



УНИВЕРЗИТЕТ У КРАГУЈЕВЦУ
ФИЛОЛОШКО-УМЕТНИЧКИ ФАКУЛТЕТ

Александар Радовановић

**ПОЛИТИЧКИ ДИСКУРС ДЕНДИЗМА
У ВАЈЛДОВИМ КОМЕДИЈАМА ДРУШТВА**

докторска дисертација

ментор: проф. др Радмила Настић

Крагујевац, 2018.

ИДЕНТИФИКАЦИОНА СТРАНИЦА ДОКТОРСКЕ ДИСЕРТАЦИЈЕ

<i>I. Аутор</i>
Име и презиме: Александар Радовановић
Датум и место рођења: 21. октобар 1980. Крагујевац
Садашње запослење: асистент, Филолошко-уметнички факултет, Универзитет у Крагујевцу
<i>II. Докторска дисертација</i>
Наслов: Политички дискурс дендизма у Вајлдовим комедијама друштва
Број страница: 544
Број слика: 33
Број библиографских података: 603
Установа и место где је рад израђен: Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац
Научна област (УДК): 821.111-22.09 Wilde O.(043.3)
Ментор: др Радмила Настић, редовни професор, Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац
<i>III. Оцена и одбрана</i>
Датум пријаве теме: 10.5.2012.
Број одлуке и датум прихватања докторске дисертације: 582/8, 10.10.2012.
Комисија за оцену подобности теме и кандидата: Ментор: др Радмила Настић, редовни професор, Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац, ужа научна област <i>Енглеска књижевност и култура</i> Чланови комисије: 1) др Љиљана Богоева-Седлар, редовни професор, Факултет драмских уметности, Београд, ужа научна област <i>Енглески језик и књижевност</i> ; 2) др Татјана Росић Илић, доцент, Факултет за медије и комуникацију, Београд, ужа научна област <i>Семиологија културе</i>
Комисија за оцену докторске дисертације: Председник комисије: др Татјана Росић Илић, редовни професор, Факултет за медије и комуникацију, Београд, ужа научна област <i>Наука о књижевности</i> Чланови комисије: 1) др Никола Бубања, ванредни професор, Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац, ужа научна област <i>Енглеска књижевност и култура</i> 2) др Биљана Ђорић Француски, редовни професор, Филолошки факултет, Београд, ужа научна област <i>Англистика</i>
Комисија за одбрану докторске дисертације: Председник комисије: др Татјана Росић Илић, редовни професор, Факултет за медије и комуникацију, Београд, ужа научна област <i>Наука о књижевности</i> Чланови комисије: 1) др Никола Бубања, ванредни професор, Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац, ужа научна област <i>Енглеска књижевност и култура</i> 2) др Биљана Ђорић Француски, редовни професор, Филолошки факултет, Београд, ужа научна област <i>Англистика</i>
Датум одбране дисертације:

мојим родитељима

Садржај

Резиме.....	6
Summary	8
Пролог.....	10
Структура, извори и циљеви дисертације	21
I Ми, викторијанци и Оскар Вајлд.....	26
Дијамантски јубилеј.....	28
Јубилеј у изгнанству	44
Нови империјализам.....	57
Викторијанска култура и Оскар Вајлд у XX веку	71
II Уметност лагања: дендизам и провокација у естетици Оскара Вајлда	92
Вајлд, Ниче и викторијански дискурс дегенерације	117
III Оскар Вајлд у Сједињеним Државама:	
рођење дендија на Дивљем западу.....	135
Естетицизам, комерцијална фотографија.....	139
и зачеће модерне селебрити културе	139
Карикатура, феминизираност и келтски примитивизам.....	155
IV Кројачки револт и социјални конформизам:	
традиција дендизма и место Вајлдове комедије у њој.....	184
V Оскар Вајлд и позоришна сцена његовог доба	227
Оскар Вајлд, позоришно ауторство и викторијанска критика	243
Вајлдова комедија из угла поствикторијанске културе	254
Професионалне околности писања за позновикторијанску позорницу	261
Два социобиографска аспекта вајлдовске мелодраме.....	269
VI „Неустрашиви књижевни лопов“: проблематика литерарног и сценског	
плагирања у поезици Оскара Вајлда.....	290
VII Викторијанска периодика и родни аспекти	
Вајлдове уређивачке политике у магазину <i>Женски свет</i>	322

VIII Анђео на бини: поимања феминитета	
и друштвене чистоте у <i>Лепези леди Виндермир</i>	346
IX Идеални муж и политичка превирања у викторијанској Енглеској	375
Класа, род и бирачко право у викторијанској Енглеској	391
X Ирске културне парадигме у последњој драми Оскара Вајлда	402
Друго острво Џона Була	404
Ирска другост по имену Банбери	412
Важно је бити Ирац	432
XI Оскар Вајлд, инсценација истополне жеље и сексуално подземље	
позновикторијанског Лондона	436
<i>Салома</i> , енглеско правосуђе и „култ клиториса“:	
сценска презентација лезбејства у политичкој клими Првог светског рата	449
<i>Важно је бити Ернест</i> и уранијанска супкултура	463
Епилог	490
Литература	500
Примарна литература	500
Секундарна литература	502
Општа литература	525

Политички дискурс дендизма у Вајлдовим комедијама друштва

Резиме

Крајем XX века, у периоду бујања постмодерних теорија књижевности и културе, Оскар Вајлд је ревитализован као канонски англо-ирски аутор и реконцептуализован као викторијанска друштвена икона кроз коју се преламају табуизирана сексуалност, фрагментирани национални идентитет и револуционарна политичка стремљења. Претходно маргинализован као шармантни забављач империјалне елите и књижевни дилетант, Вајлд је напрасно, кроз визуру нових теорија, израстао у мислиоца чија поетика антиципира модерно, као и постмодерно виђење света и уметности.

Ова дисертација сагледава Вајлдове комедије друштва као рефлексију културне трансформације и политичких превирања с краја XIX века. Осмишљен у складу са конвенцијама комерцијалног театра, Вајлдов комедиографски израз подразумевао је компромис са доминантним тржишним укусом, али и креативни поступак који има своју субверзивну ноту. У популистичкој форми својих комедија, Вајлд је изналазио простор за дисонантни глас који са извесном дозом суптилности позива викторијанску јавност на преиспитивање друштвених норми о актуелним питањима рода, класе, империје и сексуалности. Иако се у Вајлдовим заплетима могу лоцирати небројени модерни и класични извори, његова сценска делатност помаља се као инвентивна у реализацији, динамична у политичкој релевантности и витална у историјској истрајности.

Вајлдова естетизована комуникација лагањем показује се као сродна ирској оралној традицији, али и филозофији дендизма коју драматичар васкрсава на позорници. Денди је Вајлдов експонент романтичарске хировитости у ери викторијанске прагматичности. Он је модни диктатор, културни провокатор и уметник живљења, а одећа је његова поезија, израз револта и суштинског конформизма.

Дендијева креација је солипсистичка, али не одвија се у изолацији, већ кроз посматраче. Без своје публике, денди не постоји. Постављен на сцену, денди као естетско и наизглед пасивно биће оживљава у својству гласноговорника вајлдовске филозофије која кроз иронију и парадокс подрива друштвено подобна становишта и формира зид језичке амбивалентности који и данас призива нове видове декодирања.

Сучељеност традиционалности и иновативности, деривативности и оригиналности, конвенционалности и субверзије у Вајлдовом драмском поступку наговештава да се у самој форми његових комедија може разабрати управо она тензија која сачињава срж његове књижевности и централну дихотомију његовог животног и уметничког перформанса. Реч је о дендијевској расцепљености између инхерентне бунтовности и конформистичке притворности, на основу чега се Вајлдове комедије препознају као медијум који ваљано одражава комплексност његове поетике и обумљује све контрадикторне аспекте његове филозофије.

Ова дисертација разматра Вајлдов драмски текст кроз приступ који је пре друштвено него литерарно оријентисан, пре материјалан него егзистенцијалан. Теза је фокусирана не на сам текст колико на социјалну интерактивност текста у политичким, историјским и културолошким дискурсима Британске империје на измаку викторијанске епохе. Вајлдове комедије отуда су сагледане као драмска књижевност и позоришни перформанс, али и као културни артефакт и сценско огледало позновикторијанског света у транзицији.

У свом истраживању, теза се ослања на масиван критички корпус о Вајлду, али и тежи да се надовеже на њега, предочи сопствену аргументацију и изврши благо померање дискусије ка мање испитаним ободима. Подробније упознавање са политиком Вајлдове комедије и њене публике прошириће и хуманизовати наш фиксирани поглед на викторијанце и пружити му додатну историјску димензију. У том процесу, дисертација ће предочити начине на које Вајлдова поетика рефлектује културне особености *fin de siècle* Британије, али и подстиче запитаност над људским стањем у маниру који је подједнако пријемчив за нашу дигиталну епоху.

Кључне речи: Оскар Вајлд, позновикторијанска култура, дендизам, декаденција, викторијанско позориште.

The Political Discourse of Dandyism in Wilde's Society Comedies

Summary

Towards the end of the twentieth century, Oscar Wilde was revitalized as a canonical Anglo-Irish author and re-conceptualized as a Victorian social icon who embodied tabooed sexuality, fragmented national identity and revolutionary political aspirations. Previously marginalized as a charming entertainer of the imperial elite and a literary dilettante, Wilde sprang into academic recognition as a thinker whose poetics anticipated the modern, as well as postmodern conception of the world and art.

This dissertation examines Wilde's society comedies as a reflection of cultural transformation and political turmoil at the close of the nineteenth century. Conceived in accord with the conventions of commercial theatre, Wilde's dramatic expression was marked by a compromise with the dominant taste of the market, but it also entailed a creative strategy which had its subversive note. In the populist form of his comedy, Wilde found space for a subtle dissonant voice which invited the Victorian audiences to review social norms on the topical issues of gender, class, empire and sexuality. Although Wilde's plots reveal countless modern and classical sources, his plays loom as inventive in execution, dynamic in political relevance and vital in historical durability.

Wilde's aestheticized communication through lying proves to be akin to the Irish oral tradition as well as the philosophy of dandyism which the playwright revived on the stage. The dandy is Wilde's exponent of romantic whimsicality in the era of Victorian pragmatism. He is a fashion dictator, cultural provocateur and a supreme artist of life. Clothing is his poetry, a sartorial expression of his apparent revolt and essential conformity. The dandy's creation is solipsistic, but it does not enfold in isolation. Without his audience, the dandy does not exist. Once he is placed on the stage, the dandy, as an aesthetic and seemingly passive creature, comes to life as the spokesman of Wildean philosophy which uses irony

and paradox to undermine socially acceptable views and to build a wall of linguistic ambivalence which still invokes new forms of decoding.

Wilde's dramatic method thrives on the oppositions between traditionalism and innovation, derivativeness and originality, conventionality and subversion, thus suggesting that the very form of his comedy exemplifies the tension which stands as the existential core of his literature and the central dichotomy of his performance of life. That tension is the dandy's schism between inherent rebellion and conformist pretence, which is why Wilde's comedies can be recognized as a medium that properly reflects the complexity of his poetics and embraces all the contradictory aspects of his philosophy.

The approach to Wilde's dramatic text is socially rather than literarily inclined, material rather than existential. The dissertation is focused not on the text itself but on the social interactivity of the text within the political, historical and cultural discourses of the British Empire at the apex of its power. Wilde's comedy is therefore observed as dramatic literature and theatrical performance, but also as a cultural artefact and a stage mirror of the late Victorian world in transition.

The research relies on the massive body of critical work on Wilde, but it also aims to complement it, present its own argument and make a slight shift of the discussion towards the less examined edges. A keener awareness of the politics of Wilde's comedy and its audience serves to expand and humanize our fixed view of the Victorians and provide it with an additional historical dimension. In this process, the dissertation will demonstrate the ways in which Wilde's poetics not only reflects the cultural traits of the *fin de siècle* Britain, but also evokes a sense of wonder about the human condition in a fashion which is just as provocative in our digital era.

Keywords: Oscar Wilde, late Victorian culture, dandyism, decadence, Victorian theatre.

Пролог

Никада нисмо истинитији према себи него када смо недоследни.

– Оскар Вајлд, „Критичар као уметник“

Пишући студију која као основни предуслов поставља смештање текста Оскара Вајлда у контекст друштвено-историјских околности и уметничких тековина с краја XIX века, аутор би се на самом почетку могао замислити над упутношћу таквог методолошког приступа. Животом и делом, Вајлд спада у ред великих песника који су одредили историјски тренутак и удахнули му препознатљивост до те мере да се чешће епоха равна према њима него они према епоси. Контекстуализација Вајлда у позновикторијански културни амбијент отуда прети да има редуktivно дејство на разумевање човека који наткриљује своје доба и на поимање поетике која се рађа управо кроз опирање контексту. Такву полазну недоумицу изражавају Кери Пауел и Питер Рејби у недавној монографији о Вајлдовим контекстима, сматрајући да је он „у једном од многих расположења пре видео себе као неког ко се попут куле надвија над 'контекстом' него неког ко се у њега уклапа — као једног од песника који тријумфално изражавају себе пре него књижевне, друштвене или историјске вероватноће“ (2013:

xxiii).¹ Такве личности вођене сопственим креативним набојем истрајавају у засебности од света. Док свет стигне да се осврне за њима, он је већ другачији.

Ипак, и изразити индивидуалци попут Оскара Вајлда настају кроз интеракцију са прошлим и садашњим и стварају с погледом упртим у будућност. Вајлдово стваралаштво носи печат који је недвосмислено његов, али бројни утицаји остају разазнатљиви. Његово дело уобличавало се кроз дијалектичку расправу хеленистичке традиције са уметничким принципима викторијанске епохе оличеним у Раскину, Вистлеру или Бирдслију, као и са књижевним стваралаштвом савременика попут Пејтера и Уисманса, Балзака и Флобера, Џејмса и Ибсена. Ишчитавање Вајлдовог текста у изолацији носи своја задовољства и погодности, али приступити му у контексту често је целисходнији поступак. Најплоднији истраживачки рад о Вајлду последњих деценија био је друштвено-историјски у усмерењу, а ренесанса коју овај писац тренутно ужива у академији умногоме је резултат таквог аналитичког метода. То што Оскар Вајлд данас представља у културној историји и начин на који је његова рецепција еволуирала јесте изданак његовог књижевног дела, али и исход читавог низа друштвених фактора који то дело условљавају. У том смислу, ова дисертација поставља Вајлдове рукописе наспрам позновикторијанских културно-уметничких тенденција, филозофских преокупација и друштвено-политичких стремљења. Циљ таквог приступа је испоштовати личну независност и јединственост Вајлдове појаве, али не одрећи ширину утицаја који су креирали његову друштвену реалност. Предмет истраживања је Оскар Вајлд као *sui generis*, али и Оскар Вајлд као непобитни производ свог доба.

Ова теза сагледава Вајлда као човека посвећеног перу и позоришту, али и као јавну личност и политичко биће. Вајлд је за своје кратко време на Земљи изградио садржајан и разноврстан живот током којег је уживао у привилегији сусретања и одржавања преписке са особама које су обележиле епоху. Отуда дисертацијом у различитим контекстима провејавају имена која се дају повезати са Вајлдом, а која су сачињавала елиту књижевног, позоришног, сликарског, па и политичког света. Међу

¹ Сви цитати из стране литературе наведени су у преводу аутора дисертације.

потоњима су краљица Викторија и будући краљ Едвард VII, премијери Гледстон, Дизраели и Роузбери, будући премијери Белфор и Есквит, лорд Курзон, лорд Хоутон; међу уметничком свитом, ту су Сара Бернар, Елен Тери, Хенри Ирвинг, Бернард Шо, Брем Стоукер, Волт Витман, Артур Конан Дојл, Роберт Луис Стивенсон, Вилијам Батлер Јејтс.

Ово обиље викторијанских имена послужиће као илустрација друштвених услова у којима је Вајлдово дело настајало, али и мост који ће нам по потреби помоћи да изместимо расправу на дијахронијску раван. Упоредо са његовим рукописима и савременим реакцијама, теза прати дуг и вијугав пут Оскара Вајлда с краја XIX на почетак XXI века, током којег је његова репутација као књижевника и знамените друштвено-историјске појаве пролазила кроз драматичне успоне и падове. Вајлд је за живота био слављен као генијалац и сатанизован као тровач омладине, у смрти хваљен као прогресивац и куђен као реакционар, деценијама одбациван као тривијалан и напослетку прихваћен као ретко виталан и политички резонантан чинилац у канону британске и ирске књижевности. Стотинак година након смрти, Оскар Вајлд је доживео рехабилитацију која је готово чудновата у својој потпуности. Ослобођен моралних стега, он је постао аутор који се данас, после трагичних перипетија, нашироко чита с уважавањем и уживањем.

Вајлдова данашња популарност делом почива и на чињеници да је он и у постхумном животу остао контроверзна фигура чије уметничко, али и друштвено-политичко деловање побуђује опречне реакције. Подељеност мишљења о Вајлду, његовој књижевности и културном легату, умногоме је условљена начином на који је сама његова личност била саздана од супротности и међусобно непомирљивих начела. У питању је особеност достојна ноторног мајстора парадокса. Када се 1987. године појавила биографска студија Ричарда Елмана, направивши синтезу постојећих сазнања и предочивши обиље до тада непознатих информација, у академији се током наредних десетак година искристалисала слика Оскара Вајлда као човека прожетог дуалностима. Вајлд је конформиста и анархиста, космополита и националиста, злогласни сноб и страствени социјалиста, републиканац поносан на споне с краљевском породицом, ирски патриота заљубљен у енглеску културну традицију,

индивидуалац привржен колективном духу оралног стваралаштва, протестант наклоњен католицизму, ожењени викторијанац посвећен идеалима уранијанске љубави, феминиста уверен у мушку супериорност, угледни грађанин са тајним животом ван закона. Суочен са избором између две ствари, Вајлд је принципијелно бирао обе.

Сагледавајући интригантне и парадоксалне дихотомije у сржи Вајлдовога бића, Мерлин Холанд се, као његов унук, са нотом личног интересовања пита до које мере су оне биле нехотичне и неутуђиве црте личности, а до које мере су биле свесно осмишљене као финесе које би изнијансирале његову театралну појаву и оставиле безмало сценски ефекат на саговорника (Холанд М. 1997б: 3). У настојању да рашчлани сплет утицаја који су оформили загонетну особу по имену Оскар Вајлд, Холанд полази од комплексности Вајлдовога националног бића, описујући свога деду као „англо-франкофила и Келта у срцу“ (1997б: 3). Англо-ирско порекло и франкофилија биле су комплексне одреднице које су у империјалној Енглеској саме по себи повлачиле низ импликација, али Вајлд је уз то био и пасионирани хелениста, чиме је асимиловао и четврту националну културу која ће у сагласју са претходне три бити окосница његовог погледа на свет.

Ипак, проблематика Вајлдовога националног идентитета једва да начиње дискусију о слојевитости његовог културног залеђа. У последњој деценији XIX века, Вајлд је оличавао читаву мрежу културних садржаја чија ширина и испреплетеност указују на разноврсност и богатство његових формативних утицаја, али и на његову умешност да те утицаје упије и присвоји тако што ће их прилагодити сопственом сензибилитету и интелектуалним афинитетима. Рођен у неконвенционалној породици истакнутих даблинских интелектуалаца, Вајлд је био задојен ирском народном традицијом и либералним васпитањем. Образован на Тринитију и Оксфорду као студент класичних наука, постао је стручњак за античке језике и културе. Као продуктиван књижевни критичар, израстао је у врсног познаваоца савремене прозе, али и научних и уметничких тенденција свога доба. Жељан списатељске славе, временом се остварио у свим књижевним врстама, оставивши траг као драмски писац, песник, романописац, аутор кратких прича, исповедне прозе, књижевно-теоријских

есеја и критичких приказа, новински уредник, предавач и напослетку говорник са осуђеничке клупе. Као плодно књижевно тло, Даблин је био полазна тачка Вајлдове уметничке делатности, али његова каријера грађена је у кључним метрополама западног света, почев од Њујорка, преко Лондона до Париза. Као аутор *Саломе* (*Salomé*, 1891), сврстао се у ретку групу књижевника који су написали ремек-дело на страном језику. Ношен класичним и савременим уметничким начелима, склон рационалном и фантастичном, Вајлд је своју поетику осмишљавао кроз стваралачку тензију са свим принципима који су га саздали, објумљујући их све, али не потчињавајући се ниједном.

И док се у поетици писца његовог ранга очекује извештај ступањ конзистентности, Вајлд је нехајно одбацао икакве намете који би спутали креативност његовог израза и раскош његове личности. У својој радикалној субјективности, Вајлд није тежио конструисању кохерентног система, већ компоновању личне филозофије испуњене еросом и вођене поетским импулсом. Модел таквог песника спознао је у Волту Витману, који пева пеан у сопствену славу и целом свету обзнањује:

Противречим ли самом себи?

У реду онда Противречим самом себи;

Ја сам велики Ја садржим мноштва. (1982: 87)

Како витмановски пркос није приличио Вајлдовом маниру, исту врсту отклона он је изражавао на себи својствен начин. Управо у доба када се срео са Витманом, Вајлдова порука америчкој јавности била је: „Моја следећа књига можда ће бити савршена противречност мојој првој“ (Елман 1988: 143). Вајлдово неговање контрадикторности као начелне позиције инспирисано је не само Витманом, већ и једном другом иконичном фигуром америчке културе. „Глупава доследност је аветиња ситних умова, обожавана од стране ситних државника и филозофа и свештеника“, говорио је Ралф Волдо Емерсон. „Велика душа просто нема шта да тражи са доследношћу“ (1983: 265). У Вајлдовој интерпретацији, Емерсонова теза

преобликована је у естетизовану парафразу Семјуела Џонсона: „Доследност је последње уточиште немаштовитих“ (Вајлд 2013б: 37). На почетку свог есеја „Пропаст лагања“ (“The Decay of Lying”, 1891), Вајлд се пита: „Ко жели да буде доследан? [...] Не ја. Попут Емерсона, ја изнад врата своје библиотеке исписујем реч 'Хир'“ (2007: 74). Сходно Емерсоновом налогу, Вајлдова порука младима била је: „Лепо васпитани противрече другима. Мудри противрече сами себи“ (Вајлд 1894б: 1). Противречност је, по Вајлду, природно стање мудрих, зато што су они свесни да је у свим неважним и важним стварима у животу стил суштински битнији од искрености (1894б: 2). Напослетку, само је Вајлд у стању да на крају подужег шекспиријанског есеја мирне душе закључи:

Мада, ја се и не слажем са свим што сам рекао у овом есеју. Много чему се у потпуности противим. Овај есеј просто представља једно уметничко становиште, а у естетској критици, све је у ставу. Јер у уметности не постоји универзална истина. Истина у уметности је оно чија је супротност такође истинита. (2007: 228)

Још као студент у Даблину, Вајлд је у себи објединио концепте који нису лако помирљиви. У кампусу га је издвајала „његова наклоност прерафаелитима, његова дендијевска одећа, његова приврженост Хеленима, његова амбивалентна сексуалност, његов презир према конвенционалној моралности“ (Елман 1988: 34). И док се испрва упињао да помири супротности у себи, „на Оксфорду је постепено спознао своје противречности као извор снаге пре него несталности“ (Елман 1988: 98). Склоност парадоксу убрзо се преточила у афоризме који су утрли пут ка слави и увели га у зрело стваралачко доба у ком је, према Елмановим речима, „контрадикторност била његова ортодоксија“ (1988: 143). Уколико се његово име у културној јавности везивало за естетицизам, сам Вајлд је одбијао да буде сведен на једну филозофију. Према сећању Ренела Рода, Вајлд је „постао прихваћени протагониста покрета за који је био превише бриљантан да би га узео за озбиљно“ (1922: 24).

Вајлд, дакле, не прихвата једноставна решења, не редукује људско стање на чињенице и не верује да загонетка има само један одговор. Напротив, он „исписује своја дела из дебате између доктрина пре него из саме доктрине“ (Елман 1987: 36). Уколико се Вајлдова поетика конституише кроз дебату, контекстуално разматрање актера и чинилаца те дебате намеће се као примарни херменеутички приступ који ће рашчланити комплексности његовог текста. Рецинија Ганије наводи да се природа Вајлдових противречности може спознати тек када се оне упаре са његовом публиком:

Фигура која је парадоксална попут Вајлда и уметност која противречи сама себи попут његове могу се разумети само ако се удаљимо од личне психологије и аутономије дела и кренемо према публици која је утицала на конструкцију и једног и другог, као и према друштвеним институцијама у којима се уметничке форме развијају и дистрибуирају. (1986: 3)

У случају Вајлдових комедија, поменуте институције су многобројне. Његови драмски текстови оживели су на позорници, али њихов одјек преносио се кроз медије, салоне, књижевне кругове, женску публику, геј популацију, а напослетку и кроз судницу и затвор. Јавни простор у ком се одвијао живот Вајлдових комедија био је знатно шири од позоришног и одликовао се засебним динамикама, због чега критичка расправа о његовом драмском методу мора узети у обзир и публику с којом је интераговао. У уводу за једну од студија која је ревитализовала академско проучавање викторијанског театра, Мајкл Бут је поручио: „Без извесног разумевања те стално променљиве публике, нећемо разумети ни само позориште нити драме, глумце, управнике и спектакле који су је разгаљивали или разочаравали“ (1991: 1). У сличном маниру, Кери Пауел је истакао да би јаснија свест о позоришној публици викторијанског доба битно употпунила наше познавање тадашње културе: „Студије викторијанског театра обећавају подробније разумевање не само једне историјске фазе драме, већ и друштва у ком је она зачета, друштва које је постајало све театралније како је театар постајао живописнији“ (1992: 414). Прихватајући Пауелову премису да викторијанска драма представља „драстично неискориштен ресурс“ (1992: 414), ова

дисертација окреће се комедијама Оскара Вајлда како би истражила не само нове димензије његове поетике, већ и начине на које она рефлектује *fin de siècle* културу и комуницира са нашом дигиталном епохом.

Вајлд је у својим књижевно-теоријским есејима заговарао апсолутну независност уметника од намета државе, цркве и друштва. У политичкој визији изложеној у есеју „Душа човека у социјализму“ (“The Soul of Man Under Socialism”, 1891), Вајлд призива државно устројство у ком ће уметник бити ослобођен ауторитарног притиска јавности који се тренутно испољава „или кроз општу неукост заједнице, или кроз терор и аланост на моћ у редовима свештенства и власти“ (2007: 249). Вођен искуством сопствених судара са викторијанском критиком, Вајлд је инсистирао на ауторској аутономији: „Уметничко дело је јединствени исход јединственог темперамента. Његова лепота проистиче из чињенице да је уметник то што јесте. Она нема никакве везе са чињеницом да други људи желе то што желе“ (2007: 248). Вајлд упозорава да уплитање јавности у креативни поступак нарушава интегритет ствараоца, док његово дело деградира у стереотип или умешан занатски производ. По његовом мишљењу, поезија у Енглеској цвета управо зато што је нико не чита. Вајлд стога у „Души човека“ налаже да се истински уметник не сме обазирати на захтеве публике:

Публика је одувек, и у свако доба, била лоше одгојена. Људи у публици непрекидно траже од Уметности да буде популарна, да задовољи њихов мањак укуса, да ласка њиховој апсурдној таштини, да им говори оно што им је већ речено, да им показује оно што би већ требало да им је дојадило да гледају, да их забавља када се осећају тремо након што су се прејели, и да им скрене мисли када су уморни од сопствене глупости. (2007: 248)

Када се крајем исте те 1891. године отиснуо у позориште, Вајлд је увидео да његови теоријски постулати морају истрпети ревизију у пракси, што је резултовало драмама које уступају пред диктатом тржишта, али и задржавају уметничку индивидуалност свог аутора. Вајлдов комедиографски израз представља амалгам

мелодраме, као најпријемчивије позоришне форме, и сатире, као ауторског разрачунавања са савременим социјалним нормама. Театри на Вест Енду традиционално су кориштени као пригодан медијум за ауторитативно пласирање моралне пропаганде која је са популарне позорнице допирала до свих класа. Жељан личне афирмације, комерцијалног успеха и финансијске сатисфакције, Вајлд је компоновао драме у складу са устаљеним начелима главнотоковског викторијанског позоришта. Његове комедије су структурално конвенционалне творевине које се ослањају на типске ликове, салонски амбијент и вешто склопљен, али већ виђен заплет, чиме је публици пружана лака забава, површно наравоученије и закључна афирмација друштвеног поретка. У том смислу, Вајлдов приступ се у великој мери равна према обрасцима француске „лепо скројене драме“ (фр. *la pièce bien faite*) и традицији Ежена Скриба и Викторијена Сардуа, која је масовно опонашана и неретко банализована на викторијанској сцени.

Вајлду је, међутим, полазило за руком да у тако популистичкој форми изнађе простор и за дисонантни глас који са извесном дозом суптилности позива на преиспитивање друштвених норми о горућим питањима рода, класе, империје и сексуалности. Упоредо са руковођењем тржишним законитостима које су увржене са писањем за сцену, Вајлд је удовољавао личним уметничким поривима и урођеној му склоности ка сатиричном изразу. Флертујући са тековинама проблемске драме, Вајлд је у свој дијалог усађивао оштар друштвени коментар због којег је смех публике био нелагодан колико и неодољив. Из тог разлога, Мајкл Бут сматра да су Вајлдове комедије друштва у својој бити заправо „тешке социјалне драме које су високим ступњем елеганције и још вишим ступњем довитљивости прерушене у комедије“ (1991: 177).

Сценска фигура којом Вајлд измешта своје комедије из домена лепо скројене драме је денди, атипични викторијанац који је публици донекле препознатљив као градски кицош и беспосличар, али који се својим зачудним филозофским склоностима издваја као надасве свежа појава. Денди се у Вајлдовој имагинацији јавља као идеални покретач драмске радње и харизматична фигура која господари позорицом. Сам по себи, денди је „један Херој који с толиком очигледношћу заузима центар позорнице да

не мора ништа да чини како би доказао своје херојство — не мора, заправо, никада ништа да чини“ (Морс 1960: 13). Постављен на сцену, денди као естетско и наизглед пасивно биће постаје гласноговорник вајлдовске филозофије која кроз иронију и парадокс подрива друштвено подобна становишта и формира зид језичке амбивалентности који и данас призива нове видове декодирања. Сучељена традиционалност и иновативност, конвенционалност и субверзија Вајлдовог драмског поступка наговештава да се у самој форми његових комедија може разабрати управо она тензија која сачињава срж његове књижевности и централну дихотомију његовог животног и уметничког перформанса. Реч је о дендијевској расцепљености између инхерентне бунтовности и конформистичке притворности, на основу чега се Вајлдове комедије помаљају као медијум који ваљано рефлектује комплексност његове поетике и обухвата све контрадикторне аспекте његове филозофије.

Пре него што на наредним страницама поставимо циљеве истраживања, треба истаћи да дисертација није заокружена доношењем икакве квалитативне оцене и успостављањем икаквог вредносног односа према Вајлдовим драмама. Расправа о њиховој уметничкој вредности увелико је исцрпљена и може пружити тек покоји нов увид, због чега ћу се на тај аспект Вајлдовог легата укратко осврнути само у наредних неколико параграфа. У евалуацији Вајлдових комедија, још се савремена рецепција умела каткад показати меродавном и, како ће се испоставити, усклађеном са историјском пресудом. Из данашње перспективе, јасно је да је у хвалоспевима Вилијама Арчера, који су тада изазвали опречне реакције, ипак било пуно истине када је, као водећи драмски критичар свог доба, после премијере *Неважне жене* објавио:

Суштинска чињеница о драмском раду господина Оскара Вајлда јесте да он заузима место на највишој равни модерне енглеске драме, и да, штавише, он на тој равни стоји сам. По интелектуалном калибру, уметничкој способности — да, и по драмском инстинкту приде — господин Вајлд нема такмаца међу својим колегама који пишу за позорницу. Он је мислилац и писац; они су мање или више вешти, промишљени, оригинални драматичари. (Бексон 1970: 144)

Бернард Шо, као други канонизовани позоришни аутор тог доба, изнео је сличан вредносни суд по премијери *Идеалног мужа*: „Господин Вајлд је за мене наш једини темељни драмски писац“ (Бексон 1970: 176). А. Б. Вокли такође је истицао Вајлда као супериорног изузетка међу колегама, као књижевника међу драмским писцима од заната. У Воклијевим очима, Вајлд је „скептик, циник, софиста, али и уметник, који се с лакоћом креће међу филозофским општостима и ништа га не може заварати — осим лепо сроченог израза“ (Бексон 1970: 150).

И заиста, с литерарно-сценске тачке гледишта, Вајлдове комедије друштва нудиле су пуно тога за уживати и дивити се. Непоновљиву вербалну бриљантност којом су ове драме плениле Арчер је називао „пиротехничком довитљивошћу“ (Бексон 1970: 145, 149). Био је то популарни феномен због ког је, према речима Клемента Скота, „читаво друштво обузето смишљањем Оскар Вајлдијама“ (Бексон 1970: 178). У свом осврту на *Неважну жену*, Јејтс описује очаравајући ефекат „чувених парадокса, хитрих скица мушкараца и жена из друштва, исмевања већине ствари под капом небеском“ (Бексон 1970: 162). По Јејтсовој оцени, Вајлдови епиграми „одзвањају попут гласа Лирове луде над лудим добом“ (Бексон 1970: 163). Када Јејтс говори о „истинским мушкарцима и женама“ на Вајлдовој сцени, а Арчер о „делу човека који зна живот и зна како да га пренесе на позорницу“ (Бексон 1970: 162, 145), на нама је да закључимо да се у овим представама кроз опсену дендијевске извештачености препознавала витална и аутентична репрезентација живота.

С друге стране, ове виспрене и вешто скројене комедије спутане су конвенционалном формом која их спречава да се приближе рангу позоришних ремек-дела. Вајлдова склоност да реплике затрпа епиграмима може се тумачити као настојање да публику фасцинира вербалном окретношћу не би ли иновативним језиком прикрио стереотипност заплета и штурост карактеризације. Његов патос редовно исклизава у испразну сентименталност, због чега емоционално језгро драме уместо поистовећивања изазива дистанцираност и подозрење. Искорак ка истинском мајсторству и статусу комедиографског ремек-дела начињен је напослетку драмом *Важно је бити Ернест*. Изместивши се из домена мелодраме на комфорније поље фарсе, Вајлд је осмислио креативни миље у ком лакоћа његовог израза не мора бити

опхрвана помпезним говорима и у ком његова морална визија не мора трпети компромисе са изричитим наравоученијима. Сценски исход овог ослобађајућег ауторског избора јесте естетски тријумф *Ернеста*, чија лепршава парадоксалност и данас у публици изазива утисак блажене затечености.

Структура, извори и циљеви дисертације

Ова дисертација разматра Вајлдов драмски текст кроз приступ који је пре друштвено него литерарно оријентисан, пре материјалан него егзистенцијалан. Теза је фокусирана не на сам текст колико на социјалну интерактивност текста у политичким, историјским и културолошким дискурсима Британске империје на измаку викторијанске епохе. Вајлдове комедије отуда су сагледане као драмска књижевност и позоришни перформанс, али и као културни артефакт и сценска рефлексија позновикторијанског света у превирању. Теза се, дакако, интересује за Вајлдов списатељски дар предочен у комедијама друштва, али она је у подједнакој мери заинтригирана луцидношћу драмског поступка који у репресивној социјалној атмосфери стимулише политичку расправу и провоцира реакцију империјалног естаблишмента. У том смислу, ово није стриктно драмска студија. Вајлдове комедије у овој дисертацији јесу предмет књижевног испитивања, али и иницијална тачка за дискусију о политици Оскара Вајлда наспрам културне климе *fin de siècle* Енглеске.

Такав приступ резултује опсежном студијом, јер изискује залажење у друга поља вајлдовских студија и консултовање обиља материјала који често нису књижевног и позоришног усмерења. Сходно томе, истраживачки метод тезе је нужно интердисциплинаран. Полазећи од самих драмских текстова, теза се у својим испитивањима упоредо користи и савременим критичким приказима, медијским реакцијама и промотивним материјалима, као и многим ресурсима који викторијанцима нису били доступни, попут писама, дневника, мемоара, архива, приватних колекција, првобитних верзија драма — свих тих непроцењивих благодети које постају доступне са историјском дистанцом.

Као значајан извор грађе и смерница кориштена су и критичка издања Вајлдових драма и монографије посвећене његовом позоришном раду. Прва студија која је у целости закупљена Вајлдом као драмским писцем појавила се 1977. године. На основу искуства постављања неколико Вајлдових комада, аутор Алан Бирд спорадично нуди валидне редитељске опсервације, али његови критички домети остају скромни. Иако је послужила сврси као прва монографија своје врсте, ова књига је данас умногоме обезвређена не само мањком сопствених, већ и грубим плагирањем туђих критичких становишта. Студија Кетрин Ворт из 1983. године била је далеко озбиљнија у приступу и реализацији, понудивши класичну анализу Вајлдових драмских текстова и указавши на њихову склоност ка радикалним друштвеним солуцијама.

Кључну студију Вајлдових драма објавио је Кери Пауел 1990. године. Одредивши Вајлдово место у густој мрежи викторијанске позоришне продукције, Пауел разматра његов драмски израз као чин реконституисања жанровских конвенција, што за резултат има диспаратет између револуционарних ауторских аспирација и репродуковања конзервативне идеологије комерцијалног театра. Надоградњу Пауеловог рада извршила је 1996. године Сос Елтис, која кроз архивско истраживање радних верзија драма реконструира Вајлдов стваралачки поступак и указује на његову склоност ка константним ревизијама дијалога у потрази за перфиднијом и субверзивнијом друштвеном критиком. Напоследку, Пауел је 2009. године издао још једну студију Вајлдових драма, овог пута из биографско-перформативног угла и пишчевог процеса аутодраматизације кроз улоге које је тумачио као јавна личност и приватни грађанин.

Уместо прекомерног ослањања на постојеће монографије о Вајлдовим драмама и синтетисања досадашњих евалуација, ова теза настоји да се надовеже на њих, предочи сопствену аргументацију и изврши благо померање дискусије ка мање испитаним ободима. Суштински избор у писању ове дисертације јесте усмереност ка политичким димензијама *fin de siècle* културе и начину на који Вајлдове комедије кореспондирају са њима. Циљ дисертације није само изучити Вајлдов драмски текст, већ и пружити му одговарајући друштвено-историјски контекст у дијахронијској

равни. Дисертација је стога неретко усредсређенија на особености викторијанског политичког живота него на Вајлдове комедије, али уједно тежи да помно испрати актуелне тенденције у вајлдовским студијама како би подстакла даљу расправу и пружила иновативан научни допринос. Приступ је на моменте биографски оријентисан, полазећи од митологије испредане око Вајлда, повремено рашчлањавајући фактографско од фиктивног и често налазећи нити које спајају живот и дело. Писана на српском језику, теза претендује да пружи основу и подстицај домаћим истраживањима не само Вајлдових драма, већ и његове целокупне поетике из перспективе студија англо-ирске литературе, постколонијалних и родних теорија.

Приступ дисертације није монотематски, нити је полемика структурирана око једног централног проблема. Формално гледано, дисертација је подељена на два дела. Први део позиционира Вајлда и његову естетику у односу на културолошка својства и централна политичка питања позновикторијанског доба, као што су империјализам, класне тензије, женска еманципација, однос са Ирском, репресија дисидентне сексуалности. Други део тезе идентификује споне Вајлдовога позоришног рада са савременим политичким дискурсима, који су у другој половини викторијанске епохе пролазили кроз своје иницијалне фазе, да би се током XX века афирмисали као окоснице нашег поимања политичке организације света. Три Вајлдове комедије размотрене су у четири целине, од којих је свака фокусирана на један од поменутих дискурса. *Лепеза леди Виндермир* (*Lady Windermere's Fan*, 1892) сагледана је из угла феминизма, *Идеални муж* (*An Ideal Husband*, 1895) из угла социјализма, а *Важно је бити Ернест* (*The Importance of Being Earnest*, 1895) из угла постколонијалне теорије и геј студија. Као најслабија међу Вајлдовим комедијама друштва, *Неважна жена* (*A Woman of No Importance*, 1893) није заступљена као посебан предмет анализе, већ у тезу упливава у складу са потребама дискусије.

Како су сви наведени дискурси подразумевали сплет контроверзних политичких питања која су поларизовала позновикторијанско друштво, задатак тезе је да испита начине на који се они преламају кроз Вајлдову сценску делатност. Ако је енглески богати мушкарац у средишту викторијанских структура моћи, ова теза разматра Вајлдове комедије из угла жена, колонијалних поданика и сексуалних

мањина. Вајлд се тиме обзнањује не само као прототип звезде у данашњем смислу те речи и безазлени денди који траћи таленат одбијајући да живот узме за озбиљно, већ и као методични мислилац који своју друштвену филозофију пласира из перспективе маргинализованих групација. Вајлдове комедије својом садржином и формом предочавају свог аутора као ерудиту, еклектика и визионара, као бодлеровског сликара модерног доба чији је портрет лондонских „горњих десет хиљада“ ироничан колико и ласкав.

Упоредо са две предочене целине, рукопис у фуснотама тече као паралелни наратив. Тај наратив саздан је од специфичности епохе и особености Вајлдове поетике које нису најуже везане за дату аргументацију, али самом чињеницом да су у досадашњој литератури ретко помињане или недовољно изучене завређују своје место у овој дисертацији. Током процеса писања, наратив у фуснотама прерастао је у збркани скуп ауторових тренутних фиксација, с претензијом да постане и шаролика збирка куриозитета која ће ентузијастичном читаоцу оставити смернице за даља истраживања.

Хорхе Луис Борхес помињао је да се из године у годину навраћа на Вајлда и да при сваком читању изнова примећује нешто што се ретко помиње, а то је „доказива и елементарна чињеница да је Вајлд готово увек у праву“ (1964: 80). У каснијем осврту, Херолд Блум изражава безусловно слагање са Борхесовом оценом, налажући да се, уз сву склоност ка хиперболичном изразу, Вајлдови коментари показују доследно и ванредно исправним (2010: vii). Из Блумове перспективе, Вајлдова „мудрост надживљава чак и његову довитљивост“ (2008: xi). Као савет млађим колегама, Блум поручује:

Ми не можемо бити Вајлд, јер његов геније је ван нашег домашаја, али, када пишемо о њему, морамо бити вајлдовски колико год је то могуће. Конвенционални одговор биће неуспешан. Оскар *јесте* један парадокс и њему се мора поставити заседа — препреденим смицалицама и (само привидно) суманутим поређењима. (2010: viii)

Писање докторске дисертације је мукотрпан и статичан процес, а инертност текста је честа последица. Написати досадан текст о Вајлду редак је подухват, али свакако могућ, поготово у доба хиперпродукције рукописа о писцу који сто година после смрти доживљава ренесансу у популарној култури, издаваштву и академији. Теза стога тежи да успостави разноврсност, па и неочекиваност аналитичког приступа и постави Вајлду блумовску заседу, али и да се сачува од исклизавања у критички импресионизам; да Борхесовом веровању у Вајлдову теоријску исправност пружи емпиријску потпору, али и да пренесе благовест о парадоксалним начинима на које је Вајлд жив у XXI веку; да истражи политичку димензију текста, али и да подстакне уживање у сласти и узбудљивости које је Вајлд у њега удахнуо. О Вајлдов аманет могуће је огрешити се само уколико се о њему пише у маниру који је он приписао Хенрију Џејмсу — „као да је у питању болна дужност“ (2007: 77). Циљ је стога смејати се са Вајлдом, поиграти се његовим парадоксима и макар на тренутак га ухватити у његовој неухватљивости.

Егоцентрик у мени волео би да каже да је ова дисертација у целости моја заслуга, али свака слична изјава била би далеко од истине. Током дугог периода истраживања, осмишљавања и писања, многи људи су ме лично задужили. Желим пре свега да се захвалим својој породици на љубави, ослонцу и стрпљењу: родитељима на несебичном давању, сестри и зету на најпоузданијем снабдевању књигама, Луки на радости коју нам доноси. Такође од срца захваљујем свим пријатељима и колегама који су читали разне делове дисертације и пружили драгоцене коментаре, Мајклу Метјуу Кејлору, Томашу Поспишилу и Тому Меконелу на полазној инспирацији, као и менторки Радмили Настић и члановима комисије на подршци када је била преко потребна.

I

Ми, викторијанци и Оскар Вајлд

Између живота и мене вазда се протеже измаглица речи.

– Оскар Вајлд у писму Артуру Конану Дојлу

Полазно поглавље дисертације контекстуализује поетику Оскара Вајлда у склопу позновикторијанске културе и империјалне идеологије. Дијамантски јубилеј уприличен у Лондону 1897. године обележио је историјски тренутак у ком је краљица Викторија постала први британски монарх који је провео пуних шест деценија на престолу. Разматрање услова у којима се јубилеј одвио и разноврсних реакција које је изазвао пружа увид у тензије унутар Британске империје и комплексност политичких прилика крајем XIX века. Ово поглавље навраћа се на Дијамантски јубилеј кроз савремена сведочанства и историјске осврте, сагледавши га као помпезну светковину, али и одлучну демонстрацију британске силе и афирмацију њеног империјалног поретка. Масовност и емоционални набој догађаја учинили су га беспрекорним пропагандним оруђем којим је у свет послата слика империје на врхунцу моћи. У стратешки осмишљеном спектаклу, колонијалне трупе су послужиле као потврда војне свеприсутности, а сама краљица као симбол постојаности богомдане хијерархије. Надовезујући се на дискусију о јубилеју, средишњи део поглавља идентификује и кроз

репрезентативне примере илуструје идеолошке окоснице на којима је почивала стабилност британске империјалне идеје на измаку викторијанске ере.

Из угла данашње културе, позновикторијанско раздобље преиначило се кроз колективну свест англофила у једну романсирану епоху, у доба које осликава раскош и беду империјалног поретка и урбани живот у бујању, у период који је и довољно удаљен да побуди осећај бајковите идиличности и довољно близу да се у њему лоцирају корени људског стања у XXI веку. Историјски гледано, било је то доба на ивици револуционарног преображаја чије су благодети по доласку XX века окусили многи истакнути викторијанци, али које су, у случају Оскара Вајлда и његове породице, стигле прекасно. Оно на шта су друштвене реформе имале несумњив ефекат јесте Вајлдова постхумна репутација, која је, након деценија маргинализације, прошла кроз дуготрајан и драстичан процес ревизије. Покопан као презрени културни егзилант, рехабилитовани Вајлд се обзнанио XX веку кроз нове инкарнације у којима се огледала сва измењеност друштвених околности и књижевних вредности. Културне тековине и академске тенденције с краја XX века подстакле су неслућено интересовање за Вајлда, учинивши га напослетку друштвеном иконом викторијанске епохе и сврставши га у ред канонских књижевника британске и ирске традиције. Предстојећа уводна целина пружа контекст који је широк, опсежан и не нужно везан за Вајлда, али који је неопходан како би се искристалисала политичка димензија поезике која ће бити главни предмет дискусије у наредним поглављима.

Дијамантски јубилеј

*Краљица и царица великог краљевства и огромне Империје,
којој је прво претходила поворка која представља
политичку и војну снагу доминиона, колонија и крунских поседа,
а потом и војна и краљевска поворка неупоредиве величанствености,
успешно је и беспримерно спроведена кроз највећи град на свету.*

– Тајмс, 23. јун 1897.

Лета 1897. године, централни догађај на светској политичкој позорници био је Дијамантски јубилеј краљице Викторије. Краљица Велике Британије и Ирске, царица Индије, суверена владарка којој су се на дворовима преко Ламанша клањали као „баки Европе“, прослављала је шездесет година на трону водеће глобалне силе. Током деценија за којима се Викторија могла осврнути, Британија је израсла у државу у којој сунце никада не залази. Протежући се дуж свих континената и захватајући четвртину свеукупне копнене масе, *Terra Britannia* покривала је веће пространство од било које империје коју је свет икада видео. Стотине милиона британских поданика који су славили јубилеј нису били ни рођени када је давне 1837. године краљица засела на престо. Њена шездесетогодишња владавина била је не само најдужа у дотадашњој историји монархије, већ се могла подичити и константним државним успоном, просперитетом и запањујућом стабилношћу у време када су у немирима растројеној Европи увелико отпочели експерименти са републиканским уређењима. У периоду Викторијине владавине, земља је прошла кроз силовите друштвене, индустријске и технолошке промене. Свечаност у краљичину част отуда је представљала тријумфални дочек краја века и климакс историјског раздобља током којег се Британска империја устоличила као хегемона светска велесила.

22. јуна 1897. године, улице Лондона биле су преплављене масом која је похрлила да ода почаст суверену и ужива у јединственом националном спектаклу. Као догађај без преседана у монархијској пракси, ова прослава је изискивала посебно име, због чега је „каквим изненадним и заједничким инстинктом решено да буде названа

'Дијамантски јубилеј'“ (Макарти 1897: 545). Дан јубилеја проглашен је државним празником и стотине хиљада људи обрело се на траси од десетак километара која је водила од Бакинџемске палате до степеница Катедрале Светог Павла пред којима се одвијала централна свечаност. Окружен заставама, цвећем, уличним декором и империјалним слоганима, народ је уз оркестарску пратњу хорски певао “God Save the Queen” и посматрао вишечасовну војну параду, ишчекујући поворку од седамнаест кочија у којима су се налазили чланови краљевске породице и империјални званичници. Пред полазак поворке, краљица је у Бакинџемској палати кликнула дугме спремљено за ту прилику и у све крајеве своје колосалне империје послала телеграфску поруку као створену за данашњу еру Твитера: „Од срца се захваљујем свом вољеном народу. Бог га благословио. V. R. & I.”²“ (Бесант 1897: 92). Топовска салва у Хајд парку била је сигнал да је краљичина кочија кренула из палате.



Queen Victoria's Diamond Jubilee (1899), Gennaro d'Amato, Towneley Hall Art Gallery & Museum.

² Victoria Regina et Imperatrix.

За разлику од Златног јубилеја десет година раније, када је краљевска породица стављена у средиште свечаности, протокол Дијамантског јубилеја прилагођен је здравственом стању краљице коју су увелико сустигле године. Церемонија поводом педесет година Викторијине владавине имала је за циљ да истакне и романсира њену дипломатску мисију, идеализујући је као матријарха велике породице принчева и принцеза који, расути по велелепним европским дворovima, предано заступају енглеске интересе. Овог пута, страним монарсима ускраћене су позивнице, што је битно редуковало краљичине државничке обавезе.³ Избор организатора био је да, у духу солзберијевске „блажене изолације“, јубилеј буде усредсређен на саму Британску империју, њене обале и њене хоризонте. Уместо иностраних краљевских званица, позване су колонијалне делегације чије је активно учешће у светковинама стављено у функцију глорификације географске распрострањености, културне разноврсности и привредних могућности империје.

Егзотична фешта саздана од десетина хиљада колонијалних војника била је уједно и јасна демонстрација империјалне војне силе. Пред очима енглеског народа, одвијала се парада одреда са свих поднебља које је једино спајало то што служе под британским барјаком. Војници из најудаљенијих кутака империје, од Канаде, Тринидада, Јамајке, преко Нигерије, Кипра, Индије, до Хонг Конга, Сингапура, Борнеа и Аустралије, шљаштали су у свечаним униформама разноликих боја. Према живописном опису Барбаре Такман, „чета за четом пролазила је пред опчињеним народом, којег је сведочанство сопствене моћи испунило страхопоштовањем“ (1966: 55). У репортажи с посете колонијалним трупaма, један лондонски магазин посебно је истакао њихову верност „великој белој краљици“ и посведочио да, иако скупина делује

³ Овим потезом уједно је ескивирано и деликатно питање присуства кајзера Вилхелма II, који је, као Викторијин најстарији унук, морао бити међу првим званицама. С друге стране, његов долазак представљао би дипломатски проблем за званични Лондон, јер је немачки поглавар претходне године разбеснео енглеску јавност када је упутио телеграм честитке Бурима на успешно одбијеном нападу британских снага. О позицији Вилхелма II у Другом бурском рату и сукобу немачких и британских геостратешких интереса на прелазу у XX век, погледати John C. G. Röhl, *Wilhelm II: Into the Abyss of War and Exile, 1900–1941* (Cambridge: Cambridge University Press, 2014), стр. 18–47.

шаролико, „нико ко зна шта је то војник не може да остане сумњичав по питању квалитета ових људи, били они бели, црни, браон или жути“. Један од краљичиних стражара потврдио је мишљење репортера: „Господине, можда их неки називају црнчугама и тако то, ал’ кол’ко ја видим, они су изнутра бели попут свих нас, а умеју и да изгурају свој део посла!“ (Еткинс 1897: 392–93).

Међу посматрачима у ложи седела је и млађана Вирџинија Вулф, која је са својих петнаест година била очарана непрегледним мноштвом униформи. „Трупа за трупом — јарке боје једна за другом“, прибележила је у дневнику. На знак наиласка краљевског осмопрега, „сви су устали и махали: витлали џепним марамицама и лупали ногама — краљица је седела заваљена у кочији, а принцеза од Велса је морала да јој каже да подигне поглед и наклони се. Онда се насмешила и климнула оном јадном старом главом“ (1990: 103, 105). Као посебан куриозитет, један од фотографа успео је да забележи несвакидашњу прилику коју помиње Вирџинија Вулф: приказ краљице Викторије која се смеши.



Краљица Викторија током Дијамантског јубилеја.

Сређујући утиске с церемоније, краљица је скромно прокоментарисала у свом дневнику: „Верујем да нико никада није доживео овације какве су мени приређене.

[...] Публика је била неописива, а њено одушевљење истински божанствено и дубоко дирљиво. Клицање је било заглушујуће и свако лице деловало је испуњено истинском радошћу. Била сам ганута и задовољна“ (Бакл 1932: 174).

Наредних неколико страна ће показати да се, мимо краљичине личне сатисфакције, успех Дијамантског јубилеја огледао се у томе што је Британској империји пружио преко потребни публицитет и потхранио пољуљано национално самопоуздање. Макар за тренутак, у јавности се створила идилична слика империје, док су класна превирања на Острву, напето стање у колонијама и тихи неспокој на глобалној политичкој сцени остали забашурени под краљевским плаштом. Иако је повлашћени глобални статус британске круне и даље био неупитан, судар империје са модернитетом наговештавао је крупне промене. Док су рани викторијанци могли са спокојем градити представу себе као настављача римске империјалне традиције, наредне генерације постајале су опхрване мишљу да је напослетку и стари Рим пао. Како је *fin de siècle* постајао ближи, тако је и колективна стрепња у Енглеској расла.

Током свог империјалног века, Велика Британија се већ суочила са преливањем економске моћи са аристократије на средњу класу. На измаку епохе, нови друштвени преображај био је на помолу. Демократизација бирачког права и еманципација нижих слојева становништва наметале су се као неминовне тековине модернизације, али и као потенцијални извори револуционарних потреса. Из тог разлога, подршка коју је радничка класа током јубилеја исказала краљици представљала је драгоцен адут владајућој номенклатури.⁴ Присуство радника у маси остављало је утисак класне

⁴ Као део ангажмана краљевске породице у промоцији јубилеја међу лондонским пуком, принцеза од Велса покренула је иницијативу да се сваком убогом грађанину обезбеди оброк. Из данашње перспективе, податак да је у империјалној престоници било 300 хиљада гладних делује фрапантно. Само у Вестминстеру и Кензингтону, као четвртима за добростојеће, живело је преко десет хиљада људи лишених основних материјалних средстава, што указује не само на раширеност градског сиромаштва, већ и на чињеницу да је оно било свакодневни приказ пред очима владајуће класе (Хефер 2017: 3). Пар деценија касније, илустрацију овог грубог класног контраста срећемо при почетку романа *Госпођа Даловеј* (*Mrs Dalloway*, 1925), када насловна јунакиња шета Вестминстером испуњена радошћу живљења и ток мисли јој се тек летимично дотакне сцена бескућништва и алкохолизма пред њом.

слоге, народног јединства и опште здружености око империјалне идеје. Према виђењу *Тајмса*, „занатлије [...] су лојалне Трону колико и било која друга класа у заједници, тако да проповедници револуције, друштвене или какве друге, за њих немају никакву чар“ (Хемертон, Кенадин 1981: 114). С друге стране, социјалистички вођа Кир Харди одбио је да прида значај општем одзиву на јубилеј, сматрајући да се народ није окупио због оданости круни, већ због слободног дана и бесплатне забаве: „Ти милиони људи који кличу били би ту и клицали с истом бодрошћу када би повод била инаугурација првог председника Британске републике“ (Мартин К. 1962: 55).

Упоредо са унутрашњим класним тензијама, Британија се на спољнополитичком плану суочавала са факторима дестабилизације кроз константне немире у Индији, Африци и Ирској, климу политичке неизвесности која се надвијала над Европом, као и наилазак Сједињених Држава и Немачке као нових индустријских сила. Дуготрајни примат у металургији, рударској и текстилној производњи и даље је обезбеђивао крупне финансијске приливе, али у развоју нових технологија и стручног кадра неопходних за пробој у аутомобилској, електронској и хемијској индустрији, Британија је заостајала.⁵ Узимајући у обзир и практичне недостатке административног и војног руковођења раштрканим територијама, питање које се постављало било је до када ће малобројна енглеска елита моћи да влада небројеним светским мноштвом. У таквим политичким околностима, јубилеј се показао као идеална прилика да се отклоне сумње у перспективу монархијског уређења и да се грађанству наметне утисак о империјалној моћи своје земље. Помпезни призори краљевске раскоши, импозантност спектакла и колонијална егзотика задивили су масе и побудили у њима патриотски набој, оданост монархији, приврженост краљици, а напослетку и веру у власт.

⁵ Према упозорењима Ернеста Вилијамса, тврдње о индустријској надмоћи Велике Британије, које су дуго уживале позицију „аксиоматске устаљености“, на измаку столећа су се „претварале у мит“ (1896: 1). Почев од духовитих опсервација о свеprisутности ознаке “Made in Germany”, Вилијамс је у својој студији понудио пресек стања у кључним индустријским гранама и предочио да у већини њих Немачка предњачи у односу на Британију.

Спектакл, према теоретисању Гија Дебора, сам по себи представља „аутопортрет моћи у доба њене тоталитарне владавине над условима постојања“, као и „непрекинути дискурс који тренутни поредак испреда о самом себи, његов монолог самовеличања“ (1971: 16). Спектакл, упозорава Дебор, није пуки визуелни експес, већ ауторитарни поглед на свет који је у потпуности материјализован; он није декорација придата стварном свету, већ афирмација нестварности стварног света (1971: 10). У питању је изокренути приказ друштва у ком живот бива деградиран у односу на своју репрезентацију. Хијерархијско друштво поставља спектакл као „дипломатског представника пред собом самим, тамо где су све друге речи изгнане“ и омогућава му да врши „специјализовану активност говорења у име свих осталих активности“ (Дебор 1971: 16). Као једностранни вид визуелне комуникације у ком се са висине социјалних ауторитета посматрачу указује на његово место у хијерархији, спектакл уједно дела као средство унификације и стратификације. Терајући индивидуу да се осети малом и да тражи уточиште у припадању, спектакл све поданике ставља под окриље круне, али и подразумева да под тим окриљем свако заузме прикладно место у складу са својом класом, расом и родом.

У случају Дијамантског јубилеја, хипнотишући ефекат спектакла био је у функцији макар тренутног анестезирања политичког незадовољства у Британској империји. Сва разноврсност друштвеног мишљења, све фракције политичког опредељења, сви расни, етнички и религиозни варијетети, стављени су тог дана под исту капу, припитомљени и обједињени конформистичком силом империјалног духа. Ослањајући се на рекламну индустрију као нову социјалну силу којом се оркестрира понашање маса, јубилеј је стимулисао слављење Британије кроз фетишизацију и комодификацију империјалних слика. Пропратна маркетиншка кампања појачала је националну реторику у јавном мњењу и стопила се са широком тржишном понудом сувенира, изложби и представа, ласкавих новинских чланака и луксузно опремљених књига о монархији. Патриотизам је артикал који се лако продаје, што су и власти и

трговци умели искористити.⁶ Промотивни материјали садржали су мапе и илустрације, на којима је просечан грађанин по први пут могао спознати величину империје којој припада. Свеже штампани хвалоспеви поручивали су становништву да су градске старешине уложиле вишемесечни труд и напослетку успеле у херкуловском подухвату да „раднички град попут Лондона преобразе у привремену земљу из бајке“ (Хармсворт 1897: 194). У тако бајковитом амбијенту, чак и трагедије сунца који су се тог дана дали назрети здушно су обележени у медијима као „краљичино време“ (енг. *Queen's weather*).

У част јубилеја, локалне светковине приређене су широм империје, не би ли се у сваком колонизованом углу осетило присуство круне. Према речима једног извештача, „с краја на крај земље, где год се британска застава вијори, дан је обележен на посебан начин“ (Хемертон, Кенадин 1981: 111). Ипак, реакције локалног становништва нису свуда биле благонаклоне. У Индији, на пример, као најзначајнијем британском иметку, забележена је подељена реакција на империјалне свечаности. Солонијални администратори и индијски принчеви организовали су вашаре и молитве, делили храну и полагали камене темељце за болнице које ће носити име енглеске царице Индије. Такви искази привржености монархији редовно су преношени у острвској штампи, чиме је подстрекивано „уврежено веровање да је лојалност британској владавини једино што сједињава разноврсна и набујала мноштва Индије“ (Пател 2012).⁷

⁶ О комерцијалним аспектима јубилеја и начину на који је рефлектовао викторијанску потрошачку културу, погледати есеј Тори Смит. Књишка тржница била је преплављена комеморативним издањима која обележавају јубилеј. Из обиља наслова, можемо издвојити: Herbert Eustace Maxwell, *Sixty Years a Queen: The Story of Her Majesty's Reign* (London: Harmsworth Bros, 1897); Walter Besant, *The Queen's Reign and Its Commemoration* (London: The Werner Company, 1897); Justin McCarthy, *A History of Our Own Times, from 1880 to the Diamond Jubilee* (London: Chatto & Windus); *Toronto's Tribute to Her Majesty Queen Victoria on the Occasion of Her Diamond Jubilee, 1897* (Toronto: Ryrie Bros, 1897); *The Celebration of Her Britannic Majesty's Diamond Jubilee at Shanghai* (Shanghai: Shanghai Mercury Office, 1897).

⁷ Убеђеност британске јавности да Индија не може функционисати као самостална држава истрајавала је до самог проглашења независности. Као познавалац прилика на потконтиненту, лорд

С друге стране, Индијом је у доба Дијамантског јубилеја харала страховита глад праћена пандемијом куге. Према подацима из априла 1897. које је изнео вицецраљ Елцин, у року од годину дана умрло је преко четири милиона људи, док су незваничне процене досезале и бројку од осамнаест милиона (Дејвис М. 2001: 152). Државна преписка између Лондона и Калкуте показује да приоритет колонијалних власти током кризе није била дистрибуција хране, већ амортизација финансијских губитака изазваних падом иностране потражње индијске робе услед страха од куге. Порука државног секретара вицецраљу била је да је „више забринут због куге него због глади“, јер „једном када се тржиште изгуби, па и делимично напусти, оно се тешко враћа“ (Дејвис М. 2001: 152). Британске трупе ангажоване су у акцијама исељавања становништва, паљења личне својине, пражњења храмова и формирања масовних превентивних логора, али медицински учинак ових поступака био је скроман (Клајн 1988: 739–48). У условима у којима власт спроводи насилничке и неефикасне мере у сузбијању заразе, занемарује изгладнеле милионе и издваја огромна новчана средства за империјалну прославу, међу народом је киптео бес. На дан јубилеја, браћа Чапекар убила су из заседе озлоглашеног британског комесара за кугу у Пуни, при чему је страдао и његов ађутант. Овај инцидент изазвао је шок у Лондону и кроз опречне извештаје у штампи бацио ново светло на конвенционалну представу о лојалности колонијалних поданика.

Напетости у Ирској, као другом жаришту антиколонијалног револта, трајале су месецима пред јубилеј, док је протест радикала у Даблину довео и до физичког окршаја са протестантским студентима Тринити колеџа (Марфи Џ. 2001: 269–72). Јубилеј се на ирском острву показао као платформа за јасније диференцирање националистичких струја између оних који захтевају радикалан пресек с империјом и оних који би да изнађу равнотежу између одмерених честитки и благе политичке критике. Као

Курзон је почетком XX века изнео становиште да би Индија по отцепљењу „или постала жртва унутрашњих ратова, или би, што је вероватније, била распарчана од стране супарничких сила“ (1908: 157). Сличан скептицизам срећемо и касније у Форстеровом роману *Пут у Индију* (*A Passage to India*, 1924), који у својој завршној слици кроз лик Филдинга потцртава да чак ни либерална Енглеска није у стању да појми независну и унитарну будућност Индије.

республикански вођа, Џејмс Коноли је сматрао да се не сме дозволити да јубилејска прослава лојалиста створи погрешну представу о мишљењу ирске радничке класе о монархији. Позивајући се на милионе ирских жртава под колонијалном управом Енглеске, Коноли је испред своје партије позвао народ да дигне глас „против понизне претпоставке да ми овој империји дугујемо ишта друго осим мржње према свим њеним пљачкашким институцијама“ (Килфедер 2005: 158). Фотографије и транспаренти које је за протесте припремила Мод Гон истицали су број Ираца који су током Викторијине владавине уморени глађу, погубљени, умрли у затвору или принудно исељени.⁸ Ипак, најупечатљивији перформанс на антијубилејским демонстрацијама била је погребна поворка коју је приредио Коноли, током које је уз посмртни марш кроз град спроведен мртвачки сандук на ком је писало „Британска империја“. Пре него што је полиција успела да се пробије кроз масу и ухапси Конолија, ковчег је са О’Конеловог моста тријумфално гурнут у Лифи (Гон 1938: 275, Јејтс 1922: 239).

Када се у ирској дневној штампи појавио низ озлојеђених чланака који изражавају револт против увредљиве бајковитости империјалног поретка и непомирљивости медијских извештаја са друштвеном реалношћу, државна пропагандна апаратура предузела је кораке ка неутралисању гласова неслагања. Отуда чак и у даблинском националистичком листу *Фрименз џурнал* упоредо са описом протеста у Ирској наилазимо и на оштру осуду истих, као и на исцрпан извештај који слави грандиозност јубилеја и лојалност грађана у престоници: „Лондон још од крунисања није видео такав приказ опште радости и одушевљене, безграничне оданости“.⁹

Заједничка одлика многих репортажа с јубилеја била је потенцирање не само оданости коју су грађани исказали, већ и непатворености њихове емоционалне реакције. Истицати да су изрази лојалности били спонтани био је начин да се сугерише

⁸ Натписи на транспарентима антиципирани су жустир чланак који је Мод Гон објавила 1900. године поводом Викторијине последње посете Даблину. У овом чланку, Гон је Викторију прозвала „краљицом глади“ и поручила да су Ирци „жртве криминалне политике њене владавине, они који су преживели шездесет година организованог изгладњивања“ (2004: 184).

⁹ “The Diamond Jubilee”. *The Freeman’s Journal*, 23 June 1897: 5–6. Непотписан чланак.

њихова инхерентна исправност, а самим тим и да се негира виђење јубилејске прославе као пропагандног механизма којим се подстиче осећај друштвеног благостања и задовољства државним поретком. Као стожерни национални дневник, *Тајмс* је закључио: „Историја се може претраживати, али претраживати улудо, у потрази за тако божанственим исказом верности и братства међу толиким мноштвом људи“.¹⁰ *Кејмбриџ индипендент прес*, који је претходно извештавао о тешком економском стању у граду и незадовољству мештана, на прослави је видео другачије расположење: „Спонтани излив лојалности, који је нашао тако пригодан израз на свим длановима, мора да је далеко превазишао очекивања чак и најватренијег лојалисте“ (Хемертон, Кенадин 1981: 141). Беатрис Веб је, по свој прилици, имала сличан утисак, о чему сведочи цртица у дневнику: „Империјализам у ваздуху, све класе опијене разгледањем и хистеричном лојалношћу“ (1983: 118).

Устаљени монархијски образац у циљу подстицања оданости становништва јесте изједначавање институције државе са институцијом владара. „Држава, то сам ја“ није егоистична опаска једног хировитог апсолутисте, већ језгровита рефлексивна уобичајеног ројалистичког механизма. Изјава Луја XIV није испад, већ пракса. Та пракса лако је уочљива и у прослави Викторијиног јубилеја, током које се изричит нагласак стављао на симболично стапање државног знамења са фигуром владара. Док су се на улици продавали сувенири с националним обележјима и краљичиним ликом, конзервативна штампа позивала је на лојалност монархији као политичком концепту и особи на трону која тај концепт отеловљује. Долазак грађана на јубилеј представљао је стога знак поштовања према британској традицији, као и наклон владарки на зениту моћи, особи од које нико није дуже носио британску круну, жени чије име обележава епоху, па и икони која израста у оваплоћење нације. Јубилеј је заправо умногоме био илустрација начина на који је позновикторијанска култура користила слику доминантне владарке као свој идеолошки ослонац:

¹⁰ “As the Queen left Buckingham Palace”. *The Times*, 23 June 1897: 14. Непотписан чланак.

Викторија је својим поданицима пружала одраз њихових вредности како би им улила сигурност у појмљивост стварности коју проживљавају; они су, заузврат, стварали њу према сопственој слици како би служила њиховим друштвеним и економским потребама. (Хоуманс, Мјуник 1997: 2)

Викторија је спознала да је дугогодишње повлачење из јавног живота после смрти принца Алберта оставило последице на углед монархије у друштву, због чега је у последњем периоду владавине била отворенија за маркетиншке сугестије својих саветника. Јубилеј је, у том смислу, био кулминација дугог процеса придобијања наклоности грађанства. После шест деценија лелујаве популарности, краљица Викторија је постала предмет идентификације и обожавања. Према сентименталном опису једне новинарке, „сузе су навирале на очи оданих поданика и пријатеља Њеног величанства у знак сећања на оно што она јесте и оно што је била — на радости и туге које је поднела — [...] и многи мушкарци и жене на овом огромном скупу осетили су узбуђење тог инспиративног заноса што распламсава јунаке који умиру за краљицу и земљу“.¹¹

Снага, постојаност и врлина краљице Викторије постали су оличење земље на чијем челу се налази, због чега је њена улога на јубилеју била далеко од протоколарне. Амблематична фигура монарха наметала је утисак ауторитета, легитимитета и трајности који су грађанству уливали страхопоштовање, али је уједно подстицала идентификацију кроз испољавање народских особености које Расел Бренд карикира као „дизнијевски шарм краљевске породице“ (2014: 226). Сврха јубилеја била је стога да стимулише афирмативну перцепцију монарха и пред народ постави лик и дело краљице Викторије као огледало у ком ће се наслађивати идеализованом сликом себе. Такав утисак стекао је и Марк Твен. Иако импресиониран целокупним спектаклом, Твен је америчким читаоцима пренео да се дало приметити да истинску представу чини „краљица-царица“, а „да је све остало пуки украс; да јавност у њој види саму Енглеску империју. Она је била симбол — алегоријски је представљала грандиозност

¹¹ “Marguerite on the Jubilee”, *The Penny Illustrated Paper*, June 26, 1897: 420.

Енглеске и моћ британског имена“ (2010: 1051–52).¹² Сходно томе, *Тајмс* је описао Викторију као „поглавара најмоћније и најблаготворније империје икада забележене у аналима човечанства“.¹³



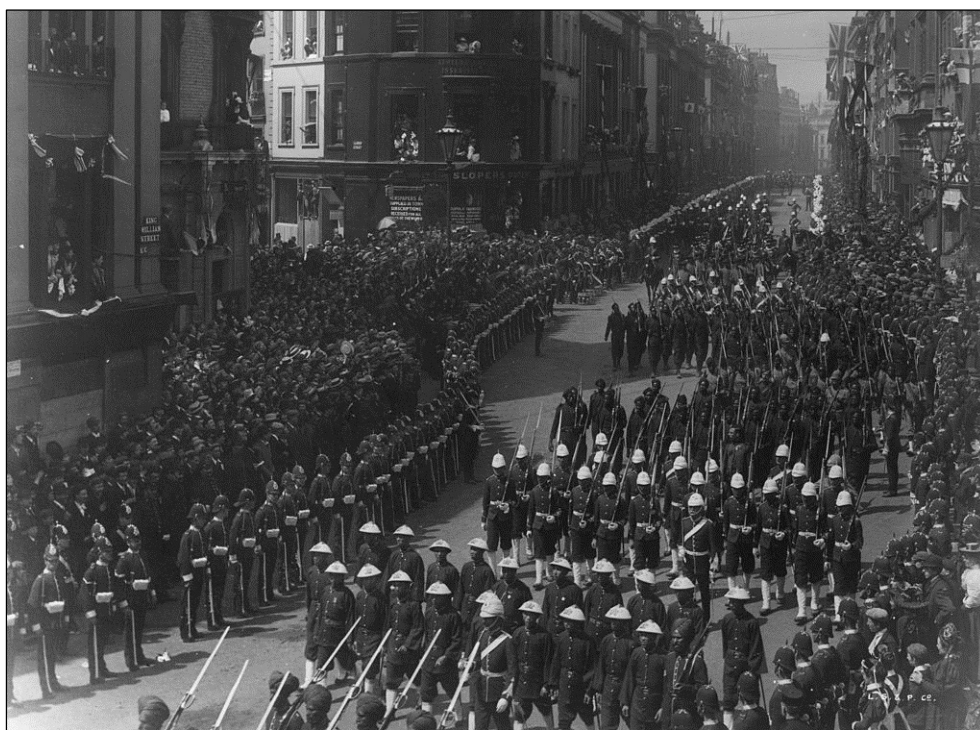
Шкотски гајдаши и колонијалне трупе испред Народне галерије.

Глобална димензија манифестације била је завршна маркетиншка ставка осмишљена да створи импресију империјалног јединства и предочи колоније као истинске драгуље у Викторијиној круни. Порука грађанству била је да су колоније извор не само материјалних добара, већ и непресушних људских ресурса и војника чија тела спремно стоје на бранику империје која их је потлачила. И док је представа за јавност казивала да је колонијална војска привржена симболичној фигури владарке у истој мери и на исти начин као Енглези, поглед иза кулиса пружао је другачији увид.

¹² Твен је у том периоду пребивао у Челзију, па га је *Сан Франциско изземинер* унајмио да састави извештај с јубилеја. Као ноторни скептик по питању монархијског уређења, Твен је допустио да тон његовог чланка повремено склизне у иронију, да би при крају истакао да је уместо „капиталиста, произвођача, трговаца и радника“, парада „пре била састављена од уживалаца просперитета него од оних који су тај просперитет створили“ (2010: 1052).

¹³ “As the Queen left Buckingham Palace”. *The Times*, 23 June 1897: 14. Непотписан чланак.

Званична преписка показује да је државни секретар за колоније Џозеф Чејмберлен вршио снажан дипломатски притисак на колонизоване земље да о свом трошку пошаљу што импозантнију војну делегацију са видним обележјима империје у чијој одбрани стоје (Бакл 1932: 166; Кинг 2007: 20). Без обзира на становиште самих колонија, један од зацртаних циљева јубилеја била је популаризација интерконтиненталног карактера империјалне војске. Оно што је властима олакшавало тај задатак јесте чињеница да је међу народом увелико постојала знатижеља у вези са колонијалним војницима, иако они нису нужно били прихваћени као интегрални део империјалног грађанства.¹⁴



Источноазијске и афричке трупе у Улици краља Вилијама.

¹⁴ Примера ради, у Лондону је у предјубилејској години на велики одзив публике наишла приредба „Синови империје“ (“Sons of Empire”), у којој су англосаксонски војници парадирали у униформама колонијалних војника (Смит Т. 1996: 338).

У процесу легитимизације колонијалних армија, сама краљица играла је кључну улогу. Као перформанс извођен пред глобалном публиком, јубилеј је стварао интегративну слику друштва у ком је верност краљици функционисала као сједињавајућа нит. У ритуалном амбијенту прожетом стањем масовне еуфорије, краљица Викторија седела је пред очима света као доброћудна старица која, уместо жезла, у руци држи сунцобран. Око ње, стајали су колонијални војници у вазалној покорности и шареним униформама које су пружале егзотични контраст краљичиној уобичајеној црнини. У чудноватом споју милитаризма и мелодраме, централни симбол свечаности била је мајчинска фигура краљице чији је трон окружен оданим синовима свих раса. Неколико година касније, Џон Бодли је навео да је управо призор краљице опасане колонијалном гардом имао дефинишућ ефекат на колективно несвесно нације: „Империјална идеја, која је дуго расла у народу, по први пут је дотакла машту становништва док је оно клицало грађанској војсци младих колонија која чува велечасну мајку свих Британија“ (1903: 30).¹⁵

Завршни утицај на обликовање јавне перцепције колонијалне војске имали су медији. У свом извештају с јубилеја, *Дејли кроникл* је навео да колонијални контингенти представљају „видљиви доказ једне од најзначајнијих чињеница наше империје, а то је да је британски официр некако у стању да готово сваку расу доведе у употребљиво стање [...] и потпуне црнчуге из Британске Гвајане и сваку нијансу боја са Јамајке и Тринидада“ (Шервуд 2011: 36). *Дејли мејл* је у част јубилеја посебним мастилом штампао „златно издање“, чије је уводне стране красило усхићени извештај

¹⁵ У контексту ове дисертације, Џон Бодли је вероватно занимљивији по свом односу са Оскаром Вајлдом него по својим историјским рукописима. Бодлијев дневник из студентских дана представља најзначајније сведочанство о Вајлду на Оксфорду и пружа битан увид у формативни период младог дендија. Једна од авантура која је спајала двојицу пријатеља био је и пријем малолетног Вајлда у Аполонову масонску ложу на Оксфорду почетком 1875. године, што је делимично омогућено Бодлијевом потпором (Березинер 2003). Неколико година касније, усред медијске помпе коју је изазвала Вајлдова америчка турнеја, Бодли је у *Њујорк тајмсу* објавио анониман и изненађујуће пакостан чланак о свом пријатељу. Бодлијево ауторство утврдио је Елман (1988: 177), с тим што је навео погрешан датум објављивања чланка (Шредер 2002: 60–61). Погледати: “Oscar Wilde at Oxford”, *New York Times*, 4 February 1882: 2.

који понајбоље илуструје позновикторијански империјални манир. Описујући колонијалне војнике, *Дејли мејл* је позиционирао њихову сврху у склопу империјалне мисије:

И тако су наилазили, све више и више, нови типови, нова пространства на сваких пар метара, прави антрополошки музеј — живи географски лексикон Британске империје. Са њима су ишли њихови енглески официри, које они слушају и прате као деца. И онда вам постаје јасно, као никада пре, шта је то империја. [...] Пошаљемо једног дечака овде, другог онде, и дечак дохвати дивљаке у области у коју је дошао, и научи их да марширају и пуцају како им он каже, да га слушају и верују у њега и да умру за њега и за краљицу. [...] И свако од нас — и ви и ја, и онај тамо човек у кошуљи на углу — сви смо ми функционални део ове силе која уобличава свет.¹⁶

Медијски прикази попут овог имплицирали су јасну и неупитну расну хијерархију. Место колонијалних трупа у репортажама са феште морало је бити упадљиво, како би се исказао државни интерес, али и упадљиво секундарно, како би се остало у духу традиције. Док је сензационална парада колонијалних одреда побуђивала осећај империјалне гордости, национални понос пред сликом англосаксонских војника био је медијски атрактивнији. Извештај у *Дејли мејлу* ревносно је приказао „урођеничке колонијалне трупе“ као вредне хвале и предочио визију „примитивних“ народа као најоданијих империјалиста. Штавише, редакција *Дејли мејла* се пар дана пред јубилеј похвалила да је управо она допринела налажењу квалитетнијег смештаја за колонијалну војску (Смит Т. 1996: 345). Ипак, парада белачких одреда испунила је аутора узвишенијим надахнућем. Истичући естетски дојам који остављају, њихову генетску изврсност и супериорност војне спреме, аутор је закључио да је међу „колонијалцима британског рода [...] сваки човек био тако

¹⁶ “Queen and Empire.”, *Daily Mail*, 23 June 1897: 4. Непотписан извештај са јубилеја, али Џен Морис га приписује даровитом младом новинару Г. В. Стивенсу који је три године касније страдао у Бурском рату (1968: 31).

изврстан примерак и сведочанство о величини британске расе да није било империјалисте у публици који пред тим призором није новим очима видео славу Британске империје“. Чак и одељку посвећеном колонијалној гарди, ауторском оку била су посебно упадљива „добра, поштена англосаксонска лица“ колонијалних намесника и свештеника.¹⁷ Исти шовинистички сентимент изражавао је *Тајмс*, издвајајући Канађане и Аустралијанце као „физички изврсне војнике“ и „крепке изданке старог рода“ с чијом снагом ће империја моћи да рачуна у наредном веку.¹⁸

Укључивање колонијалних делегација у краљевски протокол и учешће њихових трупа у јубилејској паради била је ултимативна потврда сврсисходности империјалних подухвата. Са глобалном кризом на помолу и растрзана унутрашњим расколима, Британска империја је на измаку викторијанске епохе улазила у борбу за самоодржање. Њена стратегија за нови век сводила се на имплементацију опробаних механизма који покоравање представљају као заштиту, експлоатацију као трговину, а асимилацију као хришћанску мисију. Колонијални систем вођен англиканском руком опажан је као израз божје воље, а Дијамантски јубилеј послужио је као подсетник свима да, у складу са тадашњом изреком, нису кротки наследили земљу, већ Енглези.

Јубилеј у изгнанству

Изгнанник једног доба је Херој неког другог.

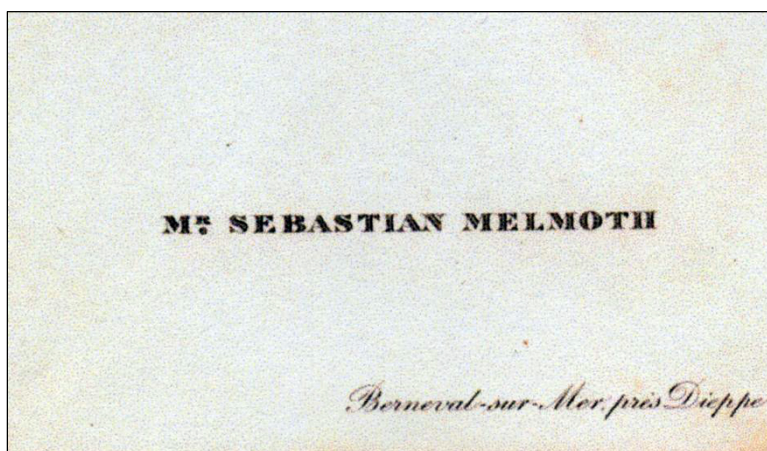
– Едвард Карпентер, „Одбрана криминалаца: критика моралности“

Истог тог 22. јула 1897. године, Дијамантски јубилеј славио се и са друге стране Ла Манша. У француском месташцу Берневал, на приобаљу Атлантика недалеко од Дјепа, тајанствени странац по имену Себастијан Мелмот приредио је необичан банкет

¹⁷ “Queen and Empire.”, *Daily Mail*, 23 June 1897: 1. Непотписан извештај са јубилеја. Наведени израз „величина британске расе“ штампан је масним словима и истакнут као заглавље.

¹⁸ “A long and splendid panorama of Empire was”. *The Times*, 23 June 1897: 14. Непотписан чланак.

у част јубилеја краљице Викторије. М'сје Мелмот је за мештане био симпатични особењак о ком се мало шта поуздано знало осим да је недавно пристигао са Острва. На дан јубилеја, м'сје Мелмот је у свом врту угостио петнаестак локалних дечака и њиховог учитеља. Окупљене дечаке странац је почастио огромном јубилејском тортом и јагодама у крему, поклонио им музичке инструменте, поделио им енглеске и француске заставице и у наступу носталгије их позивао да упоредо певају „Марсељезу“ (“La Marseillaise”) и „Боже, чувај краљицу“ (“God Save the Queen”).



Посетница Себастијана Мелмота из Берневала.

Оно што се у Берневалу није могло ни наслутити јесте да је у зору 19. маја из затвора Пентонвил пуштен на слободу робијаш озлоглашен у енглеској јавности. Две године раније, тај робијаш био је слављен као владар позоришне сцене у империјалном Лондону, а сада се под лажним именом склањао из земље у којој за њега више није било места. Доживотно осрамоћен, доскорашњи затвореник је брже-боље пребегао у континенталну Европу, никад се више не вративши на Британска острва. Његово ново име било је Себастијан Мелмот. Његово старо име било је осуђено да изумре у тренутку изрицања пресуде. Током тамновања умрла му је мајка, нешто касније и супруга и брат, а своја два сина никада више није видео. Дечацима је дато ујаково презиме и лоза се изгнаниковом смрћу угасила.

Изгнаник је кроз претходни живот ишао под именом Оскар Фингал О'Флахерти Вилс Вајлд. Много година након банкета у Берневалу, један од присутних ученика је

у дубокој старости приповедао о тим данима и навео да се, након јубилејске забаве, расположење у селу веома брзо променило:

Сазнали смо да наш господин Себастијан Мелмот уопште није Себастијан Мелмот, већ Оскар Вајлд, чију су осуду на робију људи још увек јасно памтили.

Сељани су се забринули. [...] Родитељи су забранили својој деци — видевши од учитеља — да имају икаква посла са човеком који се крије под лажним именом и покушава да забашури недавни скандал. [...]

Ако је Себастијан Мелмот својим присуством учинио част Берневалу док нисмо били свесни његовог правог идентитета, Оскар Вајлд нас је посрамио. Откако му је скинута маска, држали смо се подаље од њега. (Руни 1996: 45)

Вајлд се у Берневал склонио како би избегао понижења која је, махом од енглеских туриста, доживљавао у Дјепу, али испоставило се да се ни у том малом месту није могао надати анонимности. Након почетне еуфорије по изласку на слободу, Вајлд је увидео да „егзил као најноторнији британски сексуални преступник подразумева јавне увреде, дуге периоде изолације, губитак средстава за живот, а напослетку и јењавање здравља и стваралачких способности“ (Френкел 2017: 9). Преузети алијас пружао је само делимичну заштиту, тако да је пре испуњавао креативну него практичну сврху. Својом симболичком име Себастијан Мелмот оцртавало је идентитет мученика и луталице на који се Оскар Вајлд навикавао. У писму Луису Вилкинсону, Вајлд је појаснио порекло свог псеудонима:

Како поштарима не би позлило, понекад тражим да ми се писма адресирају на име чудноватог романа који је написао теча моје мајке, Метјурин: роман који је био део романтичарског новог таласа почетком века, пионирски, иако несавршен: у Француској и Немачкој га још увек читају: Бентли је објавио реиздање пре неку годину. Мени је смешан, али узбудио је Европу. (2000a:1169–70)

Вајлд је своје ново презиме засновао на протагонисти обимне готске романсе *Мелмот луталица* (*Melmoth the Wanderer*, 1820), чији је аутор био његов не тако далеки предак Чарлс Роберт Метјурин (1782–1824). Метјуринова животна трајекторија умногоме је наличила оној којом ће ићи његов унук. Сагледан у кратким цртама, Вајлдов живот заиста делује као реинсценација Метјуриновог. Двојица уметника делила су таленат, младалачку амбицију, диплому са Тринитија, жеђ за лондонском славом и слашћу живљења, вртоглави успех, сатански суноврат и отаљавање последњих година у горчини и тихом очајању.¹⁹

Метјуринов фаустовски наратив о Мелмоту чинио се Вајлду пригодним за околности у којима се обрео. Роман прати јунака који је продао душу ђаволу у замену за световна задовољства и 150 година младости, с могућношћу да му се живот додатно продужи уколико пронађе особу вољну да склопи исти пакт. Његово тумарање светом отуда убрзо прераста у улуду потрагу за привременим избављењем, праћену свешћу о коначности усуда. Савремена критика доживела је роман као „продужену ноћну мору“, накићену у типично ирском маниру, док је аутор описан као „Фузели међу романописцима“.²⁰ Ричард Хоулмс наводи да су, из угла модерног читаоца, лавиринти безнађа и тескобна атмосфера у роману налик „мрачном, затвореном универзуму Кафкиног *Замка* или Солжењициновог *Архипелага Гулаг*“ (2000: 158).

¹⁹ Метјурин је књижевну афирмацију дочекао релативно касно, када је, уз покровитељство Бајрона и Волтера Скота, његова драма *Бертрам* (*Bertram*, 1816) успешно постављена у Друри лејну са Едмундом Кином у насловној улози. Ипак, испоставило се да је наклоност коју је Ирац уживао у Лондону била кратког даха. У друштвено осетљивој клими након Ватерлоа, Коулриц је у низу оштрих чланака описао Метјуринову драму као невешту, полуписмену, лишену дикције и пре свега политички непримерену, док је њену популарност осудио као доказ изопачености публике. Коулрицов јавни анимозитет показао се погубним за Метјуринову књижевну и свештену каријеру. Осорност великог песника била је испровоцирана јакобинским и атеистичким сензибилитетом у *Бертраму*, јер Коулриц је у то доба увелико загазио у свој реакционарни период. С друге стране, његов став био је макар делимично мотивисан личним осећајем увређености, јер је његова драма *Запоља* (*Zapolya*, 1816) била одбијена како би *Бертрам* био стављен на репертоар (Томко 2007: 246; Коноли 2006: 206).

²⁰ “*Melmoth, the Wanderer*. 4 Vols. By the Author of *Bertram*.”. *The Edinburgh Review* 35: 70, July 1821: 355. Непотписан чланак.

С обзиром на судбине протагонисте и аутора *Мелмота луталице*, јасно је због чега се Вајлд пред прогонством сетио свог претка. Неизрецивост Мелмотових грехова у роману аналогна је неизрецивости Вајлдових грехова у животу (Сецвик 1985: 94–95). Кажњен због проповедања „љубави која не сме да каже своје име“, Вајлд је остао без сопственог имена. Као протерани демон викторијанског друштва, одабрао је име које у Француској још увек одзвања романтичарском уклетошћу, име изгнаника осуђеног на лутање јер се огрешио о људске и божанске законе. Када Бодлер говори о Мелмоту, „тој великој сатанској креацији“, његове речи се с подједнаком валидношћу могу односити на Вајлдову репутацију у декадентној култури:

Шта би могло бити веће, шта силније у односу на сирото људство од тог учамелог и убледелог Мелмота? Па ипак, има у њему нечега слабог, нечега клонулог, нечега што води рат против Бога и против Светлости. Он се смеје и смеје, непрестано се поредећи са убогим људским црвима који чине већину човечанства. *Он је снажан! Он је интелигентан! Он је човек за ког део закона који владају људским родом више не постоје!* (Бодлер 1956: 117)

Сврставајући Метјурину у ранг са Бетовеном, Бајроном и Поом, Бодлер закључује да су „сви они изврсно изразили богохулни елемент у људској страсти. Они су бацили сјајна, заслепљујућа копља светлости у скривено обличје Луцифера који се устоличио дубоко у сваком људском срцу. Овим хоћу да нагостим да је модерна уметност суштински демонска у својој склоности“ (Хоулмс 2000: 150).

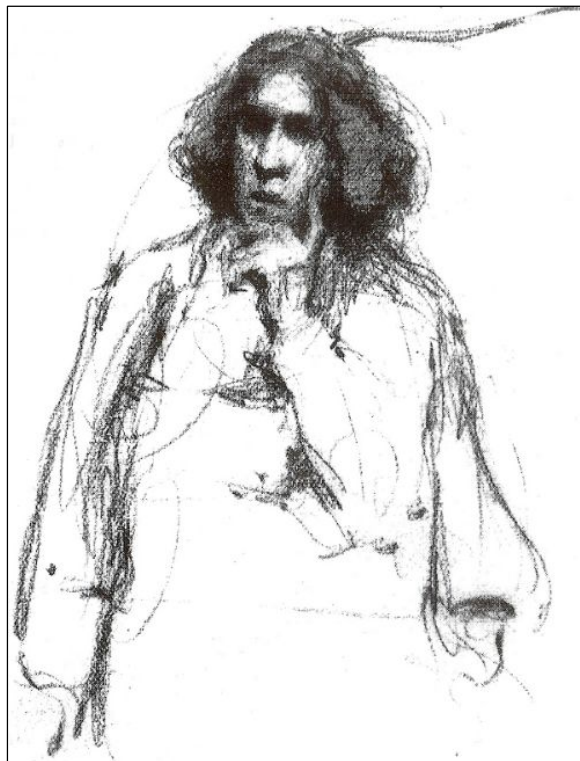
Као антитезу дијаболличног презимена, Вајлд је одабрао светачко име. Прва половина Вајлдовога алијаса потиче од Светог Себастијана, хришћанског мученика који је кроз ренесансну иконографију овековечен као младић голих груди, везан за дрво и испенетриран римским стрелама. Међу познатије приказе те сцене спадају барокне слике Гвида Ренија. Једну од Ренијевих слика Вајлд је као студент видео у Ђенови 1877. године и био дубоко импресиониран. У чланку који је недуго затим објавио у Ирској, Вајлд је Ренијевог Светог Себастијана описао као „љупког, смеђег момка оштре, коврцаве косе и црвених усана“ (2013б: 12). Свети Себастијан је у

житијима идентификован као миљеник цара Диоклецијана и капетан његове преторијанске гарде који је био погубљен након што је откривено да је примио хришћанство. У геј традицији, међутим, он је виђен као санкционисана жртва групног силовања и временом је прерастао у свеца заштитника хомосексуалаца (Мекена 2003: 431). Његове очи упрте у небеса и наго атлетско тело на већини слика еротизују религиозни занос, на основу чега је „Свети Себастијан побуђивао асоцијације мушког подавања, прихватања јунаштва кроз обгрљење еротски набијене, морбидне пасивности“ (Кеј 1999: 275).

У британском културном миљеу, позновикторијански писци са хомоеротским склоностима „предавали су се сликама Светог Себастијана као кодираном средству артикулисања истополне жеље“ (Кеј 1999: 291). Једна од назнака уврежености Доријана Греја са идеалима уранијанске љубави јесте и чињеница да се међу његовим драгоценостима налази медаљон са ликом Светог Себастијана. У вајлдовском моменту у ком живот опонаша уметност, Џон Греј, Вајлдов пријатељ који се сматра узором за књижевни лик Доријана, недуго по објављивању романа је испевао сопствену песму о Светом Себастијану. Када је Грејов партнер Андре Рафалович 1896. године приступио доминиканском реду, одабрао је да његово свештено име буде Себастијан. У XX веку, делом захваљујући Вајлдовом утицају, фигура Светог Себастијана се са знатно већом учесталашћу препознавала као маркер хомоеротског сензибилитета, па је као такву срећемо у делима разноликих уметника какви су Јукио Мишима, Дерек Царман, Томас Ман, Тенеси Вилијамс или Ивелин Во.

Пролећа 1898. године Вајлд је у писму Роберту Росу шаљиво поменуо да ће критичка хајка поводом *Баладе о тамници у Редингу* (*The Ballad of Reading Gaol*, 1898) допринети његовом проглашењу за свеца, након чега ће моћи да „живи као Злогласни Свети Оскар од Оксфорда, Песник и Мученик“ (2000а: 1041). Како је време у егзилу одмицало, амблематичност Вајлдовога псеудонима постајала је све интензивнија и као таква се пренела на његову књижевно-историјску репутацију: „Уколико *Себастијан* наговештава Вајлдову спремност да прида себи улогу мученика, *Мелмот* упућује на фундаментално трансгресивну природу живота и уметности“ (Френкел 2017: 7). Символика Мелмота као проказаног преступника кореспондира са Вајлдовим

страдањем не само на филозофској, већ и на строго културној, националној равни. Како Хоулмс напомиње, *Мелмот луталица* је, као суштаствено ирски роман, заокупљен „спиритуалном природом заточеништва — друштвеног, религиозног, политичког — на начин који је често приступачнији европском него енглеском уму“ (2000: 160).



“*Melmoth*” (OW) (1897), Walter Sickert.

Када је сликар Волтер Сикерт срео Себастијана Мелмота у Дјепу, угледао је скрханог човека који једва да је био налик Оскару Вајлду ког је познавао у Лондону. Исход тог сусрета је упечатљив импресионистички цртеж који дочарава Вајлда као загонетну појаву која посматрачу уједно делује и као претња и као жртва (Хенсен 2009: 60). За разлику од педантно осветљених фотографија из доба славе у којима Вајлд гледа директно у камеру, самоуверен и спреман да се суочи са светом, Сикертова киароскуро скица приказује замишљеног човека разбарушене, дуге косе, испијеног лица и утонилих очију који скреће поглед са посматрача. Према виђењу Ричарда

Хезлама, „у том тренутку, он постаје икона отуђеног модернитета који га је завео, који прожима *Доријана*, а нас још увек походи“ (2004: 311).

Један од раних весника модернитета била је технолошка новотарија названа фотографија. Средином века њени најзначајнији пропагатори у Енглеској били су краљица Викторија и принц Алберт. Појава новог медија омогућила је да Викторијина породица буде прво енглеско краљевско домаћинство чији је јавни и приватни живот до танчина фотографисан и визуелно документован, и чије су пажљиво пробране слике редовно дисеминиране кроз штампу. За разлику од импозантних портрета из претходних епоха, фотографије Викторијине породице нису предочавале њене чланове као божанства, већ су циљано наглашавале њихову људску природу и приближавале их народу. Појава масмедија била је инструментална у креирању имица краљице Викторије као популистичког монарха, сувереног на свом трону, али окренутог својим поданицима. Њена фотографија стајала је у домовима енглеских емиграната расутих широм империје, уважавана попут реликта, чувана као сведочанство о домовини коју често никада нису ни видели. Такве фотографије сведоче о угледу који је Викторија уживала у народу, али и о начину на који је оличавала империју којом је владала и средњокласне вредности које је прокламовала.²¹

Међу прогнаницима који су осуђени да никада више не виде Енглеску, али из привржености и носталгије држе Викторијину слику на зиду, био је и Оскар Вајлд. Слика коју је Вајлд затекао у јубилејској штампи била је репродукција дрвореза на ком је Вилијам Николсон приказао намргођену краљицу како у врту Кензингтонске палате шета пса. Призор је готово комичан, а боје сведене, док је сама Викторија потпуно заоденута у црно, без икаквих краљевских знамења. Николсонов портрет био је смео у својој неформалности, учинивши да краљица делује приступачно, пријемчиво, неко с

²¹ За увид у симбиотичке споне између владавине краљице Викторије, растућег утицаја масмедија и комерцијалног потенцијала фотографије, погледати John Plunkett, *Queen Victoria: First Media Monarch* (Oxford: Oxford University Press, 2003).

ким се народ може поистоветити. Управо тај квалитет издвојио га је из масе јубилејских слика, тако да је доживео велики успех када га је Хенлијев магазин *Њу ривју* објавио као комеморативни портрет. Вајлд је с одушевљењем окачио постер на зид, пишући Росу: „Сваки песник треба да буде загледан у портрет своје краљице“ (2000а: 897). Према сведочењу Винсента О’Саливена, Вајлд је у шали говорио: „Три жене којима сам се највише дивио су краљица Викторија, Сара Бернар и Лили Ленгтри. Са задовољством бих оженио било коју од њих“ (1936: 25).

Уколико је Вајлд важио за жустрог критичара викторијанске културе, изливи лојалности према Викторији могу деловати контрадикторно. С друге стране, Вајлд је противречан у свему, тако да је за очекивати да и његов однос према империји буде амбивалентан. Он стога може бити у неслози с Викторијиним системом вредности, али и истовремено осећати приврженост према њој самој као симболу епохе. Он може бити жртва бруталности њених институција, али и дивити се помпи њеног ауторитета. Из угла једног данашњег критичара, Вајлдов банкет у Берневалу „наговештава да не можемо редуковати овог британског поданика, некадашњег Ирца, бившег републиканца и феминизираниог дендија на неко стабилно, есенцијално сопство, већ га морамо сагледати у чину извођења зависног и контрадикторног осећаја припадности који је произишао из конститутивних хибридности империјализма“ (Флечер 2000: 334). Иако је престрого говорити о ирскости и републиканству позног Вајлда као о нечему пређашњем и дезинтегрисаном, његов поглед на свет јесте се изворно развијао сходно империјалним условима постојања и потом претрпео утицај читавог зрелог доба проведеног у Лондону. Истина је, као и увек са Вајлдом, „ретко кад чиста и никада проста“ (1980: 54). Он је и у свом политичком бићу, како нам каже наслов студије Норберта Кола, конформистички бунтовник. Тери Иглтон, у својим дискусијама о Вајлду, на првом месту истиче подељеност његових политичких позиција:

Ако су његова заокупљеност реториком, хумором, аутоиронијом, маском, театралним разметањем на једном нивоу плодови ирске лозе у сукобу са средњокласним енглеским моралисањем, они такође представљају и

преокупације које директно иду на руку енглеској аристократији. Код њега је увек фасцинантно тешко повући линију између политички скандалозне опсесије површинама и незрелог естетицизма који су више класе могле препознати као свој. (1989: x)

Управо та константна амбивалентност Вајлдове поетике рефлектује политичку комплексност његовог и нашег света у ком се идеолошки ставови не могу свести на бинарне изборе. Вајлд је истовремено ирски националиста и ревносни викторијанац. Он је одан политичким програмима Парнела и Гледстона за решење ирског питања, али је и наклоњен краљици Викторији као оличењу британске силе и традиције. Он верује у ирску самоуправу, али и у постојаност Британске империје, а отуда и у место Ирске у њој. У његовом погледу на историју, Грчко и Римско царство су идеали, а Британска империја једина могућа савремена алтернатива.

Пишући рецензију путописа о Мароку 1886. године, усред колонијалне трке за афричким територијама и стратешким пунктовима за контролу поморских путева, Вајлд наглашава да „Енглеска има интересе које треба да одбрани и мисију коју треба да следи“ (2013б: 98). У Вајлдовим политичким спекулацијама, интереси и мисија Марока нису предмет разматрања. Он признаје да је судбина Мавара трагична, али се не замишља над могућим солуцијама за локално становништво, већ само над морањем Енглеске да заштити сопствене позиције и „спречи да Медитеран постане француско језеро“ (2013б: 98).

Сужени фокус рецензије који искључује будућност самих Мароканаца оставља утисак да је Вајлд, у духу свог времена, просто подразумевао да перспектива колонијалних народа почива у склопу империје. Такво становиште може се назрети и у младалачкој песми “Ave Imperatrix” (1880). Почев од наслова којим алудира на Викторијину новостечену титулу царице Индије, Вајлд поистовећује Енглеску са својом владарком „под чијим се ногама светови деле“ (2000б: 136). Енглеска је у песми предочена као фактор стабилности у свету који је „попут стакленог глобуса крт“ (Вајлд 2000б: 136). У песниковој визији, енглеска војна сила је незадржива док попут „крилатих паса“ и „дивљих ратних орлушина“ насрће на оријенталне престонице и

егзотична пространства (2000б: 137). Вајлд на пола песме незграпно покушава да хуманизује свој приступ ратним походима тиме што подсећа читаоца да је империјална експанзија плаћена небројеним жртвама, али његова тежња осујећена је чињеницом да он у свом апелу препознаје искључиво енглеска страдања. Жалећи изгинуле Енглезе расуте по свету, Вајлд призива саосећање са окупационом војском, упарујући притом свој ламент са сликом „тужне голубице“ која имплицира пацифистичку настројеност краљице Викторије (2000б: 137). Крај песме констатује да упркос свим недаћама Енглеска мора наставити својим стрмим освајачким путем све док крвопролића не утихну, када ће, у Вајлдовом хировитом преокрету, наступити републикански поредак.

Последња два стиха “Ave Imperatrix” изобличавају империјални панегирик у неочекивану проблематизацију енглеског устројства. Отварајући могућност револуције која би донела глобални мир, ови стихови, према виђењу Николаса Френкела, „предвиђају пад Енглеске и успон постколонијализма“ (1997: 125). Вајлдова завршна слика је штура и магловита, али из ње се разабире вера да ширење империје успоставља благотворне услове за друштвено освешћење које би напослетку резултовало преласком са монархијског на републиканско уређење. Идеја републиканства очито је била примамљива младом Вајлду и неретко је заступљена у ранијим радовима. Његова прва драма *Vera; или, Нихилисти (Vera; or, The Nihilists, 1880)* у целости је писана у револуционарном кључу. У питању је републиканска трагедија која из угла радикала романтизује идеју монархијског преврата у Русији и антиципира атентат на цара Александра II у Санкт Петербургу. Сонет “Libertatis Sacra Fames” (1880), који је Вајлд јавно издвојио као свој политички кредо (2010: 103), изражава наклоност ка републици као држави једнаких у којој је сваки човек налик краљу (“liking best that state republican / Where every man is Kinglike and no man / Is crowned above his fellows”). Уз све чари егалитарног устројства, песник страхује да на путу ка њему вребају демагошке опсене и анархијска превирања, због чега се ипак опредељује за стабилност монархије (“Better the rule of One, whom all obey”) (Вајлд 2000: 148).

Премишљајући се између републиканских идеала и монархијског комфора, Вајлд је пригрлио обе супротности. Путујући кроз Сједињене Државе, естетa је недвосмислено устврдио: „Да, ја сам у потпуности републиканац. Ниједан други вид владавине није толико погодан за развој уметности“ (Елман 1988: 196). Већ у следећој реченици, међутим, заклету републиканац се довео у спрегу са самим врхом монархије: „Наравно, не бих могао да разговарам о демократским принципима са својим пријатељем принцом од Велса. Увиђате да је то просто питање друштвеног такта“ (Елман 1988: 196).

Пријатељски однос са принцом од Велса само је један од примера у којима је Вајлд у свом дендијевском успону успевао да се инфилтрира у кругове државничке елите. Вилијам Гледстон је био један од суверених викторијанских ауторитета чију наклоност је амбициозни Вајлд покушавао да стекне још као студент. Гледстон је у то доба био бивши премијер, али ће током наредне две деценије као народни миљеник одслужити још три мандата. Уз поруке пуне поштовања, Вајлд је Гледстону послао своје ране сонете, а неколико година касније му је проследио и збирке поезије и бајки. Гледстонов ангажман за ирску самоуправу био је политички преседан који је у Вајлду побудио дубоко поштовање. Док је 1881. године поручио Гледстону да га сматра „огледалом грчког идеала државника“ (Вајлд 2000а: 113), Вајлд га је после Првог нацрта за ирску самоуправу (*The First Home Rule Bill of 1886*) глорификовао као „неког ко ја, као и сви којима келтска крв тече у венама, морамо уважавати и величати, и неког ко је моју земљу тако дубоко задужио“ (Вајлд 2000а: 350). Недуго затим, Вајлд је у наредном писму Гледстону наставио китњастим речима да изражава

дубоко дивљење које ја, заједно са својим сународницима, осећам према једином енглеском државнику који нас је разумео, саосећао са нама, кога сад прихватамо за свог вођу и који ће нас, то добро знамо, повести ка најславнијој и најправеднијој политичкој победи овог доба. (2000а: 369)

Гледстон и Вајлд кретали су се повремено у сличним уметничким круговима и, иако је прекомерно рећи да су њих двојица били пријатељи, извештај ступањ друштвене

интеракције свакако је постојао. Судаћи по преписци, њихов однос био је близак у оној мери у којој је то било могуће између контроверзног младог дендија и човека који је важио за симбол викторијанске озбиљности и стуб политичког поретка.²²

Вајлдова писма Гледстону потврђују његово опредељење за ирску самоуправу, али његова тежња да се приближи угледном политичару рефлектује жељу за пробојем у високо друштво. Његов однос са Есквитом и Белфором, двојицом будућих премијера, такође указује на изразиту друштвену амбицију, али индиректно и на статус колонијалног поданика који се превише осмелио. Херберт Хенри Есквит и Артур Џејмс Белфор, либерал и конзервативац, били су Вајлдови пријатељи, поклоници његове уметности и гости на његовим премијерама, али обојица политичара су, у ироничном следу догађаја, били део институционалне апаратуре која је 1895. године пресудила Вајлду. Белфор је пратио Вајлдов случај од самог почетка (Фоулди 1997: 58), док непроверене гласине наводе да је упозорио премијера Роузберија да би икакву помоћ Вајлду платио на предстојећим изборима (Елман 1988: 462). Убрзо затим, Есквит је, као државни секретар, покренуо процедуру за Вајлдово хапшење. Према речима А. Н. Вилсона, „у једном тренутку, Есквит ужива у Вајлдовој довитљивости за столом. У наредном, Есквит је као државни секретар напослетку одговоран за то што му се суди под криминалном оптужбом и бива послат у затвор“ (2002: 559).²³

Вајлдов судар са викторијанском цивилизацијом био је спектакл са предодређеним фаталним исходом. Викторијанци су били људи који су носили терет империје на својим леђима и осећали бремене социјалне одговорности. Сви друштвени

²² Гледстон је у свом дневнику навео да се 3. августа 1881. срео са Вајлдом у атељеу Берн-Цоунса, а шутири коментар који је његова ћерка Мери прибележила оставља утисак да Вајлдово друштво није сматрала подобним за свог оца (Гледстон 1990: 104). Пар година касније, Вајлд ју је придобио, судаћи по наводу да је уживала у његовом друштву (Меткаф 1980: 299). Вајлд ће се 1888. године осетити слободним да затражи Гледстонову подршку приликом Сперанцине пријаве за Краљевски књижевни фонд, што је Гледстон из разлога службене непристрасности љубазно одбио, уз напомену да „као читалац претпостављам да су изгледи леди Вајлд веома добри“ (Смол 1993: 77).

²³ У симболичном чину искупљења, његов син, Ентони Есквит, 1952. године је режирао класичну филмску верзију Вајлдове драме *Важно је бити Ернест*.

ресурси били су мобилисани ка одржању државне стабилности и геостратешких позиција Британије у свету, укључујући културне производе као ретко ефикасно идеолошко оруђе. У таквом културном поднебљу, одједном је из Ирске пристигао феминизирани двометраш у накићеној одећи и лакованим ципелама како би империјалној јавности поручио да је сва уметност бескорисна. Вајлд је у својим начелима иступао против сврсисходности, марљивости, продуктивности, против викторијанског погледа на друштво и против саме природе. Његов естетицизам био је „ангажовани протест против викторијанског утилитаризма, рационалности, сцијентистичке чињеничности и технолошког напретка — заправо, против читаве средњокласне тежње ка конформизму“ (Ганије 1886: 3). Викторијанску културу на крају века прожимала је зебња у чијем корену су се налазили криза хришћанске вере, осећај да раст метрополе и развој технологије измичу контроли, политички потреси на помолу, еманципација радничке класе и жена, дегенеративни аспекти људског понашања. Сви ти социјални фактори градили су апокалиптичну атмосферу коју су викторијанци описивали као *fin de siècle*. Али за Вајлдовога меланхоличног кицоша Доријана Греја, апокалипса би дошла као спасење. У нихилистичком расположењу, Греј не призива *fin de siècle*. Он призива *fin du globe* (Вајлд 2005б: 318).

Нови империјализам

Мапа света на којој нема Утопије није вредна ни летимичног погледа.

– Оскар Вајлд, „Душа човека у социјализму“

У празничној атмосфери Дијамантског јубилеја овенчаној небројеним одама у част краљице, један глас остао је жељно ишчекиван. Тај глас припадао је Радјарду Киплингу, водећем лиричару британског империјализма. Уколико је позновикторијански естетицизам заговарао кредо „уметност уметности ради“, Киплингов поетски принцип могао би се описати као „уметност империје ради“ (Брукер, Видоусон 2014: 141). Била је то поетика изразитог патриотског набоја,

подређена империјалном интересу, помпезна и горда. Када је три недеље након јубилеја Киплинг прекинуо своју зачудну тишину, показало се да његове мисли одударају од екстатичног расположења нације. Песник се, наиме, огласио стиховима који свечаним и достојанственим тоном одговарају прилици, али који, мимо очекивања, скрећу пажњу на суморну перспективу енглеских колонијалних подухвата. Уместо планиране песме „Терет белог човека“ (“The White Man’s Burden”), Киплинг је у *Тајмсу* објавио религиозну химну “Recessional”, чији елегијски стихови призивају слике опадања империјалне силе и позивају грађанство на побожност не би ли се бог умилио да ту силу сачува.

Киплингова песма била је меланхолична констатација да је империјална идеја запала у кризу, али и израз јавног сентимента да спољнополитичко опредељење ка мегаломанској експанзији иде на уштрб матичног енглеског становништва. Перцепција да унутрашња питања Енглеске бивају запостављена зарад империјалних амбиција није наступила као тренутак националног колебања, већ је истрајавала на улазу у XX век и дефинисала политички амбијент како позновикторијанског, тако и едвардијанског доба. Неколико година након јубилеја, Винстон Черчил је као млади посланик имао прагматичан коментар на поморску доминацију Британије: „Не видим неку славу у империји која је у стању да влада таласима, а није способна да испере сопствене канализационе цеви“ (Брендон 2011: 15). У друштвеној атмосфери сумње у одрживост глобалних пројеката и учесталих позива да се Енглеска окрене себи, Дијамантски јубилеј је као интерконтинентални спектакл представљао отклон од изолационистичке политике и визуелну афирмацију уверености енглеских власти да је империјализам манифестна судбина Британије и једини пут одржања запоседнутих позиција у свету.

Као примарни извор ресурса, резервоар јефтине радне снаге и привредни покретач, Индија је била у средишту британских империјалних интереса. У циљу дугорочне заштите тих интереса, британски стратези су тежили да остваре контролу над свим приступима Индији, укључујући најкраћи пут преко Црвеног мора, заобилазну руту преко Рта добре наде или Сингапура, трансконтиненталну трасу преко Африке и напослетку сам Индијски океан. У свом одговору на становиште да

усредсређеност на ободу империје доводи до слабљења центра, доскорашњи вицекраљ Индије лорд Курзон је у чувеној апологији империјалних подухвата позвао англосаксонску јавност да замисли сценарио у ком би „Индија збацила наш јарам“ (1908: 157). Такав догађај, предочио је Курзон, не би био пуко отцепљење, већ катаклизмични раскол који би довео до губитка лука и рудника, тврђава и протектората, до десетковане морнарице и војске сведене на локалну службу, до нестанка стране потражње и сужавања домаћег тржишта: „Енглеска би са позиције светског арбитра спала у најбољем случају на неугледно светско игралиште“ (1908: 157). Технолошки замајац и комерцијални апетити западне цивилизације изискивали су повећано уздање у сирове материјале из тропских делова света, тако да би губитак Индије за Енглеску означио прелазак у нижи ранг такмичара на глобалној тржишној утакмици. Напоследку, „као убеђени и непоразиви империјалиста“, Курзон је истакао да империјализам није само извор материјалног благостања, већ и срж народног поноса: „Што се тиче националног карактера, тог драгоценог иметка, он би, без света за покорити или дужности за извршити, иструлио у атрофији и изнурености“ (1908: 151, 158).

Из данашње перспективе, реч „империјализам“ најчешће подразумева критички настројену идеолошку одредницу постављену из угла позног XX века и постколонијалне теорије. Њена првобитна употреба, међутим, везује се за средину XIX века, када се у Француској користила како би означила носталгичне осврте на славу наполеонског доба. Реч је потом нашла спорадичну примену и у енглеском језику, да би 1876. године била популаризирана као дерогативан израз који исмева Дизраелијеву спољну политику и крунисање краљице Викторије за царицу Индије (Елдриџ 1973: xv; 1996: 1).²⁴ Ипак, термин „империјализам“ се у викторијанском јавном мњењу паралелно развијао као неологизам који не само да није имао негативну конотацију, већ је постајао уврежен са проактивном државотворном праксом која одржава стабилност Велике Британије и подстиче њен привредни раст. Према виђењу Ерика Хобсбома, „био је то нов термин осмишљен да опише нов феномен“ (1987: 60). Дакако,

²⁴ Видети стр. 398.

сродне освајачке парадигме постојале су од памтивека, али викторијански империјализам као идеологија која подразумева званично анектирање територија и милитаризовану агилност на глобалном нивоу био је у својим специфичностима скорашњи концепт.

За разлику од викторијанаца инструираних јасном геополитичком визијом, првобитни градитељи империје су током XVII и XVIII века превасходно били вођени трговачким поривом: „Комерцијални интереси навели су их да се отисну на свако тржиште под капом небеском, а застава је ишла њиховим трагом“ (Херц 1908: 2). Отрежњујући губитак америчких колонија крајем XVIII века подстакао је Енглезе на ревизију империјалне имагинације која ће подразумевати не само чвршће војне стожере, већ и енергичнију примену идеолошких оруђа. Идеја примата на глобалном тржишту замењена је визијом империје која обухвата све колоније у један политички ентитет који би својом колосалношћу амортизовао турбулентне промене које угрожавају стабилност светског поретка. Било је то зачеће снова о Енглеској као глобалној држави и рођење концепта знаног као Већа Британија.²⁵

Период између француско-пруског и Првог светског рата, који историја данас означава као доба новог империјализма (1871–1914), упамћен је по агресивној колонијалној трци у којој су се европске силе, праћене Сједињеним Државама и Јапаном, надметале у прекрајању и припајању непрегледних територија широм Африке и Азије. Многе од тих територија увелико су биле под незваничном страном управом, али током последњих деценија XIX века ужурбано су се доцртавале мапе и потписивали документи којима је формализован њихов колонијални статус. Помаљање нових сила које су постале спремне да уђу у борбу за своје геостратешке интересе подстакло је Британце да стабилност своје империје траже у утврђивању постојећих и стицању нових колонијалних упоришта. У релативно кратком раздобљу од 1871. до 1900. године, Британска империја је попримила запањујуће размере, проширивши своје пространство са осам на дванаест милиона квадратних миља, чиме

²⁵ Израз потиче од наслова популарне књиге либералног империјалисте Чарлса Дилка *Greater Britain: A Record of Travel in English-Speaking Countries During 1866 and 1867* (1868).

је свеукупна британска популација скочила са 235 на 400 милиона становника (Хејк 2002: 371).

Почев од тријумфа над Наполеоном који јој је пружио суверену позицију на светским поморским путевима, Британија је током свог империјалног века водила главну реч у глобалној трговини и политици. Био је то век релативног мира, глорификован као *Pax Britannica*, али британски мир у пракси представљао је хегемонију силе која широм света потпирује и изглађује конфликте, даје кредите и поставља династије, насељава колонијалне градове и пустаре англосаксонским становништвом и повезује их железничким пругама и телеграфским кабловима.²⁶ Средином XIX века, Британија је индустријски и технолошки била толико испред конкуренције да се није имала кога бојати. У својој класичној студији, Џен Морис сликовито описује менталитет викторијанаца: „Попут коцкара кога је кренуло, имали су утисак да њихова моћ произилази сама из себе, да су узјахали талас судбине и да их он носи ка самоостварењу“ (1968: 22). У скоријем прегледу епохе, Филип Блом предочава колики је изазов из данашње перспективе појмити колективну самоувереност викторијанске културе: „У наше доба, у ком је свака вредност оспоравана и оспорива, тешко је разумети непоколебљиву веру коју су викторијанци имали у себе: њихову сврсисходност, њихову мисију, њихово богомдано право“ (2008: 23).

Као цивилизација која види себе као носиоца некадашње римске славе, Британска империја развила је приступ колонизацији који је био далеко суптилнији од пуког војног покорвања. Империјални дух негован је у Енглеској кроз комплексну идеолошку мрежу испредену између политичких, привредних, верских, медијских,

²⁶ Енглеска књижевност је још у XVIII веку бележила визије које најављују да је изолованом острву у Северном мору намењена империјална судбина. Потпуно оформљени концепт *Pax Britannica*, као савремени пандан *Pax Romana*, срећемо већ у песми Александра Поупа „Виндзорска шума“ (“Windsor-Forest”, 1713). У овом панегирику британској наутичкој сили, дрвеће око Виндзорског замка преобличава се у бродове усмерене ка Новом свету, док пасторална идила краљевског врта прераста у трговачко благостање широм светских мора и глобални мир гарантован од стране енглеског суверена: “At length great Anna said, 'Let discord cease!' / She said! the world obey'd, and all was peace!”.

научних и уметничких чворова. У том процесу, реч „империјалиста“ изгубила је негативан призив и „променила своју вредност од сумњичаво пежоративне до готово неоспорно исправне“ (Морис Џ. 1968: 23). Иако историјски осврти показују да је у свом односу према колонијама британска политика XIX века била „империјалистичка, мисионарска, патерналистичка и надасве расистичка“ (Принс 2012: 24), она је у главнотоксовској позновикторијанској култури систематски предочавана и неретко опажана као високоморална делатност, срж патриотске оданости и предуслов за будући развој.

У Курзоновој визији, империјализам је био „секуларна религија, која отеловљује најсветију дужност за садашњост и најсветлију наду за будућност“ (1908: 151). Иако извире са Острва, империјални менталитет није смео бити ограничен на њега, већ се по Курзону морао кроз асимилацију неговати као везивно ткиво читаве империје. Истичући да империјализам има „моралну основу“, Курзон је налагао да колонијални поданици морају у њему препознати сврсисходност коју иначе не би имали, док „за народ у матици он мора да буде дисциплина, инспирација и вера“ (1908: 165). Викторијански империјализам стога представља „посебну врсту лојалности, која је виша од патриотизма, јер инспирише не само Енглеза, већ и чланове империје рођене у иностранству, афричког поглавара или индијског принца, који су сушта супротност у односу на Енглеза“ (Курзон 1908: 155). Према недавној анализи Сајмона Хефера, „до избијања Великог рата, није било Британца који је остао нетакнут империјализмом у земљи, његовом пропагандом, његовим дометом, самом његовом свеprisутношћу, било буквално или метафорично“ (2017: 474).

Империјализам је крајем викторијанског доба уживао статус вероисповести у којој владавина светом није само право јачег, већ и дужност цивилизованог. Колонизација је пропагирана као богоугодна мисија просвећивања неуких и доношења прогреса назадним културама. Идеологија империјалне експанзије изискује обимну дискусију и предмет је студија којима се може попунити позамашна библиотека. Из тог разлога, за потребе ове дисертације издвојићемо по један пример особе или институције која је, као ауторитет у својој сфери деловања, пружала глас подршке империјалним идејама и илустровала њихову свеprisутност у викторијанској култури.

Индивидуална становишта ових особа рефлектују колективни осећај колонијалне надмоћи, увреженост испуњавања племените обавезе и примене сирове силе, понос националним достигнућима, па и реторику расне супериорности која ће пар деценија касније планути на Континенту.

Као пропагатор империјалних идеја, међу позновикторијанском политичком елитом понајвише се истицао Џозеф Чејмберлен (1836–1914), државни секретар за колоније на прелазу између два века. Познат под надимком Радикални Џо, Чејмберлен је био денди из радничке класе, који је, уз обавезан монокл на десном оку и орхидеју у левом реверу, декламовао популистичке беседе о империјалној мисији Велике Британије.²⁷ Наводећи квалитете који га квалификују за позицију секретара за колоније, Чејмберлен је крајем 1895. године изјавио: „Као прво, ја верујем у Британску империју, а као друго, ја верујем у британску расу. Ја верујем да је британска раса највећа међу владајућим расама које је свет икада видео“.²⁸ Говор од неколико месеци раније, тада још из позиције опозиционара, показује да је његова визија империјализма, поред расне, подразумевала и економску и хришћанску димензију. Порука британским колонистима као придошлим домаћинима и ревносим мисионарима била је да „није довољно да окупирате велике просторе земљине површине уколико их не учините најбољим што можете — уколико нисте вољни да их развијате. Ми смо газде великог имања; дужност газде је да развија своје имање“ (Гарвин 1934: 19).

²⁷ Крајем 1888. године, у доба када се Чејмберленова будућа моћ могла само наслутити, Беатрис Веб је у свом дневнику саставила његов нимало ласкав портрет који је насловила као епитаф, а у ком се огледа сва амбициозност самољубивог политичара: „Храброст: мужевна снага: способност извршавања и манипулисања: изразит егоизам, који се с једне стране испољава кроз снажну жељу за личномоћи, а с друге кроз љубав према лагодности, луксузу и раскоши. С јетком огорченошћу реагује на лично омаловажавање или личну увреду“ (1982: 266).

²⁸ “Mr. Chamberlain on the Australian Colonies”. *The Times*, 12 November 1895: 6. Непотписан извештај са колонијалног банкета.



The Rhodes Colossus, Striding from Cape Town to Cairo, Edward Linley Sambourne.

Punch, 10 December 1892, p. 266.

Неко ко је Чејмберленове идеале увелико спроводио у дело био је Сесил Роудс (1853–1902). Зарадивши богатство на трговини дијамантима, Роудс је постао индустријски магнат, политичар и колонијални администратор посвећен жустром ширењу британског утицаја у Африци. Роудсово презиме и моћ призивали су асоцијације на колоса са Родоса које је он са задовољством подстрекивао. Иконични цртеж у *Панчу* с краја 1892. године овековечио је Роудса као цина који својим раскораком обухвата читаву Африку и симболично спаја британска упоришта на југу и северу континента. О његовом личном статусу сведочи и чињеница да је британским колонијама при југу Африке 1895. године званично наденуто име Родезија, које је остало у функцији све до друге половине XX века и успостављања Замбије и

Зимбабвеа као независних држава.²⁹ Егзотичне фантазије које су се испредале о Роудсу као самопрокламованом варварину побуђивале су цингоистичку радозналост краљице Викторије, која га је 1894. године угостила на двору као хероја (Вилсон А. 2014: 530). Роудс је представљао империјализам као глобалну благодет засновану на расном преимућству англосаксонског рода: „Тврдим да смо ми прва раса на свету и да што већи део света населимо, то боље за људски род“ (Стед 1902: 58). Као политички циљ за непосредну будућност, Роудс је заговарао „даљи напредак Британске империје, како бисмо читав нецивилизовани свет ставили под британску владавину, како бисмо повратили Сједињене Државе и учинили англосаксонску расу једном империјом“ (Стед 1902: 59).

Као што се да видети из стила извештавања са Дијамантског јубилеја, империјални гласови политике и капитала имали су снажан ослонац у водећим медијима. Поводом посете канадске делегације Лондону 1867. године, *Тајмс* је на почетку свог извештаја истакао колективни понос достигнућем које је јединствено у историји: „Сви се ми дичимо нашом империјом, а колоније и крунске поседе сматрамо разноврсним члановима породице каква на Земљи још није виђена“.³⁰ Империјализам је с једне стране славио заједништво под британском заставом, али је с друге јасно одређивао хијерархијске односе засноване на пореклу и раси. Примера ради, црначки војници су још од XVII века служили као легитимни део британских трупа, али ретко се дешавало да неко од њих добије чин. Заправо, први црнац који је доживео да буде промовисан у пуно официрско звање борио се у Другом светском рату, а међу војском је био ословљаван као Плавушан (Хоуберман 1997: 110).

Драгоцено оруђе у пружању етичке потпоре колонизацији, али и директан метод потчињавања староседелаца била је религија. Традиционалистичко уље на платну Томаса Цоунса Баркера на ком краљица Викторија свечано уручује Библију понизном емисару из источне Африке носила је наслов *Тајна енглеске величине* (*The*

²⁹ У сличној демонстрацији империјалне моћи, главни град Зимбабвеа је све до 1982. године носио име Солзбери у част викторијанског премијера за чије владе је основан.

³⁰ “London, Friday, January 11, 1867.”. *The Times*, 11 January 1867: 6. Реч уредника.

Secret of England's Greatness, 1863). Иако замишљен као алузија на богоугодну анегдоту о краљици, такав наслов био је бременит нехотичном иронијом о идеолошкој позадини британске славе. Африка је у другој половини XIX века била последњи континент који је још увек нудио неексплоатисана прострaнства и обећавао неслућена богатства. Иако су Енглези генерацијама уназад били присутни на југу Африке као колонисти и у централној Африци као мисионари, истраживачи и трговци, колонијални потенцијал афричког континента био је далеко од испуњеног. Стимулисање мисионарских подухвата који су ширили хришћански утицај међу паганским народима показало се као делотворан метод у остваривању империјалних интереса у Африци.

Успоставивши сугласје порука са политичке позорнице и црквеног пулта, позновикторијански културни простор био је испуњен идејом да сама божја промисао води Британију ка империјалном самоостварењу. Правдано патерналистичким осећајем дужности, хришћанско мисионарство је промовисано као метод цивилизовања и уношења етичких димензија у назадне културе које ће Киплинг крајем века у својој хришћанској химни описати као „ниже расе без закона“ (“*lesser breeds without the Law*”).³¹ Упоредо са приватним изворима финансирања, значајна средства за мисионарске трошкове издвајана су из државног буџета. Процењује се да је последњих година XIX века у Африци дејствовало око 12.000 британских мисионара у оквиру 360 разноразних удружења (Фергусон 2003: 160).

Стапајући империјалну и провиденцијалну мисао, Британија је ширила хришћанство у Африци са бруталном ефикасношћу. Британски колониста крчио је пут империји са *Библијом* у једној и заставом у другој руци, као и са оружаном пратњом у залеђу. Спровођењем политике покрштавања покорних урођеника и насилне пацификације племена која пружају отпор, Британија је била на путу реализације

³¹ Према виђењу Оскара Вајлда, сврха афричких мисионара била је другачија. Једна анегдота приповеда да је, на помен хришћанских мисија, Вајлд својој супрузи с пуном озбиљношћу рекао: „Мисионари, драга моја! [...] Како не схваташ да мисионари представљају богомдану храну за сироте и неухрањене канибале? Кад год су на ивици да скапају од глади, Небеса им у свом безграничном милосрђу пошаљу неког финог пуначког мисионара“ (Ле Галијен 1925: 251; Вајлд 1907б: 15).

Ливингстоновог слогана „хришћанство, трговина и цивилизација“ (енг. “Christianity, Commerce and Civilization”). Викторијански филолог Фридрих Макс Милер, који је провео век заносећи се идејом покрштавања Индије, сматрао је да нема изговора због ког би западна идеја прогреса трпела из обзира према аутохтоним културама. Оптужујући староседеоце за примитивну инертност и безбожничку незахвалност за подарене им ресурсе, Милер је испољавао необичну упознатост са финесама божје воље: „Човечанство не сме, не може допустити да се услед неспособности, нехата и лењости нецивилизованих народа у недоглед занемарује богатство које им је Бог поверио, налажући им да га искористе за опште добро“ (Сезер 2000: 39).

Налази викторијанске науке неретко су кореспондирани са идеолошким постулатима империје. Е. Б. Тајлор (1832–1917), један од водећих викторијанских антрополога, полазио је од премисе да свака људска заједница нужно пролази кроз развојне фазе дивљаштва, варварства и цивилизације. У својој утицајној студији *Примитивна култура* (*Primitive Culture*, 1871), Тајлор признаје да „бели освајач или колониста, иако представља свеукупно виши морални стандард у односу на дивљака којег поправља или уништава, он је често веома рђав представник свог стандарда“ (1871: 26). Ипак, Тајлоров закључак је да колонизација, са свим окрутностима које носи, чини део неумитног тока историје и социјалне еволуције, и као таква означава „кретање унапред у односу на варварство“ (1871: 26). Уз сав подстрек развоју друштвених наука, Тајлорове теорије уједно су доприносиле формирању научног наратива у служби вере у друштвени напредак, а самим тим и у политички поредак који тај напредак чини могућим.

Успостављајући бинарну опозицију између опаженог примитивизма потлачених народа који се обележава као „варварство“ и англосаксонских културних вредности које се просто називају „цивилизација“, викторијанска антропологија пружала је научни кредибилитет расним предрасудама, поставши део дуге традиције научног расизма упоредо са природњачким псеудодисциплинама попут краниологије, френологије или антропометрије. Отуда не чуди што Еме Сезер, као изданак колонијалне културе, с горчином говори о бахатости викторијанске научне номенклатуре и симплистичкој доктрини која је имплицирала:

Да је Запад измислио науку. Да само Запад уме да мисли; да на границама западног света почиње сеновито краљевство примитивног размишљања, [...] које је неспособно за логику, и отуда представља суштински модел погрешног размишљања. (2000: 69)

Како је узбудљивост колонијалне експанзије захватила колективну имагинацију викторијанаца, империјални дух манифестовао се и кроз њихове уметничке творевине. На пољу књижевности, само у доба новог империјализма, у узаном жанру авантуристичких прича о изгубљеним световима, објављено је преко двеста популарних издања која су са мањом или већом суптилношћу глорификовала колонијалне подухвате (Дин 2014: 148). На почетку класичне студије овог жанра, Мартин Грин поручује:

Авантуристичке приповести које су сачињавале лако штиво за Енглеze током двеста и више година након *Робинсона Крузоа*, биле су, заправо, стимулативни мит енглеског империјализма. Оне су колективно представљале причу коју је Енглеска причала себи пред спавање; и, у обличју њених снова, те приповести су вољу Енглеске испуњавале енергијом да се отисне у свет и истражује, покорава и влада. (1979: 3)

Такве књиге распламсавале су машту младих читалаца, заснивајући своју драж на херојским сликама славне прошлости, сценама грађења и чувања империје, уз повремени осврт на колонијалне народе као претећу другост. Стереотип, наводи Хоми Баба, представља „кључну дискурзивну стратегију“ колонијализма и функционише тако што осцилира између „онога што је увек 'на месту', већ познато, и нечега што се мора ревносно понављати“ (1992: 312). Стереотипи уврежени у авантуристички наратив и њихово понављање из генерације у генерацију имплицирали су фиксираност постојећих културних категорија и непроменљивост хегемонског поретка. У новоосмишљеној глобалној хијерархији, „свет мелодраме, простора и прилика као да је Енглезу лежао пред ногама, и иако није баш могао тог јутра дићи руке од посла и

упутити се ка колонијама како би се борио са Зулуима или трагао за златом, ипак је било величанствено знати да би могао то учинити ако пожели“ (Морис Ц. 1973: 11)

Романи Радјарда Киплинга и Рајдера Хегарда вероватно су најчешће навођени примери цингоистичке димензије позновикторијанске књижевности, али сродан сензибилитет по питању расе се средином века могао срести чак и код Чарлса Дикенса. Док је у напону снаге исписивао романе пуне живописних слика класне неједнакости, Дикенс је јуна 1853. у свом недељнику *Хаусхолд ворлдз* објавио уводни есеј по имену „Племенити дивљак“ (“The Noble Savage”). Есеј је настао као Дикенсова емоционална реакција на популарност представа у којима урођеници из свих крајева света бивају излагани у метрополама као циркуске атракције и живи експонати. Дикенс се, међутим, у свом тексту не бави нехуманошћу саме праксе и удесом тих људи, нити говори о насловном концепту у русоовском смислу. Напротив, он се у најширем и чак и за тадашња поимања најгрубљем расистичком маниру разрачунава управо са представницима слабије развијених култура које групно жигоше као „дивљак“. Дикенс на самом почетку расправе истиче да се не сме бива израза који користи: „Не занима ме како он мене зове. Ја њега називам дивљаком, а дивљаком називам нешто што цивилизација мора из преке потребе збрисати са лица земље“ (1853: 337). Што се Дикенса тиче, сам израз „племенити дивљак“ је оксиморон, јер он не оличава никакву племенитост и пре се односи на „дивље животиње“ него на људе (1853: 337). „Дивљак“ је за Дикенса „окрутан, лажљив, склон крађи и убијању“, неко ко „читао живот проводи до браде урођен у језеро крви“ (1853: 337–38).

Дикенс је важио за истакнутог аболиционисту, због чега оштре речи и отворено гнушање према колонизованим народима данас делују непријатно, зачуђујуће, па и страшно у контексту његовог целокупног политичког деловања. Ипак, он је у овом чланку разгневан чак и филантропским удружењима која позивају на толеранцију и разумевање урођеника. Сажалевање староседелачких народа и дивљење према њиховим културама Дикенс одбацује као „цмиздрење“ и „болесне бесмислице“ (1853: 337). За њега је само постојање „дивљаштва“ недопустиво у 1853. години, због чега призива изумирање слабијих врста као дарвинистичку нужност. Дикенс пред урођеника поставља избор између истребљења и асимилације, што у оба случаја

представља процес у ком он „скончава пред силом која је немерљиво боља и виша од било које друге која је икада дивља трчала по било којој шуми на земљи, и свет ће утолико бити бољи кад његово пребивалиште више не зна за њега“ (1853: 339).³²

Сходно уверењу да тешко може бити ичега великог у Великој Британији без Веће Британије и да читав свет треба учинити Енглеском, Британска империја је на прелазу између два века у перспективи виђена као глобална држава и најефикаснији замисливи контрареволуционарни механизам. С друге стране, Мод Гон је на улазу у XX век предочила колонијалну тачку гледишта која не само да је била дијаметрално супротна, већ је и призивала револт: „Енглеска годинама живи од престижа који нема чврсту основу. Она је хипнотисала свет својом лажном величином; навела је и велике и мале нације да поверују у њену моћ“ (2004: 184). Британска империјална моћ остварена је кроз примат у колонијалном пословању. Тржишно преимућство је првобитно остварено кроз трговину робљем, памуком, шећером и румом, махом на карипским и северноамеричким територијама, да би се од XIX века материјализовало кроз експлоатацију злата, дијаманата и слоноваче у Африци. Током XX века, крах

³² Озлојеђени тон и расистичка аргументација Дикенсовог есеја најчешће се образлажу његовим убеђењем да црначка питања у Африци и Северној Америци одвлаче пажњу од проблема сиротињских четврти у енглеским градовима. Управо у том периоду, Дикенс је у роману *Суморна Кућа* (*Bleak House*, 1853) карикирао феномен „телескопске филантропије“ кроз лик гђе Целиби, која у својој опседнутости добротинитељским пројектом у Африци игнорише недаће у сопственој породици.

С друге стране, Грејс Мур заговара тезу да је „Племенити дивљак“ умногоме био подстакнут Дикенсовом жељом да се јавно огради од Херијет Бичер Стоу која је у том тренутку гостовала у Лондону и уживала наклоност читалачке публике. Дикенс није имао ласкаво мишљење о списатељским способностима америчке ауторке, тако да му засигурно није пријала тенденција да се његова дела стављају у ранг с њеним на основу друштвених тема које покрећу (Мур 2002: 238–39).

Ипак, уз сва Дикенсова залагања за разне племените друштвене реформе, укључујући укидање ропства, и имајући у виду околности у којима се налазио, неоспорно је да су његови коментари упадљиво агресивни чак и за викторијанска поимања. Питер Екројд наводи да, уколико се равномо према данашњој терминологији, „Дикенс је био 'расиста' најнепријатније врсте, што је чињеница над којом би требало да се замисле сви који истрајавају у веровању да је он нужно био оличење свега што је било пристojно и доброћудно у претходном веку“ (1990: 544).

Британске империје био је условљен развијањем слободног тржишта, губитком монопола на светским берзама и таласом колонијалних ослобођења. Национална психа у Енглеској прошла је кроз преображај, чије конфузне последице и данас дефинишу мултикултурално друштво Велике Британије.

С обзиром на неслућени расплет који ће доћи с наредним веком, Дијамантски јубилеј представљао је особену националну прославу, али и истински *fin de siècle* моменат. Био је то климакс епохе којој се назире крај и којом провејава апстрактна зевња од неизвесне будућности. Слична фаталистичка атмосфера да се осетити на измицају сваког столећа, али она је у случају викторијанаца била поткрепљена политичком неминовношћу. Као што је енглеска јавност страховала, смрт краљице Викторије у зору новог века означила је помрачење старог поретка. Од јануара 1901. године па надаље, није било јубилеја који би забашурио слабљење империјалног утицаја и ширење нестабилности у Европи. Упркос неочекиваном дипломатском таленту Едварда VII, који је после мајчине смрти ефикасно ублажио тензије на глобалном плану, наредна деценија показала је да су најцрње прогнозе позновикторијанског доба заправо биле оптимистичне.

Викторијанска култура и Оскар Вајлд у XX веку

Биографија придаје смрти додатну страву.

– Оскар Вајлд, „Јефтино издање о великом човеку“

Када се из данашње перспективе осврнемо на историју, већина нас осећа извесну повезаност са претходним генерацијама закључно са почетком XX века. Ако родослови каткад памте дуже, наша породична сећања на претке углавном досежу до тог периода. Иза те апстрактне границе, простире се „оно друго, неповратно, стране — људска бића која нису попут нас и која су отргнута од нас силом историјских процеса“ (Мејсон М. 1994: 1). Данас, при почетку XXI века, још увек нам се чини да истинска прошлост почиње негде око 1900. године. У нашој колективној свести, то је

временска међа иза које људи постају другачији и отуђени. Како зађемо у XIX век, људи почињу да делују нестварно, као јунаци какве приче, разобличавајући се у бића која су готово фиктивна у својој историчности. Они се мењају у особе са којима је теже поистоветити се и успоставити директну спону; они су становници епохе с којом имамо тек летимичан цивилизацијски контакт. Гледајући низ црту историје, крај XIX века видимо као доба у ком почиње да се распршава каузалност догађаја који су нас довели до садашњег тренутка. У питању је свет пре радија, пре модернистичког преврата, пре Великог рата, пре раних филмских снимака који људе с почетка XX века отеловљују као нама ближње.

Из ововременске визуре, књижевност је такође одељена на прелазу између XIX и XX века. С наше стране границе, ту су књиге од виталног значаја за данашњи тренутак, књиге које се обраћају нама и предочавају проблеме које осећамо као своје, књиге које су непријатне и туробне, које нас подбадају и муче, јер задиру у срж нашег бића и сучељавају нас са болним питањима на које наша цивилизација нема одговор. У питању је књижевност која је дисруптивна, скептична, амбивалентна и надасве лична, књижевност која може да повреди. С оне друге стране, књиге из позног XIX века опажамо као романсирану историју, као неку фину, старинску, питому, идиличну књижевност. Књижевност тог доба за нас је белетристика у којој се мирне душе може уживати, јер представља рефлексију давнашњег света чије се последице већ дуго не осећају.

Управо те симболичне 1900. године, умро је Оскар Вајлд, једна од најпрепознатљивијих фигура позновикторијанског доба. Иако хронолошки спада у ону бенигну прошлост, Вајлд нам кроз своју књижевност наговештава да корени стварности коју живимо заправо извиру из друге половине XIX века. Дакако, реч је о добу у ком се социјалистичке и феминистичке струје тек помаљају, и у ком колонијализам није озлоглашен концепт, већ природно стање ствари, али управо је политичка заоштреност позновикторијанског доба напослетку омогућила еманципаторске таласе XX века. Иако предочена у популарној позоришној форми, политика Вајлдових комедија указује на друштвене шавове који само што се нису

распарали и идентификује поља на којима ће идеолошке битке бити вођене у непосредној будућности.

Појам „викторијанско“ није само хронолошка одредница, нити она нужно конотира моралну суздржаност и сексуалну инхибираност које с превеликом слободом приписујемо тој епоси. „Викторијанско“ је референца која подразумева читав сплет културолошких знакова, који упоредо са конзервативном културном политиком упућују и на динамику између империје на врхунцу моћи и колонија које почињу да се буде, између зрелог капитализма и раног социјализма, између сувереног патријархата и зачетака женске еманципације, између нормативне ригидне мужевности и родног шаренила у помалању. Сложена динамика између ових сучељених принципа сачињава друштвено-историјска кулиса у комедијама Оскара Вајлда, али та кулиса не остају заточена иза оне безбедне границе између два века. Иако се ова дисертација номинално завршава 1900. годином, питања која Вајлд покреће на викторијанској позорници и данас чекају на одговор. Друштвена превирања зачета у позновикторијанско доба одвијаће се током читавог XX века, а њихов расплет се чак ни не назире у свету у ком колонијални рефлекси великих сила тешко попуштају, у ком либерални капитализам доминира светском тржницом без хуманије алтернативе на помолу, у ком фрагментираност феминизма потхрањује одржавање патријархалних норми, а родни идентитети још увек траже адекватне дефиниције.

Иако смо, у односу на викторијанско доба, неколико крупних корака ближи идеалима социјалне правде, ти идеали остају дубоко у домену утопије. Вечна нерешеност друштвеног стања омогућава Вајлдовим драмама да и даље говоре у склопу кључних дискурса који доминирају нашем епохом, а који своје јасне почетке имају у викторијанској ери. Рађање социјализма, феминизма, покрета за колонијална ослобођења и видљивост сексуалних мањина, све је то дубоко везано за свет позних викторијанаца и позоришну сцену којом је Оскар Вајлд владао.

Свега неколико недеља након Оскара Вајлда, умрла је краљица Викторија. За разлику од Вајлда, који је скончао у егзилантској опскурности, Викторија је својим одласком истински обележила крај једне велике епохе. „Бака Европе“, која је заводила

ред и одржавала мир међу европским династијама, престала је да постоји као фактор у међународној политици. Иако очекиван, губитак иконе империјалне Британије затекао је нацију. У року од месец дана, на Острву и у колонијама објављено је око 3000 елегија поводом краљичине смрти (Бексон 1992: 376). У некрологу штампаном широм англосаксонског света, Артур Конан Дојл се у фаталистичком расположењу опраштао од краљице:

А Енглеска — како стоји Енглеска? Можемо ли замислити иједну Енглеску осим краљичине Енглеске? Да ли је и Енглеска зашла међу сене са великом мајком — она Енглеска која је предводила свет у трговини, она Енглеска која је прекрила море својим бродовима, она Енглеска која је била стамено срце највеће империје коју је свет икада видео? То је била Викторијина Енглеска. Она је отишла, а хоће ли и све то отићи? Имамо ли мудрости, имамо ли снаге; надасве, имамо ли врлине? Облаци се скупљају пред нама; загледани смо у тмину, а мрак се и даље спушта.³³

Хенри Џејмс је своју стрепњу задржао за приватну преписку: „Жалим за поузданом и мајчинском старом средњокласном краљицом, која је грејала нацију под наборима свог великог, грозног, шкотског шала и чија је истрајност била тако необично пригодна и благотворна. Страхујем због њене смрти много више него што сам очекивао; она је била постојани симбол — и дивље воде сада се надвијају над нама“ (1984а: 184). Уистину, смрт краљице Викторије означила је нестанак фигуре која је симболизовала еру енглеског прогреса и империјалне моћи. С друге стране, излазак из дуге сенке коју је та фигура бацала био је дефинишући тренутак ослобођења на културно-уметничком плану. Осврнувши се на минуло доба, Х. Г. Велс је приметио да је краљица Викторија била „попут огромног тега за папир који је пола века притискао

³³ Дојлов чланак објављен је у бројним новинама, а међу њима су: *The Chicago Sun Tribune* (3 February 1901: 1), *The Ottawa Journal* (5 February 1901: 5), *The Courier-Journal* (6 February 1901: 4), *The Catoctin Clarion* (7 February 1901: 3).

умове људи и када је склоњен, њихове идеје су се насумично разлетеле свуда унаоколо“ (Мекензи 1973: 101).

Силовитост промене између две епохе брзо је постала очита. Вирџинија Вулф ту промену изричито смешта у годину преласка из едвардијанског у џорџијанско доба, поручујући да „током или око децембра 1910. године људски карактер се изменио“ (1988: 421). Иако прецизна временска одредница алудира на контроверзну изложбу „Мане и постимпресионисти“ на којој се Лондон по први пут сусрео с модерном уметношћу, Вулф у општим цртама говори о нужности заокрета у књижевности који би рефлектовао културолошку промену кроз коју је Енглеска прошла у тако кратком року. Из њене перспективе, едвардијанско доба се умногоме надовезало на викторијанско, због чега џорџијански аутори морају испровоцирати раскид с викторијанском списатељском традицијом, раскид који је нагао, насилан и праћен ломљавом стакла зато што је писац у стању очајања разбио прозор не би ли дошао до ваздуха. У истом духу, Т. С. Елиот се осврће на „свет из 1910. године или ту негде“, када се међу радовима имажиста могло пробрати десетак песама које су биле „доказ радикалне промене у читавој поетској пракси“ (1996: 389). Т. С. Елиот и Вирџинија Вулф, дакле, преломни тренутак смештају десет година након истека претходног века, али тај тренутак свакако везују за утихнуће викторијанског погледа на свет.

Полазно питање које се поставља при испитивању политике Вајлдових драма је зашто се уопште бавити викторијанцима у XXI веку. Дакако, очит одговор је из истог разлога из ког се бавимо историјом. Тај начелни разлог постаје конкретнији и директније нас се тиче када се узму у обзир све паралеле које нас спајају са светом позног XIX века и које нашу еру умногоме чине неовикторијанском. Живимо у доба глобалног мира који је уследио после великих потреса, док на маргинама мирног света бесне ратови, у доба којим суверено влада једна империја, у доба које је упадљиво конвенционално у односу на период од неколико деценија раније, у друштву које се одликује дубоким класним раслојавањем и које се храни колонијалном експлоатацијом, јер, немојмо се заваравати, колонијални механизми зацементирани крајем XIX века и данас су на снази, колико год им форма била измењена. Попут викторијанаца, фасцинирани смо чињеницом да се налазимо на извесној онтолошкој

прекретници у којој се човечанство мења изнутра и да присуствујемо технолошком замајцу какав до сада није виђен, али смо уједно свесни да ће такво стање у догледно време, поред драстичне модификације у начину живљења, довести и до крупних промена на макроекономском плану и евентуалних глобалних нестабилности. Као у *fin de siècle* Британији, у свету је осетно акумулирано незадовољство народа, али, за разлику од викторијанаца, наша тежња ка побољшању животних услова није праћена јасно осмишљеним политичким идејама које би ујединиле масу и усмериле њену енергију. Протести на Вол стриту 2011. године потврдили су вољу народа да се избори за бољитак, али су у својој неартикулисаности уједно демонстрирали и потрошеност тренутно доступних идеологија.

Период у ком живимо оличава криза идеја, а моменат који се ишчекује јесте нови модернистички преврат. И ако се историјски циклус заиста понови, оно што лако може уследити јесте неки нови XX век, који ће почети великим амбицијама и напослетку бити страћен на промашене идеологије и покоју научену и заборављену лекцију. Такве могућности продубљују смисао нашег истраживања викторијанске културе. Подробније познавање периода пре колапса који је наступио са Великим ратом олакшаће ношење са садашњим кризним тренутком. Данашњи тегобни односи између западних сила и земаља трећег света подстичу нас да се осврнемо на империјални период Велике Британије у потрази за коренима наслеђених проблема и смерницама за њихово ублажавање, уколико је већ демонтирање неоколонијалних механизма несагледиво из данашње визуре. Такав поглед пружио би темељнију спознају образаца кроз које се остварује империјална доминација, али и грешака земаља трећег света чије се администрације по стицању независности нису најбоље снашле на светској политичкој сцени и економској тржници. Дакако, у питању су контроверзна питања која изазивају оштре полемике, али усвајање лекција историје никада није једноставан процес. Они који не знају историју, осуђени су да је понављају, тако да нас упућеност у политичке прилике викторијанског доба може поштедети макар неких заблуда нашег времена.

Стереотипи којима смо оцртали викторијанце и дистанца, подсмех, па и презир у начину на који се према њима постављамо, заправо је коментар који више говори о нашој него

о њиховој култури. Ако је модерна западна цивилизација била изграђена после Првог светског рата на пепелу викторијанске заоставштине, тај процес одвијао се кроз чин одрицања наслеђа које је довело до глобалне катаклизме. Модернизам се у Енглеској конституисао кроз супротстављеност викторијанским очевима. У том одсудном генерацијском расколу, модернисти су дефинисали себе као освешћену антитезу старе културе, а њу свели на карикирани стереотип. Редуктивни однос модерниста према викторијанској традицији заправо је уобичајена историјска појава у којој једна ера, у свом легитимном гневу и фрустрацију, фундаментално негира претходну и притом свесно или несвесно пренаглашава њене мане не би ли себе предочила као бољу, нову и инспиративну.

Говорећи о политичкој ситуацији у Европи почетком XX века, Александар Сокуров у *Франкофонији* (*Francofonia*, 2015) констатује да су деца увек округла, поготово када родитељи спавају. Оно што се у то доба десило у Енглеској јесте културни парцид у ком су модернисти ухватили носиоце викторијанске привилегије на спавању. Модернитет XX века радикализовао се кроз презир према учмалој залеђини XIX века, при чему су викторијанци послужили као лака мета. Иницијално представљени као грешни родитељи и пропагатори застареле друштвено-политичке визије, викторијанци су то умногоме и остали. У једнообразним историјским портретима, они су предочени као крути, дрвени, побожни, досадни, инхибирани до те мере да сам израз „викторијанска сексуалност“ постаје оксиморон. Викторијанска култура виђена је као узрок и симбол сваког вида сексуалне репресивности с којим се XX век морао носити: „Упреподобљена краљица стоји на грбу наше сексуалности, спутана, нема и лицемерна“ (Фуко 2006: 9).³⁴

Веродостојнија историјска представа о викторијанцима заправо би била другачија. То што ми сводимо викторијанце на стереотипе и ограђујемо се од њих представља индиректно ласкање култури којој ми припадамо, али сва је прилика да су нам они много ближи него што

³⁴ Снисходљив однос према викторијанцима умногоме потиче од модернистичких критичара с почетка XX века. Као кључна критика често се наводи данас ноторна биографска студија по имену *Еминентни викторијанци* (*Eminent Victorians*, 1918), коју је Литон Стрејчи објавио у налету модернизма. Писана из перспективе Блумзберијске групе, ова књига представља грубо разрачунавање новог уметничког таласа са родитељском културом, одрекавши још увек виталној викторијанској традицији право на било какав осећај моралне супериорности. Утицај Стрејчијеве студије учинио ју је честим предметом академских полемика, а Трејси Харгривз ју је пригодно описала као „блумзберијско едиповско убиство“ (2008: 278).

бисмо волели да мислимо. Попут нас, викторијанци су своје доба доживљавали као прогресивну епоху, иноваторски оријентисану и наклоњену високој технологији. Упоредо са својом буржоаском уштогљеношћу, они су били у константној потрази за узбуђењем и чулном стимулацијом, окренути сензационалним садржајима, опседнути питањима сексуалности и родних идентитета. Викторијанци заправо не одударају много од модерности коју себи приписујемо и, за разлику од карикатура на које их редукујемо, обухватају пун карактерни распон модерног човека. Они су и горди и срамежљиви, припрости и закучасти, либерални и конзервативни, сентиментални и равнодушни, саосећајни и цинични, врцави и сувопарни, космополитски и пароксијални, арогантни империјалисти и снебивљиви провинцијалци. Свидело се то нама или не, наш поглед ка викторијанцима у великој мери представља поглед у огледало.

Преливање викторијанских тековина у модерно доба подстакло је осмишљавање историјског концепта названог „дуги XIX век“ (енг. *the long nineteenth century*), који омогућава академско изучавање периода од Француске револуције до Првог светског рата као једне целине.³⁵ Та одредница ваљано рефлектује наглот културних промена након Великог рата, али и нехотично потискује у запећак чињеницу да је викторијански легат умногоме и даље присутан, иако преиначен друштвено-политичким трансформацијама XX века. Викторијанци, заправо, никада нису били присутнији у нашим животима него данас. Током последњих неколико деценија, у британској уметности је стасавао носталгични талас историјских осврта који је напослетку прерастао у културно-економски феномен назван „индустрија наслеђа“ (енг. *heritage industry*). Иако индустрија наслеђа покрива читав распон британске историје, викторијана сачињава њену окосницу као разграната мултимедијална форма која бележи константан успон популарности у савременој књижевности, филму, телевизији и разноврсним академским студијама. Тржишна атрактивност викторијане данас се изнова потврђује кроз високе буџете историјских филмова, пораст тиража викторијанских писаца, плодност неовикторијанске

³⁵ Ауторство кованице „дуги XIX век“ најчешће се приписује Ерику Хобсбому, али сама идеја о целовитости раздобља од 1789. до 1914. године више пута је артикулисана пре њега.

књижевности, као и ревитализацију неовикторијанске естетике у моди, дизајну ентеријера и архитектури.

Неовикторијанске културне творевине оживљавају чари минуле епохе и стимулишу национално достојанство подсећањем на доскорашњу славу. Успостављајући дијалог са изворном епохом, оне врше њену ревизију и надоградњу тако што „позајмљују озбиљност и моралну сврсисходност викторијанског света, на моменте чак и његов тон, надвлађавајући притом и модернистичку критику испразности те сврсисходности и постмодернистички уобичајени цинизам“ (Каплан 2007: 95). Начелно гледано, неовикторијанска уметност присваја некадашњу естетику како би из позиције накнадне памети ажурирала старинску слику друштва савременим политичким сензибилитетом. Док је раније постојала доминантна културна сцена у којој се поимање Британије креирало из перспективе класно повлашћеног Енглеца, индустрија наслеђа у последње три деценије неретко рефлектује мултикултуралност Британије и предочава је као расно, класно и етнички разноврсно друштво.

Идеолошке импликације индустрије наслеђа лелујају између конзервативних и либералних начела, носталгије и револта, уједно потенцирајући социјалне неправде и културне заблуде викторијанског доба и будући чежњу за империјалном силом и уредношћу класног поретка. Уколико се, примера ради, на ободима неовикторијанског наратива помаљају Шкотска и Ирска, њихово присуство може се читати као афирмација друштвених особености колонија, али и као наметање унитарне визије Велике Британије у чијој култури су сви конститутивни народи равноправно заступљени. На пољу филма, викторијана се обично манифестује кроз романсиране костимске драме које велелепном архитектуром, помпезним ентеријером и раскошним тоалетама глорификују културно наслеђе Британије. Махом финансиране из државних фондова, оне евоцирају колективне успомене на славу империје, њено богатство и ауторитет. У устаљеном жанровском поступку, кинематографија наслеђа тежи да побуди фасцинацију приватном својином виших класа и пласира је као национално благо, претварајући појединачни профит у јавни интерес и утемељујући национални идентитет у мушким, аристократским ликовима (Хигсон 1993: 114). Филмски језик наслеђа вичан је грађењу архитектонског спектакла којим фетишизира блиставе

фасаде негдашње културе и занемарује учврљалу унутрашњост. Такве слике пружају гледаоцу ескапистичко уточиште у ком може предахнути од комплексности савременог друштва. Редукујући националну историју на деполитизовани пастиш, индустрија наслеђа испреда носталгичне фантазије о блаженом добу у ком је државни апарат држао поредак под контролом и у ком се није морало размишљати о проблемима класе, расе или рода.

Драмска тензија у кинематографији наслеђа начелно се остварује кроз сучељеност традиције са табуизираном другошћу која ремети хомогену визију националног идентитета и подрива есенцијалистичку представу енглескости. Филм о британском наслеђу је с једне стране реакционарни медијум који омогућава „одигравање драме националних елита“, али и либерални жанр који уједно „помера маргинализоване социјалне групације од фуснота историје ка наративном центру“ (Хигсон 2003: 28). Филмови наслеђа испољавају прогресивну црту кроз склоност да одступе од „фалоцентричних и хетеросексистичких норми мејнстрим кинематографије“ (Манк 2011: 19), тако да су отворени за дозирано присуство непослушних жена, класних уљеза, расних мањина, као и за хомоеротизовани спектакл мушког тела. Функционишући истовремено као омаж и критика, викторијана је у својој бити идеолошки амбивалентна. Она обилује субверзивним елементима заплета који нарушавају стабилност империјалног патријархата, али се и неретко расплиће у стерилизовану верзију историје у којој Енглеска бива потврђена као просперитетна земља у којој се традиција безусловно поштује, а трансгресивни поступци бивају правично кажњени.

Средишњу позицију књижевности у индустрији наслеђа потврђује податак да се „око 70% енглеских историјских филмова снимљених у последњој деценији XX века одликовало снажним литерарним спонама“ (Хигсон 2011: 137). У ту категорију спада и биографски филм Брајана Гилберта једноставног наслова *Вајлд* (*Wilde*, 1997), који присваја рехабилитовану фигуру славног писца како би рефлектовао политику геј ослобођења с краја XX века. За разлику од два снебивљива биографска филма из 1960. године, који предочавају портрет генија оболелог од несхватљиве истополне жеље и осуђеног да страда као жртва сопствене перверзности, Гилбертов филм слави Вајлда

као прото-квир фигуру. С друге стране, трансгресивност у индустрији наслеђа има своје мере, тако да је Гилбертов *Вајлд* одраз свог времена колико и претходна два филма. Ажурирани филмски Вајлд је припитомљен, доместификован, приказан као узоран отац и муж, одан и великодушан пријатељ, а у слободно време и доброћудни геј мученик. Из визуре кинематографије наслеђа, долична верзија Вајлда није пркосни уметник, већ „'честити хомосексуалац' — квир интелект, свакако, али оног типа који ретко нарушава границе пристojности и прикладности“ (Дејвис Г. 2006: 204). Кроз аналогije са Христом које потцртавају његову чистоту и недужно страдалиштво, ирски бунтовник Вајлд подвргнут је филмском поступку санктификације из ког је изашао као покорни Свети Оскар. Иако је живео у доба у ком није могао ни наслутити идеолошку моћ и корпоративну природу филма, испоставило се да Вајлд није грешио у свом скептицизму према самој биографској форми: „Данас сваки великан има своје следбенике, а увек је Јуда тај који напише биографију“ (2007: 126).

Ако говоримо о Оскару Вајлду као неприлагођеном викторијанцу и анахроном дендију, његова поза јесте површина, лакрдија, маска, песнички хир, али иза те позе стоји политички сензибилитет који је релевантан за садашњи колико и за тадашњи друштвени тренутак. Попут Доријана Греја који у одсудној сцени романа са светилком у руци вода Базила Холворда кроз мрачне одаје викторијанског дома, Вајлд је лучоноша у традицији Милтоновог Сатане који расветљава одомаћене тајне своје епохе. Доријан Греј је демонско присуство и трагични јунак викторијанске културе, насупрот патетичне, бледуњаве фигуре Холворда као медиокритетског уметника који у немоћи призива бога док не буде погубљен у тами свог незнања. Вајлд је носилац исте те светлости, бајроновски целат учмале културе, лучоноша ком је суђен сатански пад, али који пламен своје бакље усмерава ка затамњеним угловима викторијанске цивилизације.

Лондон Вајлдовога доба био је метропола која је неконтролисано расла. Вајлд је у Лондону провео 27 година, при чему је у свакој деценији број становника растао за око милион. Према попису из 1871. године, Лондон је бројао 3,8 милиона становника, док их је већ 1901. године регистровано 6,5 милиона (Кук М. 2003: 58). Уз константан пораст становништва, брзу урбанизацију, прилив капитала и импозантну архитектуру,

Лондон се у позновикторијанском периоду конституисао као „модеран светски град у комерцијалном, административном и психолошком срцу империје“ (Кук М. 2013: 50). Оно што је недуго затим уследило био је општи дебакл у виду Првог светског рата којим је викторијанско поимање стварности разнето у парампарчад. Дакако, трагични ефекат Великог рата није се огледао само у људском страдању и материјалној девастацији, већ и у краху дотадашње културе и губитку вере у човека као рационално биће, у индивидуалну трезвеност и друштвену стабилност, у националну постојаност и исправност класног и колонијалног поретка. Био је то крај убеђења да је западна цивилизација на путу напретка. Вајлдов период у Лондону био је стога лабудова песма епохе која ужива у климаксу своје моћи, али и назире да су глобалне политичке промене на помолу.³⁶

Позни викторијанци су у својој самоуверености били заокупљени прекрајањем света према сопственим мерилима и сопственим визијама наилазећег модернитета, тако да су бројна устаљена поимања попримала другачија обличја и формирала нове политичке дискурсе. Лондон се, као империјална престоница, дичио прогресивношћу својих културних расправа, што је додатно стимулисано осмишљавањем нових друштвених концепата и потенцирањем њихове новине. У приближно исто време, јавном мњењу су се као доминантне теме наметнули нови империјализам, нова жена, ново новинарство, нова драма. У том смислу, Оскар Вајлд је делио претензије своје епохе, тако да су његову имагинацију опседали замисли као што су нова ренесанса и нови хедонизам, или, у закључку „Душе човека у социјализму“, нови индивидуализам и нови хеленизам.

У склопу викторијанских новотарија развиле су се и нове тенденције у уметности које данас препознајемо као протомодернистичке. Технолошки напредак

³⁶ Рођен као викторијански центлмен, Олдос Хаксли је добро памтио прогресивно друштво из свог детињства и колективну увереност да су насиље и бруталност ствар прошлости. Посежући за не тако давном историјом пре светских ратова, Хаксли се присећао углађених људи који су носили цилиндрице, купали се сваког јутра и ишли у цркву, да би свега неколико година касније исти ти људи чинили крвопролића чије се размере, према његовим речима, у афричким и азијским културама до тада нису могле ни замислити (Хаксли 1958: 32).

демократизовао је употребу фотографије и омогућио снимање гласа, чиме је уметник био ослобођен императива реалистичности и подстакнут на субјективнији израз. Тако у викторијанском сликарству видимо померање од импресионизма позног Тарнера ка тоналним апстракцијама зрелог Вистлера, односно одступање од топографске прецизности и фотографске веродостојности зарад стилског ефекта и комбинације боја, као и померање од патриотског подтекста, дидактичне ноте и репродукције државне идеологије према самодовољној експресији и начелу „уметност уметности ради“. У освит новог века, Пол Сезан је стога могао прогласити да уметност отвара простор за један нов, релативистички однос према стварности: „Линија и моделирање не постоје. Цртање је однос контраста, или, напосто, слагање два тона, црног и белог“ (Ларгје 2001: 17, 226).

У истом духу, књижевност зрелог викторијанског доба била је дивна у свом раскошу и креативности, али само њено бујање, амбиција и самопоуздање биле су рефлексија империје која стреми ка свом зениту. Крајем века, како је империјална идеја била проблематизована и како су се у култури назирали предзнаци модернитета, тако је књижевност попримала једну тамнију, декадентнију, па и софистициранију ноту. У питању је књижевност опојне атмосфере и опскурне психологизације, књижевност која је уплашена и застрашујућа, књижевност која истовремено обзнањује блискост са културом из које извире и фаталистичку отуђеност од ње.

Вајлдова поетика била је обележена дендијевском позом, а потом и животном трагедијом, што је из угла савремене критике угрожавало њену легитимност. Како је романтизам замирао, а државом се ширио осећај социјалне одговорности, уношење личне димензије у књижевни текст почело се перципирати као излишан и нарцисоидан чин. Од викторијанског аутора се није очекивало да одшкрине врата ка свом унутрашњем животу, већ да изнесе запажања о спољашњем свету. Увид у свест лирског субјекта био је од секундарног значаја и морао се остварити кроз извесну посредност, дискрецију и дистанцу. Искуство у књижевности било је екстернализовано, док је преинтимна исповед или прекомерна психологизација излазила из оквира доброг укуса. Метју Арнолд је, примера ради, личне моменте у књижевности доживљавао као симптом патолошког егоизма савремене културе,

изражавајући жаљење што је на уштрб етеричног мира и блажене непристрасности „отпочет дијалог ума са самим собом“ (1853: vi). Дакако, архаичност таквог суда делује комично из угла културе која зна за селфи стикове, али Арнолдови принципи били су у беспрекорном складу са савременим нормама уметничке утилитарности. Амбиција викторијанске империјалне идеологије призивала је друштвено усмерену, афирмативну књижевност која напушта индивидуалистички занос и субјективизам романтичара, књижевност која се хвата у коштац са светом и не оптерећује се интровертним самопреиспитивањима.

Књижевна револуција која је наступила као део културолошког преображаја након Великог рата манифестовала се таласом књига које су рефлектовале нестанак вере у стабилност наратива и сазнајност ликова. Непосредност новог књижевног језика и близина лирског субјекта условиле су кретање текста од унутрашњег ка спољашњем, од ума ка окружењу, индуктивно, за разлику од ранијег сазнајног процеса који је био дедуктиван, јер је ишао од нараторовог опажања света према његовом психолошком стању. Испуњена зебњом и немиром, модерна књижевност подстрекивала је понирање у дубине психе како би се животу удахнуо смисао, одражавајући притом свест да између сопства и мисли и језика преточеног на папир зјапе епистемолошки понори који умногоме усложњавају поимање ауторства и креације.

Насупрот Арнолда, његов интелектуални изданак Лајонел Трилинг је средином XX века пригрлио модерну књижевност као своју. Уз предност целековне историјске перспективе у односу на Арнолда, Трилинг је могао препознати израз личних стрепњи као стваралачку нужност и благодет, на основу чега је устврдио: „Ниједна књижевност прошлости није надмашила књижевност нашег доба у моћи и величанствености“ (1965: 7). Кључ таквог генерацијског тријумфа Трилинг је видео управо у исповедном тону, радикалној интимности, силини израза, наративном растројству и ауторској жртви, у тој егзистенцијалној пренапрегнутости и вечном стању запитаности који је модернизам оваплотио: „Ниједна књижевност никада није била тако шокантно лична као књижевност нашег доба — она поставља сва питања која су забрањена у пристojном друштву“ (1965: 8).

Вајлдова коб састојала се управо у томе што је, за разлику од модерниста, живео у доба у ком непримереност за пристojно друштво може имати фаталан исход. Вајлд је на самрти, тоном који је био и резигниран и шaljив, говорио да Енглези не би поднели да доживи наредни век (Елман 1988: 580; Шредер 2002: 310). Уколико је викторијанцима било неприхватљиво да Вајлд удише исти ваздух као и они, ми, с друге стране историје, често присвајамо Вајлда, говорећи о њему као протомодернисти и делу двадесетовековне традиције. Мерлин Холанд наводи да његовог деду често опажају као неког ко је живео скорије него што јесте, можда као савременик Ноела Кауарда, што он тумачи као склоност XX века да „због његове вибрантне модерности“ прихвати Вајлда као део себе (Мос 2000).

Иако ће се на Вајлдову пуну реафирмацију о којој говори Холанд чекати до дубоко у XX век, први гласови који указују на валидност његове књижевне заоставштине јавили су се непосредно након његове смрти. Када је крајем 1904. године објављено америчко издање *Намера (Intentions, 1891)*, Хорас Траубел, штићеник Волта Витмана и извршитељ његовог легата, саставио је приказ у ком се није ни дотакао Вајлдових есеја, већ се превасходно бавио рехабилитацијом његовог угледа као књижевника. Својим карактеристично јасним тоном, Траубел је опомињао да Вајлдово дело неправедно тавори у сенци његове репутације која је и сама неправедно стечена: „Не заваравajte се својим често тупавим моралом. Има нечег већег од морала. Моралност је већа од морала. Вајлд се спотакао о морал, али је био постојан у моралности“ (2006: 7). Из тог разлога, Траубел је себи за задатак поставио да читалачкој публици изнова представи Вајлда, и то као аутора, а не као јавну фигуру. Осврнувши се на Вајлдове дендијевске испаде из осамдесетих и на суђење као централни догађај деведесетих, Траубел при почетку XX века упира поглед ка будућности у којој ће Вајлд бити читан као књижевник и у којој читаоци неће себи допуштати да се самообмањују баналним моралисањем: „Током једне деценије јавност је гледала на Вајлда као на будалу. Током друге деценије јавност је гледала на њега као на дегенерика. Трећа деценија је уследила. Деценија у којој ће се на Вајлда по свој

прилици гледати као на човека који је имао шта да поручи макар неколицини генерација људи“ (2006: 8).³⁷

Хескет Пирсон је по окончању Другог светског рата објавио књигу која се данас сматра првом поузданом биографијом Оскара Вајлда. Када је 1943. године поверио своју амбицију Бернарду Шоу, одговор чувеног Вајлдовога савременика био је да за таквом књигом нема потребе. „Нема више шта иоле занимљиво да се каже; јер Вајлд је био неупоредива величина као *raconteur*, као конверзационалиста и као личност; а те ставке не дају се репродуковати. Могао бих ти поновити неку од Вајлдових анегдота, али не и његов начин приповедања, без чега не остаје ништа; и та анегдота била би одбачена као да је реч о парафрази неке приче Марка Твена“ (Пирсон 1946: 1). Шоов коментар свакако је валидан по питању немогућности текста да пренесе чар Вајлдовога говора, али наредне деценије јасно су показале до које мере је ирски аутор био у заблуди по питању пажње коју ће Вајлдов живот наставити да привлачи. У својој биографски усмереној критичкој студији, Кристофер Насар назвао је Вајлда „последњим међу великим викторијанцима“ (1974: xi), док је у приказу Насарове књиге Карл Бексон навео да Вајлд „традиционално привлачи биографе пре него критичаре“ (1974: 360).

Истинитост Бексонове тврдње била је потврђена у непосредној будућности, када се појавила Хајдова, а у наредној деценији и круцијална Елманова биографија.³⁸

³⁷ При крају своје апологије, Траубел је закључио: „Подно свег циничног дрвља које је он наносио тече чист поток. Вајлда се нису посве ратосиљали кроз бес друштвене олује која се подигла његовим правним окривљењем. Након што су отплаћени сви дугови за недела и истрпљену жртву, велики део Вајлда је преостао. Друштво је наплатило своје дугове. Узело свој последњи цент. Онда је друштво остатак Вајлда бацило псима. Али свет губи свој пуритански нагласак. Он мудро сакупља парчиће тог човека и саставља их у целину. Он увиђа да га, на концу свега, вреди задржати“ (2006: 9).

³⁸ Иако се биографија Ричарда Елмана (*Oscar Wilde*, London: Hamish Hamilton, 1987) с правом сматра монументалном у свом академском утицају и истраживачкој посвећености, она обилује материјалним грешкама и неодређеним референцама које нас често наводе да спекулишемо о пореклу сакупљених података. Мерлин Холанд јавно је исказао своје замерке на књигу, укључујући неутемељеност теорија о сифилису као узроку Вајлдове смрти. Хорст Шредер компилирао је збирку

С друге стране, Бексон је био оповргнут стасавањем нове генерације критичара која је у Вајлдовој поезици препознала дугорочан књижевни утицај који претходних деценија није био запажан. Едвард Саид се у својој другој књизи неретко навраћа на Вајлда, истичући далекосежност његових постулата о примату уметности над природом и аутономији књижевног текста: „Готово сваки свесно иновативни велики писац након Оскара Вајлда редовно је порицао (или чак оштро критиковао) миметичке амбиције писања“ (1975: 11). Крајем XX века, биографска студија Ричарда Елмана, сазревање постмодернизма и примицање стогодишњице ауторове смрти условили су нова читања Вајлда у којима се потврђује његова антиципација данашњих родних, постколонијалних и књижевних теорија. Резултат преиспитивања Вајлдовог легата био је читав низ разнородних критичких студија које су мимо свих очекиваних размера подстакле интересовање за донедавно периферног писца. Ношен бујицом академских текстова, Вајлд је напрасно ушао у узан круг најчешће разматраних британских књижевника.

На измаку XX века, Оскар Вајлд је доживео ускрснуће у ком је његова постхумна слава досегла ону коју је уживао за живота. И док његова друштвена препознатљивост и књижевна популарност подсећају на дане пре суђења, битна разлика у односу на то доба лежи у његовој критичкој признатости. Вајлдов улазак у пантеон великана британске књижевности формализован је 1995. године сврставањем у Песнички кутак у Вестминстерској опатији. Стогодишњица премијере *Важно је бити Ернест* послужила је као пригодно неутралан повод за ту прилику, али културној јавности је симболика тог чина била очита. Био је то тренутак у ком је империја пригрлила заблуделог сина и имплицитно признала окрутност свог доскорашњег правосудног система.

Уколико је Вајлдова литерарна канонизација текла упоредо са академском афирмацијом, оно што је претходило тим процесима био је дуг период маргинализације. У доба модерне, о Вајлду су се испредале приче као о икони

исправки Елманове студије која данас служи као есенцијални извор за даља биографска истраживања (*Additions and Corrections to Richard Ellmann's Oscar Wilde*, Braunschweig: privately printed, 2002).

пређашње културе и проћерданом таленту, али његова књижевност ретко је завређивала критичку посвећеност, а још ређе оптимистичка предвиђања будућег статуса међу читаоцима. Милош Црњански је, примера ради, био задивљен Вајлдовим есејима, поручујући у чланку из 1920. године да им „нема равних ни у једној књижевности“ (1999: 245). Нихилистичку перцептивност његове друштвене критике Црњански је такође сматрао јединственом: „Никада нико са толико ироније и духа није изврнуо морал и законе и здерао са њих лажне маске“ (1999: 244). Упркос томе, а у складу са консензусом тадашње критике, Црњански је веровао да ће, мимо *Саломе* која је процветала током модерне, Вајлдов позоришни рад бити заборављен: „Остале његове драме, пуне духовитих парадокса, живеће још коју годину“ (1999: 245). Након Другог светског рата, новокритичари, у свом иманентном приступу књижевном тексту, нису били импресионирани Вајлдовим културним утицајем, док би евентуални помен његовог имена био рутинирано праћен успутном моралном осудом. Чак и код Ренеа Велека наилазимо на становиште да је „Вајлдова погана трагедија“ нашкодила идеји уметничке слободе коју је заговарао, као и да „Вајлдове идеје о уметности и књижевности заузимају историјско место које можда не би заслужиле у историји критике да није његове личности и бедне људске судбине“ (1955: 408).

У неочекиваном расплету, човек којег је двадесетовековна критика увелико евидентирала као изврсног забављача и другоразредног писца постао је релевантан не само као један од кључних аутора викторијанске књижевности, већ и као неопевани херој тадашње културе. Са доласком постмодерне, Вајлд је у академским расправама постао актуелан као феминиста у тврдокорном патријархату, социјалиста у најстабилнијој монархији Европе, ирски националиста из протестантског миљеа и геј икона у доба када је хомосексуалност за ширу јавност била непознат феномен, абнормалност сведена на мрачни ћошак судске праксе. У налету аналитичког ентузијазма, Вајлд је постао „прото-денди, прото-индивидуа, прото-хомосексуалац, прото-кемп, прото-изгнаник, прото-жртва, прото-социјалиста илити прото-постмодерниста“ (Мидеке 2002: 210). Када је објављено да ће Вајлд и званично бити институционализован церемонијом у Вестминстеру, један новински коментар је увидео сву иронију тог момента: „Изгледа да сиротог Оскара богови неће ничега

поштедети. Активисти, почев од истакнутих глумаца до милитантних бораца за геј права и ирских националиста, боре се око његовог леша у настојању да га рехабилитују у сопствене сврхе на стогодишњицу његове срамоте“ (Вуд 2007: 7).

Сто година након одсудних дешавања у његовом животу, Вајлд је, да употребимо израз Џоа Бристоуа, „напокон с добродошлицом дочекан на изласку из академског плакара“ (1997: 196). У складу са Фукоовим диктумом да се „истина и секс спајају у признању, преко обавезног и исцрпног цеђења неке личне тајне“ (2006: 72), новостечени увиди у Вајлдову приватност читани су као суштаственост његовог политичког бића, преливајући сексуалну дисидентност на све сфере његовог деловања. Радикализована слика Вајлда резултовала је обиљем критичког и биографског материјала исписаног од краја прошлог века до ове године у ком се данашњи истраживач лако може изгубити. Осврнувши се на вајлдовску грађу исписану само током деведесетих година XX века, Мелиса Нокс упозорава да „исцрпна планина података која и даље расте у стању је да опхрва све осим најистрајнијих“ (2001: xiii).

Међу првим теоретичарима књижевности који нису нужно везани за вајлдовске студије, а који су Вајлда прогласили претечом постмодерне, био је Тери Иглтон. У предговору своје драме *Свети Оскар* (*Saint Oscar*, 1989), Иглтон је још крајем осамдесетих година прошлог века назвао Вајлда „ирским Роланом Бартом“, образлажући да Вајлд види „језик као аутореферентан, истину као пригодну фикцију, људски субјекат као противречан и 'деконструисан“ (1989: vii). Током наредних неколико година, уследио је низ постмодернистички оријентисаних монографија које су Вајлду приступиле превасходно из угла родних студија и постколонијалне теорије.³⁹ Нове академске тенденције умногоме су верификовале и надовезале се на Иглтоново виђење Вајлда:

³⁹ Међу полазним студијама Вајлда из угла постмодерних теорија, посебно утицајне биле су: Jonathan Dollimore, *Sexual Dissidence: Augustine to Wilde, Freud and Foucault* (Oxford: Oxford University Press, 1991); Ed Cohen, *Talk on the Wilde Side: Towards a Genealogy of a Discourse on Male Sexualities* (New York: Routledge, 1993); Alan Sinfield, *The Wilde Century: Effeminacy, Oscar Wilde and the Queer Moment* (London: Cassell, 1994); Declan Kiberd, *Inventing Ireland* (London: Jonathan Cape, 1995).

Нема сумње да је он био постмодерниста *avant la lettre*, са својим веровањем да је тумачење бескрајно, да је критика вид креативног писања, да је истина пре естетска него когнитивна, да је људски субјекат један ефемерни конструкт, да је свет производ знака, да су тело и његова задовољства субверзивна разградња фарисејске идеологије. (1995: 335)

У сличном маниру, Нил Семелс тумачи Вајлдове контрадикторности као антиципацију постмодерне:

Вајлд нам делује блиско делом због тога што се хвата у коштац са противречностима које тек треба да разрешимо. Иако прокламује важност индивидуалности, он је уједно препознаје као проблематичну и неодређену. Он заговара самоосмишљавање и истовремено подрива поимање сопства. Ове противречности могу се посматрати као рефлексije његовог историјског тренутка, као симптоматичне за модернизам у помаљању који тежи да угаси романтизам у заласку. Али оне су такође инхерентни део постмодернизма. (2000: 127)

На енглеском говорном подручју, Вајлд данас важи за литерарни бренд у рангу Дикенса и Остин и спада у ред најчешће цитираних књижевника после Шекспира. Његови афоризми дубоко су уврежени у популарну културу, а интернет је преплављен њима. Срећемо их и у виду натписа на пабовима, мајицама и магнетима за фрижидер, док су у форми јефтених књижица прерасли у читав један огранак издавачке индустрије.⁴⁰ Вајлдове књиге стандардни су део универзитетских курикулума, а вајлдовске студије и даље су у експанзији; његове драме редовно се изводе широм света; снимају се адаптације његових дела, као и документарни програми, биографски

⁴⁰ *Гардијан* је 2012. године спровео истраживање на основу којег је саставио листу од педесет Вајлдових епиграма који су најчешће навођени на интернету, у новинским архивама, академским чланцима и књигама цитата. Доступно на: <www.theguardian.com/culture/graphic/2012/nov/27/oscar-wilde-epigrams-quotes-infographic>.

филмови и телевизијске серије; приређују се изложбе везане за његов живот и дело, укључујући и недавни низ перформанса у затвору у ком је тамновао; подижу му се споменици и штампају поштанске марке са његовим ликом. У XXI веку, Вајлд је наш савременик колико и Викторијин.

II

Уметност лагања: дендизам и провокација у естетици Оскара Вајлда

Задатак лажова је просто да шармира, да пружи слат и задовољство.

Он је сама основа цивилизованог друштва и без њега би вечера, чак и у палатама великана, била досадна попут предавања у Краљевском друштву.

– Оскар Вајлд, „Пропаст лагања“

Док је априла 1893. године Оскар Вајлд приводио крају припреме за премијеру *Неважне жене*, његова уобичајена неслагања са глумачком поставом на пробама прерасла су у алармантан проблем, јер је млади Фред Тери упорно одбијао да улогу Цералда Арбутнота тумачи са наивношћу коју је аутор захтевао. Приликом Вајлдове посете Терију која је требало да изглади њихов затегнути однос, глумац је за ручком поменуо да је велики љубитељ Чарлса Дикенса, што је Вајлда подстакло да се с њим упусти у дуг и надахнут разговор о мајстору енглеске прозе. Према сликовитом сведочењу Теријеве супруге, глумац се просто топио од милине и како је дискусија одмицала, тако се постепено приклањао Вајлдовој интерпретацији лика. На крају разговора, када је деловало да су све несугласице отклоњене, Тери је изразио задовољство што је упознао још једну особу којој је Дикенс толико драг. Вајлдов одговор био је: „Ах, драги мој дечаче, па ја у животу нисам прочитао ни једну једину његову реч!“ (Нилсон 1940: 139).

Ова анегдота указује на дендијевску позу коју је Вајлд усвојио, али и на његов дубоки отпор према конвенционалним књижевним ауторитетима. Његова опаска није само израз аверзије према Дикенсу као писцу, већ и отклон од Дикенса као најсветије институције енглеске романескне традиције. Вајлд је можда, попут Хенрија Џејмса, могао ценити Дикенса као „највећег међу површним романописцима“ (Џејмс 1984б: 85б), али Дикенсова комбинација реализма, сентиментализма, бајковитости, хумора и социјалне сатире била је превише популистички настројена за дендијева истанчана чула.⁴¹

Средином XIX века, реализам се наметнуо као доминантни принцип викторијанске прозе. Према виђењу Џорџ Елиот, реализам представља „учење да сва истина и лепота треба да буде досегнута скромним и верним проучавањем природе, а не тиме што се нејасна обличја, произишла из маште у измаглици осећања, стављају на место дефинитивне, опипљиве стварности“ (185б: 62б). Пар деценија касније, идеали реалистичког уметничког поступка увелико су се расплинули међу млађом генерацијом књижевника. Из Вајлдове перспективе, реализам намеће ограничења поетској имагинацији и списатељском изразу. Реалистички метод подразумева формалну строгост и визуелну штурост, док он жели романсирану књижевност која је отворена за сугестивност речи, боја и звукова, књижевност која је кадра да изрази нијансираност и заводљивост њихових значења. На позоришној сцени он тражи да чује

језик различит од оног који се заправо користи, језик пун резонантне музике и слатког ритма, језик који свечана каденца чини достојанственим или

⁴¹ Хиперактивни и хиперпродуктивни Дикенс био је професионални писац поседнут ретким креативним набојем и посвећен списатељском занату до те мере да му он обухвата живот и сачињава срж његовог бића. „Својој стваралачкој способности постављам чврст услов да мора да господари читавим мојим животом, често ме у потпуности узме под своје, наметне ми сопствене захтеве, и, каткад месецима без прекида, све остало склања од мене“, истакао је Дикенс у једном од познијих писама Марији Винтер (Дикенс 1893: 365). Насупрот њему, Вајлд је од студентских дана гајио слику себе као просвећеног дилетанта који свој богомдани таленат подређује животу и каткад понешто успутно напише. Попут дендија у његовим комедијама, Вајлд се на животној позорници постављао као човек који своју бриљантност остварује без труда.

маштовита рима чини деликатним, језик прожет речима божанственим попут драгуља и обогаћен узвишеном дикцијом. (2007: 84)

Реалистичка презентација стварности за Вајлда је била не само естетски неприхватљива, већ је и теза о њеној веродостојности била тешко одржива. Уз сву своју тежњу да уклони средства манипулације реципијентом и предочи „дефинитивну, опипљиву стварност“, реалистичка креација је и даље у својој бити субјективна. То што је субјективност забашурена не значи да је вештачност реалистичког конструкта отклоњена, већ само да је створена илузија објективности. „Истинитост“ викторијанског реализма Вајлд разобличава као привид који он није вољан да прихвати. Истина се по њему тиче комплексности живота, тако да литерарни поступак мора бити одраз тих комплексности. Богато искуство живљења прожето је недореченостима и противречностима, иронијама и парадоксима, неразумевањима и предубеђењима, а реализам прети да га сведе на једносмислену „истину“. Вајлдова проза отуда бежи од детерминизма и редуктивности реализма и тражи уточиште у модерном виду романсе. Та проза се помаља „не као транспарентан и беспрекоран наратив, већ као израз привидне контрадикторности у којој се перцепција и реалност сударају“ (Слоун 2003: 120). Описујући своје бајке, Вајлд представља свој списатељски метод као „покушај да се модеран живот огледа у форми удаљеној од стварности — да се са модерним проблемима носим у модусу који је идеалистички, а не имитативан“ (Вајлд 2000а: 388).

За разлику од Џорџ Елиот, писање засновано на посматрању природе Вајлд види као миметички поступак испод достојанства модерне уметности. Дакако, Вајлдова позиција условљена је другачијим културним тренутком у ком је живео. Током једне генерације која је делила двоје аутора, фотографија је као нов и револуционаран медијум изазвала далекосежне промене у поимању уметности. Појава фотографије стимулисала је развој апстрактног сликарства, а Вајлд је сличне помаке очекивао и на пољу књижевности. Писање као репродукција реалности са циљем постизања фотографске веродостојности текста за Вајлда је отуда застарели уметнички принцип. Замерајући енглеском сликарству опседнутост пејзажима и

атмосферским приликама, Вајлд се у свом есеју „Критичар као уметник“ (“The Critic as Artist”, 1891) окреће новом таласу француских сликара који „одбијајући заморни реализам оних који само сликају оно што виде, покушавају да виде нешто вредно гледања, и то да га виде не само дословно, физичким чулом вида, већ оном племенитијом визијом душе која је далеко шира у спиритуалном опсегу и далеко дивнија у уметничкој сврси“ (2007: 194).

Вајлд стога успоставља разлику између „неимагинативног реализма и имагинативне реалности“ (2007: 81), између клинички прецизног, стерилног, механицистичког бележења стварног и оплемењавања истог тог стварног уметничким духом и финесом. Он жели аутора који је свестан модерних културних тенденција и који ће из те позиције исписивати књижевност лирске сензуалности, прожету одјецима минулих епоха и лишену викторијанске дидактичности. Он призива „уметност која ће нас дирнути, а не уметност која ће нас подучити“ (2007: 193). Према виђењу Лоренса Денсона, „Вајлдова нова верзија старог естетицизма ангажује субјективност, индивидуалност и независност уметности против наводне објективности и професионалности у деветнаестовековној науци и њеном изданку у књижевности, реализму“ (1997: 85). Када лорд Хенри у *Слици Доријана Греја* (*The Picture of Dorian Gray*, 1891) говори о својој педантској страсти према речима и начину на који се оне користе, он изражава зgroженост над „простацким реализмом у књижевности“. У непреводивој игри речи, Вајлдов денди закључује: “The man who could call a spade a spade should be compelled to use one” (Вајлд 2005б: 334).

Предочени поглед на уметност тешко да је изненађујућ када се говори о Оскару Вајлду као најпознатијем експоненту лондонског *fin de siècle* момента, тог хетерогеног амалгама фаталистичке декадентне уметности и вере у нови почетак који обећава наредни век. У питању је период у ком су се назирали зачеци модернизма, када се језик преиспитивао као друштвени конструкт пре него што се прихватао као природна датост. Речи су губиле на тежини, а добијале на слојевитости, док сазнање засновано на језику као варљивој категорији одједном више није деловало онако поуздано као што се донедавно чинило. „Језик је родитељ, а не дете мисли“, упозоравао је Вајлд (2007: 147).

Управо у контексту спознавања немогућности речи да пренесу екстерну реалност Нортроп Фрај идентификује Вајлда као пионирску литерарну фигуру. Према Фрајевом мишљењу, „Вајлд је очито био гласник новог доба у књижевности“, иако је критичарима био потребан читав век то да увиде (1976: 46). Фрај образлаже да је култура XX века разорила „добар део нашег старог наивног поуздања да речи имају неограничену способност да репрезентују ствари изван себе“, при чему у корену тог процеса он препознаје Вајлдов есеј „Пропаст лагања“ као „почетак нове врсте критике“ (1976: 45–46). Према Фрајевом читању, Вајлд у свом есеју аргументује да реализам „не ствара, већ може само да прибележи ствари на субкреативном нивоу“, чиме он антиципира културни талас у ком ће се фокус уметности и критике изместити ка „самој лингвистичкој структури“ (1976: 46). У Вајлдовој критичкој ревизији, „језик је монарх, а не слуга пређашње, нелингвистичке истине“ (Денсон 1997: 82). Ауторитет драмског језика у XX веку биће уздрман до те мере да ће аутори попут Пинтера или Бекета истину тражити не у њему, већ у његовом одсуству, при чему ће вербалну комуникацију умало свести на декоративни облог око тренутака напете тишине испуњених неизреченом епифанијом.

Насупрот минималистичком опредељењу поменутих аутора, Вајлд ужива у лепршавости језика и поиграва се њиме до нивоа фетишизације, указујући притом на његову несталност и константно измицање истине у њему. Вајлдове речи Максу Бирбоуму да су људи добри док не науче да говоре отуда су аналогне Бекетовим који кроз један од својих ликова описује књижевност као „повиновање конвенцији која захтева да или лажете или спокојно ћутите“ (Бекет 1955: 119). Вајлд се у својој поетици очито одлучује за прво, па својим аристократским ликовима, измученим досадом одвећ лагодне метрополске свакодневице, пружа лаж као главну разоноду, којој је и сам с великом слободом прибегавао. „Постати уметничко дело је сврха живота“ (Смол 1993: 127), говорио је, а како његова естетика налаже да чињеницама није место у уметности, већ у новинарству, његове речи нису се водиле истином, већ стилем. Вајлд је налазио за сходно да неистине о себи шири свуда, па чак и на суду, када је прво од његових суђења из 1895. године почело непримереним гафом. Тек што је приступио унакрсном испитивању, Квинзберијев адвокат је ухватио Вајлда у лажи, и то посве

баналној, када је, упитан за године, денди покушао да се представи млађим него што јесте.

Тривијалност Вајлдових лажи постаје привидна уколико се сагледају као део стратешког осмишљавања идентитета који се опире дефиницији. Вајлд жели ефекат, а не разумевање, конфузију, а не извесност, тако да свој креативни простор гради у вакууму неспоразума. Негујући парадоксалност израза, Вајлд је пазио да остане недоречен, противречан, а по потреби и несхватљив. Његов протагониста у „Критичару као уметнику“ одбија да своју аргументацију учини озбиљном, информативном и јасном, већ заузима позу контрашког филозофа: „Живим у страху да не будем погрешно схваћен“ (2007: 136). У једној од расправа са Џејмсом Вистлером, Вајлд свом некадашњем ментору поручује да је прекомерно објашњавање фатално за уметника и закључује: „Бити велики значи бити погрешно схваћен“ (2000а: 250). Дакако, Вајлд ни у овом јавном писму не мари да подробније образложи свој став, па ни да помене да је поменутом изјавом заправо цитирао Емерсона. Тај прећутани цитат показује нам да је једна од Вајлдових инспирација у култивисању парадоксалности био Емерсонов есеј „Самодовољност“ (“Self-Reliance”, 1840) у ком амерички мудрац објављује:

Да ли је, дакле, толико страшно бити погрешно схваћен? Питагора је био погрешно схваћен, и Сократ, и Исус, и Лутер, и Коперник, и Галилеј, и Њутн, и сваки чисти и мудри дух који је икада попримио тело. Бити велики значи бити погрешно схваћен. (1983: 265)

Извештачена поза која брише границе између истинског и лажног била је платформа са које је Вајлд успео да, као пионир самопрокламовања, за живота од себе начини мит, мистерију пред очима јавности. Јејтс је већ 1888. године Вајлду предвидео митолошки статус, иако он, у том тренутку, једва да је уживао икакав књижевни углед.⁴² У првој руци своје аутобиографије, Јејтс се присећа да је Вајлду рекао:

⁴² Према виђењу Џозефа Бристоуа, „Вајлдова слава је чак и 1890. године умногоме почивала на његовој некадашњој репутацији разметљиве иконе естетицизма која с надахнућем поручује да обожава

„Завидим људима који за живота постану део митологије“. Денди је узвратио саветом који ће имати дубок одјек у Јејтсовим будућим рукописима: „Мислим да човек треба сам да измисли свој мит“ (Елман 1967: 12–13). „Истина о човековом животу није то што чини, већ легенда коју створи око себе“, тврдио је Вајлд у разговору за париски магазин *Ехо*. Упитан том приликом о истинитости екстравагантних гласина које о њему круже, Вајлд је удовољио новинару директним одговором: „Никада нисам парадировао улицама Лондона са љиљаном у руци; сваки настојник или кочијаш могао би учинити исто. Та легенда само је показатељ утицаја који сам оставио на масу и одражава моју природу боље него што бих сам то могао да учиним“ (Михаил 1979: 171).

За разлику од Бернарда Шоа, који је свој бритки дијалог стављао у функцију непосредног друштвеног ангажмана, Вајлд је своје поимање књижевног заната заснивао на модернистичком неповерењу у језик. Скептичан по питањима објективне спознаје и кореспонденције говора и мисли, Вајлд се у комуникацији с позоришном публиком ослањао на лаж као изазов који присутне наводи да преиспитају уврежена начела и изнађу своју личну истину. Шокантне, али увек с дозом шарма, провокације које Вајлдови ликови шаљу са сцене имале су за циљ да из темеља подрију вредности буржоаске публике. Као идеалан гласноговорник Вајлдових субверзивних идеја наметнуо се денди, афектирани припадник високог лондонског друштва чији је *modus operandi* управо извртање истине кроз иронију и парадокс. Вајлд отуда својим драмским делом обухвата сва три елемента које Бодлер истиче као кључне у својој теорији модерне: метропола као језгро дешавања, денди као централна фигура и иронија као метод модерности (Годфри 1982: 33). Циљ овог поглавља јесте да испита природу лажи које је Вајлд пласирао са позорнице, утврди њихов провокативни потенцијал и истражи улогу дендијевске традиције у процесу комуникације аутора и аудиторијума.

уметност уметности ради, а не на угледу даровитог, зрелог аутора који у име тог обожавања пише интелигентне и стилски дотеране есеје и приче“ (Вајлд 2005б: хх).

Оцену свог драмског опуса Вајлд у *De Profundis* (1905) износи следећим речима: „Узео сам драму, најобјективнију форму знану уметности, и учинио је модусом експресије који је личан колико и лирска песма или сонет“ (2005а: 95, 162). Кад оваква формулација стиже од Вајлда, она лако изазива подозрење: како његов израз може бити личан, кад као примарну вредност намеће стил на уштрб садржаја, кад преимућство извештаченог над природним сматра неприкосновеним, и кад као основну сврху уметности истиче лагање као изношење дивних неистина? Одговор на ова питања је комплексан и захтева преиспитивање целокупне Вајлдове поетике, културне историје коју је наследио, али и питања искренности као друштвено условљеног концепта у сталној еволуцији. Под искреношћу у уметности генерално се подразумева подударање осећања и израза, али релативност саме категорије изискује прецизирање њених мерила за сваки индивидуални случај. Ову семантичку амбивалентност Лајонел Трилинг истиче већ на почетку своје студије о искренности и аутентичности, истичући да је о искренности уметника беспредметно говорити без узимања у обзир културолошких околности у којима је стварао (1972: 2).

Деклан Кајберд је мишљења да корени Вајлдовог односа према уметничкој истини сежу у далеку прошлост и колонијалну историју његове постојбине. Кајберд, наиме, опажа лагање као праксу дубоко укотвљену у ирској традицији. У подјармљеној земљи, свака лаж изречена представницима власти не само да се дала оправдати, већ се могла сматрати патриотским чином. Отуда се лагање у Ирској временом етаблирало као легитимно средство националне одбране и формирало алтернативну моралност у којој иронија, сарказам, двосмисленост, парадокс, игра речи и обмана пре спадају у општенародни ратнички, него у елитни књижевни дискурс (Кајберд 1997: 278). Одговор круне на овакав метод била је неартикулисана примена силе, која је учинила упадљивијим контраст између званичног става империје да рука власти досеже до сваког ирског села и стварности у којој то очито није било тако. Наметнути закони и сами су се стога претворили у лажи, јер су представљали тек одраз империјалних аспирација, а не реалног стања на терену. У том процесу се, Кајберд сматра, успоставила бифокална визија којом ће се одликовати већина ирских писаца који су репутацију градили у Лондону. Осуђени довека да буду Ирци у Енглеској и Енглези у

Ирској, њихов је духовни идентитет био предодређен сврставањем у посебну категорију англо-ирских аутора. Рођен као средњокласни ирски протестант из Даблина, Вајлд је могао само обујмити англо-ирску подељеност и живети „са обе стране цртице“ (Мекормек 1997: 96).

Процењује се да је Даблин у ком се родио Оскар Вајлд био град са оквирно 258.000 становника (Коукли 1994: 106). Било је то место класне и религиозне подељености, обележено вечним стањем колонијалне потчињености. Основан као насебина Викинга током освајачке најезде с краја X века, Даблин је одувек био под контролом неке стране силе. Упркос покушајима аутохтоног становништва да се домогне Даблина, инвазија Нормана у XII веку ставила је овај град под трајно окриље Енглеске. Данас је Даблин динамична европска престоница обележена комплексностима своје културне историје. У ту историју уклапа се и статус Унесковог града књижевности и чињеница да су из његовог миљеа проистекла четири Нобелова лауреата. Ипак, како Церуша Мекормек пише о свом граду, „овде се не пише за награде. У Даблину се пише зато што се мора; пишете, били ви писац или не“ (2013: 17). Реч је о граду у ком „живе и раде писци сваког соја и сваког стања“ (Мекормек 2013: 17), а Оскар Вајлд је почео као један од њих. Његова госпођица Призма у *Ернесту* осмишљена је као карикатура енглеске упреподобљености, али Мекормек у њој примећује једну упадљиво ирску црту. Уколико је викторијански Даблин био град у ком сви пишу — службеници и политичари, студенти и новинари, ноћни чувари и портири, домаћице и незапослени — госпођица Призма тешко да је била „једина дадиља која је скривала роман на дну колица“ (Мекормек 2013: 18).

Свеприсутност књижевности у Даблину произишла је из богатства ирске оралне традиције, али и из древне галске културе у којој су племенски песници били дубоко уважавани у народу. Значај реторског умећа у друштвеним приликама прелио се на писано слово, што је и данас дистинктивна одлика ирске књижевности: „Изговорена реч овде је моћна; још је моћнија уколико је записана. Ипак, писање се не одвија у вакууму; оно природно извире из говора“ (Мекормек 2013: 18). Вајлдово надахнуће усменом баштином отуда је исход ширих културних околности, али и специфичних привилегија у којима је одрастао. Оба његова родитеља били су врсни

познаваоци ирске историје, традиције и фолклора, а свој ентузијазам пренели су на сина. Сперанцине салонске забаве, пуне даровитог, говорнички настројеног света, послужиле су Вајлду као беспрекорна припрема за друштвени живот у Лондону. Вајлд је славу стекао као космополита, због чега се често заборавља да је земља у којој је провео првих двадесет година живота била Ирска. Утицај тог формативног доба био је далекосежан, што је истицао и Бернард Шо: „Иако је културом Вајлд био грађанин свих цивилизованих престоница, он је у сржи био изразито ирски тип Ирца, и, као такав, странац свуда осим у Ирској“ (1938: xlviii).

Вајлдово деловање на лондонској књижевној и позоришној сцени се, у том смислу, уклапа у традицију ирских гласова из империјалне престонице и надовезује на матичну историју патриотског лагања, јер он своје лажи не потура земљацима, већ колонијалним господарима. За песника који потиче из земље у којој је лагање прерасло у високоморалну конвенцију, као и за драматичара који афирмацију тражи стапањем у друштвену елиту престонице чијој се колонијалној политици противи, истина у уметности може бити само двојака: „У уметности не постоји универзална истина. Истина у уметности је оно чија је супротност такође истинита“ (Вајлд 2007: 228). Лагање је естетско, креативно, па и патриотско дело, и као такво се, према Вајлдовом образложењу, никако не да поистоветити са политичарском праксом. За разлику од уметника, политичари пласирају баналне и вулгарне неистине изречене из практичне користи и са циљем да преваре:

Они се никад не издижу изнад нивоа мисрепрезентације, и заправо се спуштају на ниво доказивања, дискутовања, расправљања. Колико се то разликује од нарави истинског лажова, са његовим искреним, неустрашивим изјавама, његовом изврсном неодговорношћу, његовим здравим, природним презиром према доказу било какве врсте! Уосталом, шта је то фина лаж? Просто она која је сама себи доказ. Ако је човек толико немаштовит да смишља доказ као потпору лажи, боље нек одмах каже истину. (Вајлд 2007: 74)

Вајлдова јунакиња из драме *Важно је бити Ернест* поручује да „у стварима од највећег значаја, суштинска ствар је стил, а не искреност“ (1980: 124). Ова реплила може се читати као одјек Вајлдовога става да форма одређује садржај, а не садржај форму. Као естет и приповедач, Вајлд је са слашћу жртвовао истину и веродостојност зарад стила и ефекта, верујући да се у самој лепоти израза крије нека врста иманентне истине. На концу једне од својих ода, Џон Китс је срочио платонистички диктум који је несумњиво пријао Вајлдовом сензибилитету: „Лепота је истина, истина лепота“ (1982: 283). У својој естетизованој поетици и дендијевској перформативности, Вајлд је вештину лепог говорења уважавао као истину оделиту од рационалних разматрања и друштвених стварности.

Вајлдов естетски кредо укорјењен је у самом ирском пореклу и фасцинацији земљом у којој је орална традиција, због касног доласка писане речи, негована као кључна културна институција у очувању националног идентитета. Из данашњег академског угла, реч је о „најоралнијој култури у Западној Европи, култури која је задржала примарну оралност као и орално/писану диглосију до дубоко у XX век“ (Туми 1994: 406). Поносан на реторске способности својих сународника, Вајлд их је у свом карактеристичном маниру доводио у спрегу са хеленском традицијом: „Ми Ирци смо превише поетични да бисмо били песници; ми смо нација бриљантних пропалица, али смо највећи говорници од доба Грка“ (Јејтс 1922: 24). Дакако, реч је о романтичном есенцијализму на прагу културног стереотипа, али Ирци заиста јесу развили себи својствен вид интеракције. Комуникација која је у Ирској на цени није заснована на чињеничном образложењу и разборитој презентацији колико на беседничком дару и поетском заносу, на вештини приповедања и завођења саговорника. Битна је форма, а не садржај; како се нешто каже, а не шта. Када у поменутој драми Алцернон призна Сесили да се претварао да се зове Ернест само како би се лакше упознао с њом, она ће приупитати Гвендолин за мишљење:

СЕСИЛИ (*Гвендолин*): То свакако делује као сасвим задовољавајуће објашњење, зар не?

ГВЕНДОЛИН: Да, драга, ако си у стању да му поверујеш.

СЕСИЛИ: Нисам. Али то уопште не утиче на чудесну лепоту његовог одговора.
(Вајлд 1980: 124)

Другачији дијалог у *Неважној жени* рефлектује исту идеју о примату стила у тренутку када америчка наследница Хестер Ворсли прогласи да јој енглеско друштво личи на „губавца у пурпуру“ и „леш умрљан златом“ (Вајлд 1993: 44). Оно што је Хестер научила током своје посете Британији јесте да су викторијанци угушили своју колективну савест, зачепили уши и намерно се ослепели (Вајлд 1993: 44). Леди Ханстентон, међутим, није импресионирана значењем њеног усрдног говором колико начином на који је он издекламован: „Мила моја млада дамо, има пуно истине, рекла бих, у томе што сте казали, и изгледали сте веома лепо док сте говорили, што је далеко важније“ (Вајлд 1993: 46). Попут својих јунакиња, Вајлд није заинтересован за дословну истину колико за лепоту приповести. Говорећи о уметности као споју лепог и неистинитог, он поставља лагање као естетски императив:

Једини вид лагања који је апсолутно мимо прекора јесте лагање лагања ради, а највиши ступањ развоја тог принципа [...] јесте Лагање у Уметности. Као што они који не воле Платона више од Истине не могу да пређу праг Академије, тако и они који не воле Лепоту више од Истине никада не спознају најдубљи храм Уметности. (2007: 101)

Крајем 1887. године, у Лондону се појавила виспрена књига о умећу разговора коју је потписао Ц. П. Махафи, Вајлдов професор са Тринитија. У маниру правог ирског говорника, Махафи је своју књигу посветио „мојим пријатељима који ћуте“. Приказујући Махафијеву књигу, Вајлд парафразира свог ментора у инсистирању да чак и окорели лажов представља угодније друштво од компулсивно истинољубиве особе која премерава сваку изјаву и исправља сваку нетачност: „Лажов макар спознаје да је циљ разговора разонода, а не подучавање, због чега је он далеко цивилизованije биће од тупације који наглас изражава своје неверовање у причу која је испричана просто да би забавила друштво“ (Вајлд 2013в: 35). У маниру келтског мудраца,

Махафи се надовезује: „Иако висока морална вредност и екстремна истинољубивост говорнику уливају достојанство, не сме им се дозволити да тиранишу“ (1887: 78). Махафи стога са задовољством констатује да живи у земљи која се издваја тиме што у њој „просечан човек уме да говори добро“ (1887: vii). Штавише, он сматра да Ирац, за разлику од Енглеца, има довољно социјалног такта да задржи свест о томе да разговор треба да саговорницима пружи задовољство: „Наћи ћу вам стотину ирских сељака који су пријатније друштво од многих високоинформисаних Енглеца, иако ти сељаци у великом броју можда неће знати ни да читају ни да пишу“ (1887: 26–27).

Умеће лепог лагања и његову увреженост са ирском традицијом Џон Милингтон Синг ће касније обрадити као централну тему своје драме *Плејбој западног света* (*The Playboy of the Western World*, 1907). Међу утицаје на Сингову класичну драму свакако се сврстава и Вајлд, који је у „Пропасти лагања“ усвојио вичност у лагању као срж песничког заната.⁴³ Срочен у форми платонског дијалога, овај есеј поставља полазне постулате по питању креативне лажљивости и приповедачке релевантности:

Није редак младић који крене кроз живот са природним даром за претеривање, што [...] уме да прерасте у нешто истински велико и дивно. Али, као по правилу, од тога не буде ништа. Он или западне у несмотрене навике прецизности, или се почне кретати у друштву остарелих и добро обавештених. Обе ствари подједнако су погубне за његову машту [...], тако да он у кратком року развија морбидну и нездраву способност говорења истине, почиње да проверава све исказе изречене у његовом присуству, без оклевања противречи људима далеко млађим од себе, и често заврши тако што пише романе који су толико налик животу да нема изгледа да ико поверује у њихову веродостојност. (Вајлд 2007: 76–77)

⁴³ Сингове белешке из 1898. године сведоче да је био добро упознат с Вајлдовим идејама изнетим у „Пропасти лагања“ (Кајберд 1997: 286).

Под „даром за претеривање“ Вајлд очито мисли на способност за лагарије коју држи за основу маштовитости, предуслов слободе духа и извор лепог. У његовом речнику, лаж у уметности синонимна је са креативношћу, а оно што јој је директно супротстављено јесте реализам, као посвећеност описивању чињеничног стања ствари и показатељ пишевог недостатка маште. Зато ће у истом тексту Вајлд написати да је „као метод, реализам потпуни промашај“ (2007: 102), док ће у успутном осврту на Дикенса устврдити да је његов романескни рад утицао једино на журналистику (2013в: 46).⁴⁴ Један од Вајлдових одговора на такво „новинарско“ поимање уметности остао је забележен када је критичар магазина *Сент Џејмсез газет* изнео замерку на рачун нереалистичности ликова у *Слици Доријана Греја*, односно на одсуство њихових пандана у стварном животу. Писац је у писму уреднику узвратио да је „улога уметника да измишља, а не да пише хронике“ (2000а: 430). Измештање ликова из домена свакодневног Вајлд је образлажио као хотимичан списатељски поступак и нужан естетски избор, јер стварност у својој баналности, у свом руглу и скучености, није достојна књижевне обраде. Будућност у којој ће се уметност руководити принципом фактографске веродостојности мора се, налаже Вајлд, избећи по сваку цену: „Ако се

⁴⁴ Вајлд је био међу реткима који се нису либили јавне критике Дикенсовог стваралаштва, најчешће на рачун сентименталности која прожима његов списатељски метод. Вајлдова опаска о Дикенсовој омиљеној хероини и данас се цитира: „Човек мора имати срце од камена да би читао сцену смрти Мале Нел, а да се не засмеје“ (Елман 1988: 469). Пишући рецензију Марцијалсове биографије о Дикенсу, Вајлд закључак о популарном романописцу био је: „Ако га наши потомци не буду читали, пропустиће сјајан извор забаве, а ако буду, надамо се да свој стил неће обликовати према његовом“ (Вајлд 2013б: 138).

Романописац ког је, одмах по Дикенсовој смрти, надобудни млади естетa навео као значајнијег јесте Бенџамин Дизраели. У британској традицији дендизма, Дизраели је Вајлдова директна спона с родоначелницима ове филозофије, али и човек који ће се својом индивидуалношћу, или упркос ње, успети на сам врх викторијанске хијерархије. Дизраели је свој први говор у Дому комуна одржао у зеленом фраку и био извиждан од стране ирских посланика. Био је то деморалишућ почетак, али денди је својим критичарима упутио пророчке речи: „Сада ћу сести, али доћи ће време када ћете ме саслушати“ (Цон 2005: 13). Уследила је блистава политичка каријера која је крунисана са два премијерска мандата (1868, 1874–80) и промоцијом у ерла од Биконсфилда.

нешто не предузме како би се сузбило, или макар преиначило наше чудовишно обожавање чињеница, Уметност ће постати јалова, и лепота ће нестати са земље“ (2007: 77).

Таква судбина задесила је песника из једне од прича које је Вајлд волео да испреда за столом. У тој причи, млађани песник је из вечери у вече приповедао мештанима о чудесима које је тог дана видео, било да су у питању морске сирене са златним чешљем у зеленој коси, кентаури са тужним погледом или шумска створења која плешу око пауна који свира фрулу. На своје запрепашћење, песник је једног дана заиста наишао на морске сирене са златним чешљем у зеленој коси, а затим и на кентаура са тужним погледом и напослетку на шумска створења која плешу око пауна који свира фрулу. Када су га увече мештани упитали шта је тог дана видео, песник је одговорио: „Данас нисам видео ништа“ (Вајлд 2000г: 65). У очима разочараног песника, фантастични призори који су му се указали нису били вредни помена, јер њихова магија се распршила у тренутку када су из маште прешли у стварност. Ова прича демонстрира Вајлдову наклоност ирској оралној традицији, али и јасно одређује његово виђење деликатног односа између списатељске визије и окружења у ком ствара. У једној од верзија приче коју су слушаоци прибележили по сећању, Вајлдов закључак био је: „За песника, уобразиља је стварност, а стварност је ништа“ (1912: 190).

Слична начела срећемо и у Вајлдовој личној преписци. Једном приликом Вајлд је добио позивницу да почетком 1894. године учествује на традиционалној вечери Клуба тринаест (Club Thirteen), њујоршког удружења за сузбијање сујеверја, које ће у наредних пар деценија моћи да се подичи почасним чланством петорице америчких председника. Судећи по сачуваним извештајима, вечере овог удружења биле су ретко забавна дешавања, али Вајлд се на указаној части љубазно захвалио: „Ја волим сујеверја. Она уносе боју у мисао и машту. Она су супарници здравог разума. Здрав разум је непријатељ романсе. Циљ вашег удружења чини ми се грозним. Оставите нам мало нестварности. Не чините нас прекомерно и увредљиво здраворазумним“ (2000а: 581).

Вајлдов одговор ексцентричном удружењу је уобичајено афектиран, али бројна сведочанства наговештавају да он заиста јесте био склон сујеверју. Као што би се могло наслутити за аутора приче „Злочин лорда Артура Севила“ (“Lord Arthur Savile’s Crime”, 1887), сујеверје је део Вајлдове естетске позе и вид контрашког револта против рационалистичке културе, али је, како истиче Џарлат Килин, оно уједно и израз прихватања народне ирске традиције. До које мере је Вајлд озбиљно схватао гатања која је у пар наврата платио и да ли је заиста веровао да је у затвору видео приказу своје мајке у тренутку њене смрти секундарно је питање. Његов однос према сујеверју манифестовао се и кроз одбацивање и кроз интернализацију, чиме он „покушава да задржи космополитски скептицизам према оралним традицијама, истовремено одржавајући њихову виталност и моћ тиме што је њима отворено узнемирен“ (Килин 2013: 190).

Вајлдова наклоњеност самом концепту сујеверја представља још једну рефлексију његове уверености у супериорност коју полетност креативних лажи има над викторијанском буквалношћу. Управо у том контексту можемо читати и његово парадоксално начело из „Пропасти лагања“: „Живот имитира уметност далеко чешће него што Уметност имитира живот“ (2007: 90). Вајлд своју позицију заснива на опажању да историја обилује случајевима у којима су уметничке смернице одредиле токове живљења, а као полазни пример наводи утицај прерафаелита на савремену енглеску културу. Дакако, овде није реч само о чињеници да су „помодне даме током 1880-их покушавале да се одевају и изгледају попут дивних фигура на сликама Розетија или Берн-Џоунса, већ о далеко дубљој истини да нам уметност помаже да уобличимо наш лични поглед на реалност живота и природе, као и да ми ствари видимо само онако како смо их испрва осмислили“ (Лонгци 1988: 91). Вајлд, дакле, својим парадоксом истиче да уметност прожима и условљава наше поимање стварности. Тај ефекат уметности не представља за Вајлда некакву дисторзију „реалности“ или удаљавање од „истине“. Напротив, она је за њега примарна драж живљења. Његово естетско и онтолошко убеђење, произишло из Пејтерових учења, јесте да креативни набој живљења свој најлепши и отуда најистинскији израз остварује управо кроз уметност: „Живот не само да кроз уметност стиче духовност, дубину

мисли и осећања, немир или спокој душе, већ се и да̂ уобличити дуж њених линија и боја“ (Вајлд 2007: 91).⁴⁵

Како у даљем току „Пропасти лагања“ Вајлдово наизглед парадоксално становиште постаје јасно и почиње опасно да се примиче трезвености, аутор своју аргументацију издиже на раван екстраваганције. У дијалогу који духом парира његовим комедијама, Вајлд узима пример викторијанске фасцинације јапанском културом (енг. *Japonisme*) и са театралном слашћу истиче артифицијелност Јапана као концепта: „Јапански народ је хотимична, самосвесна креација појединих индивидуалних уметника. [...] Заправо, читав Јапан је чиста измишљотина. Нема такве земље, нема таквог народа“ (2007: 98). Поручујући да у енглеској представи о Јапану нема ничег „стварног“ и „природног“, Вајлд на моменат преображава ову земљу у предео из бајке и демонстрира начин на који уметничке творевине бивају подразумеване као чињенично стање. Популарна свест о Јапану обликована је кроз призоре кимона, светиљки и лепеза, али то су културни стереотипи који једва да имају додира са људима који тамо живе. Такви стереотипи произишли су из површног поимања далекоисточне уметности, што је опет илустрација Вајлдовога начела о примату културе над природом и уметности над животом.

Окрећући се против Платоновог учења о миметичкој природи уметничке креације, Вајлд инсистира да је живот тек огледало уметности. Док Платон види уметничко дело као копију копије двојачко одвојену од истине, оно је по Вајлду творевина за себе, оделита од реалности и надређена у односу на њу. Уметност је из Вајлдове перспективе изричито антимиетичка делатност, што је становиште којим он измешта своју естетику из платонистичке традиције. У наредном ступњу, међутим, Вајлд се делимично реинтегрише у платонизам тиме што уметност проглашава показатељем преимућства идеје над материјом. Градећи нову хијерархију у духу естетицизма, Вајлд уметност поставља изнад стварности, лаж изнад истине, а

⁴⁵ У вајлдовском моменту, Бернард Шо ће нешто касније у једном од својих предговора написати: „Приметио сам да када се извесна особеност појави у сликарству и људи јој се диве као лепој, она убрзо постаје уобичајена у природи“ (1901: xviii).

романтичарску импулсивност изнад трезвености реализма. Имагинација је за Вајлда у стању себи да подреди сваку стварност, па је маштовита уметност својом иманентном емоционалном логиком кадра да нежељене чињенице одагна у заборав (Кајберд 1997: 279). У дискретном писму саучешћа В. Е. Хенлију, у ком покушава да негдашњег пријатеља утешити после смрти јединог детета, Вајлд препоручује бекство у чин стварања: „Мени рад никада не делује као стварност, већ као начин да се отарасим стварности“ (2000а: 585).

У избору између речи „маштовитост“ и „лагање“, Вајлд се у свом есеју махом опредељује за другу. У питању је методична одлука, јер „маштовитост“ је реч која, како Елман примећује, делује истрошено и безазлено у тексту који тежи провокацији. Насупрот томе, „лагање“ оставља утисак осмишљеног уметничког поступка који се не своди на изливање непатворене емоције, већ циљано тежи да заведе читаоца, конотирајући притом ћудљивост и грешност која је савршено уклопљива у дендијевску позу (Елман 1988: 302). Као разлог за тричавост већине викторијанске књижевности наспрам силовите романтичарске традиције Вајлд наводи управо „пропаст Лагања као уметности, науке и друштвеног задовољства“ (2007: 75). Вајлдов апел књижевној јавности отуда је изразито антивикторијански: „Оно што морамо учинити, што је свакако и наша дужност да учинимо, јесте да оживимо ту стару уметност Лагања“ (2007: 100).

Критика до сада није разматрала чињеницу да је Вајлдова „Пропаст лагања“ макар у наслову инспирисана Твеневим есејом „О пропадању уметности лагања“ (“On the Decay of the Art of Lying”, 1882). Насупрот Твена који проблематици лагања приступа из друштвено прагматичног угла, Вајлд је вођен принципом *l'art pour l'art* и отуда својој лажовској мисији не пружа изричиту моралну сврху мимо истицања потребе за очувањем уметничког сензибилитета у рационалистички настројеном друштву. Ипак, Вајлдова аргументација о нужности, свеprisутности и лепоти лагања имплицитно је сродна Твеновој, који са својственом му топлином и раздраганошћу закључује:

Лагање је универзално — *сви* ми лажемо; сви *морамо* да лажемо. Стога, мудра ствар коју ваља учинити јесте да се марљиво обучавамо да лажемо промишљено, разборито; да лажемо с добром намером, а не злом; да лажемо у корист других, а не у своју; да лажемо исцелитељски, милосрдно, хумано, а не окрутно, шкодљиво, пакосно; да лажемо грациозно и љупко, а не незграпно и смотано; да лажемо постојано, искрено, директно, висока чела, а не са застајкивањем, изокола, снебивљива држања, као да нас је стид нашег високог позива. (Твен 1992: 828–29)

Вајлд своје становиште одводи корак даље тврдећи да сва лоша поезија извире из искреног осећања (2007: 195). У питању је један од његових афоризама који се, како је он умео да каже, може протумачити као задовољавајућ парадокс, али се не може у сваком контексту одржати као аксиом (Холанд М. 2003: 75). Вајлдов афоризам не обезвређује искрену емоцију саму по себи, већ наговештава да се она у својој очитости тек посредством артифицијелности форме може преточити у поезију која није банална. У Вајлдовој естетици, форма, а не искреност, води ка аутентичности поетског израза, о чему сведочи и навод из *De Profundis*: „Истина у Уметности је јединство ствари са собом: спољно удешено да изрази унутрашње“ (2005а: 170). Према Трилинговом запажању, Вајлдова тврдња о погубном ефекту искрености на поезију укорењена је у његовом уверењу да ће директно сучељење искуства и његове јавне експресије пре изврнути и изопачити истину него разоткрити је у својој суштаствености (1972: 119). У *Слици Доријана Греја*, лорд Хенри Вотон, денди озлоглашен као експонент Вајлдових контроверзних идеја, поручује свом пријатељу:

Вредност једне идеје нема ама баш никакве везе са искреношћу човека који је исказује. Штавише, вероватноћа налаже да што је човек неискренији, то је идеја чистије интелектуална, јер у том случају неће бити обојена његовим потребама, жељама или предрасудама. (2005б: 176)

Вајлд, дакле, помера фокус комуникације са намере саговорника на вредност изреченог. Да ли саговорник заиста мисли то што каже за Вајлда је беспредметно. Он

одбацује искреност као идеју, јер сматра да она пре води до обмане и samozаваравања него до истине и сазнања. За искрен говор истина остаје неухватљива, немогућа за изразити из личне позиције, јер се губи у субјективности исказа. У Вајлдовој филозофији индивидуализма, истина која вреди може бити искључиво личне природе: „Истина престаје да буде истинита када више од једне особе поверује у њу“ (Вајлд 1894б: 2). Истина је код Вајлда, као што се често истиче, ретко кад чиста и никада једноставна. Да је ишта од та два, како Алцернон каже у *Ернесту*, модерни живот био би јако досадан, а модерна књижевност потпуно немогућа (Вајлд 1980: 54). Пренето на литерарни план, Вајлдово померање од говорника ка говору означава померање од писца ка тексту, чиме антиципира постмодерну смрт аутора и иманентан приступ књижевности.

Позориште, с друге стране, директније кореспондира с публиком од књижевности, тако да се на непосреднији начин може позабавити друштвеним реалностима, не угроживши притом естетски интегритет представе. И док је Шо непоколебљиво заступао своје позиције и до танчина их образлагао у својим предговорима, Вајлд се у својим комедијама није сучељавао с отпором друштва, већ га изокола подривао. Вајлдова драма не тежи да конфронтира публику са грубим истинама о друштву, већ да је лажима и провокацијом или исмеје или наведе на сазнање. Вајлд верује да се истина крије у сваком гледаоцу понаособ и да он сам мора доћи до ње, и то не тако што ће му је неко издекларовати, већ тако што ће га довести у стање запитаности. Он тражи интелигентног гледаоца, публику вољну да промисли, способну да препозна себе и своју позицију у друштвеним процесима, а они који у томе не успеју, остају несвесна мета његових шала, део масе која се у незнању смеје сама себи.

Разлози за Вајлдов избор да се суздржи од проповеди с позорнице су вишеструки: практични, јер би га отворено изношење критичких ставова о класном поретку, родној неравноправности и сексуалној репресији довело у директан сукоб са законом; естетски, јер би транспарентност политичких позиција банализовала уметнички подухват; и, напослетку, методолошки, јер провокацију сматра супериорном у односу на подучавање. У питању је став аналоган оном који је Емерсон

изнео неколико деценија раније обраћајући се дипломцима Харварда: „Није инструкција него провокација оно што ја могу примити од друге душе. Оно што она обзнањује, ја морам пронаћи као истинито у себи или га потпуно одбацити; а на њену реч, или као њој подређен, ко год она била, ја не могу прихватити ништа“ (1983: 79). Вајлд, дакле, не жели да подучава, јер, попут Емерсона, увиђа да се знање тешко стиче из друге руке. Пуко инструзисање не води до спознаје, већ, у најбољем случају, до прихватања ауторитета и индиректног унижења. Вајлд стога бира провокацију као мајеутички метод који ће међу гледалиштем покренути процес преиспитивања и самоспознаје, провокацију као сазвучје изреченог са унутрашњим стањем рецепијента.

Једна од успутних мета сатире у *Ернесту* јесте и конвенционална педагогија викторијанског доба. У Вајлдовој поставци, приметна је дистинкција између образовања, које доприноси култивисању субјекта, и подучавања, којим субјект бива лишен слободе кроз процес социјализације (Кајберд 1997: 282). Вајлдово дендијевско начело налаже да сазнање долази као плод индивидуалног искуства: „Образовање је божанствена ствар. Али треба се с времена на време сетити да ништа што је вредно знања не може бити научено“ (Вајлд 1894а: 533). У Вајлдовој пародији викторијанског образовања, управо је индивидуалност оно што госпођица Призма, таторка у *Ернесту*, покушава да сузбије код своје штићенице. Свака независна мисао коју Сесили изрази бива одбијена као неприкладна не би ли њен природни дар за критичко размишљање био потиснут. Вербални дуели Сесили и госпођице Призме делују као инсценација Вајлдове опаске да на школским испитима глупи постављају питања на која мудри не умеју да одговоре (Вајлд 1894б: 3). И док се публика смеје Сесилиној врцавости и Призминој уштогљености, супротстављеност две јунакиње побуђује свест о потреби за променом праксе инструктивног образовања у ком, како је Вајлд говорио, људи уче да памте, а не да сазревају (2007: 201).

Вајлд у функцију своје критике ставља и леди Брекнел, која, иако обично стаје на страну конвенционалне моралности, с лакоћом процењује вредност Призмине улоге у систему друштвено подобне едукације:

ЛЕДИ БРЕКНЕЛ: Да ли је та госпођица Призма женско створење одбојног изгледа које наизглед има неке везе са образовањем?

ЧЕЗЈУБЛ (*помало увређено*): Она је изузетно културна дама, слика и прилика честитости.

ЛЕДИ БРЕКНЕЛ: Очигледно се ради о истој особи. (Вајлд 1980: 138–39)

Ругање неукој учитељици није једини израз неповерења који леди Брекнел осећа према енглеском образовању. Она већ у првом чину поручује да не жели да било какво образовање поремети њено стање „природног незнања“:

Цела та теорија о модерном образовању је радикално неутемељена. Срећом, бар у Енглеској образовање нема ама баш никаквог ефекта. Када би имало, показало би се као озбиљна опасност за више класе, и вероватно би довело до сцена насиља на Гроувенор скверу. (Вајлд 1980: 67)

Вајлд, с једне стране, не одолева да исмеје аристократију која чини свестан избор да се кроз неинформисаност изолује од савремених еманципаторних токова који угрожавају њену привилегију. С друге стране, Вајлд кроз коментар леди Брекнел поручује да је конвенционално образовање осмишљено у складу са интересом виших класа како би се међу ширим становништвом сузбила политичка освешћеност и тежња ка реформисању уређења које га експлоатише. Самим помињањем радикалности, неутемељености и уличног насиља Вајлд призива асоцијације на нестабилност државног поретка и провоцира имућну позоришну публику могућношћу политичких револта.⁴⁶

Провокација као уметнички метод води порекло из староримске законодавне праксе, која је познавала акт по имену *Ius provocationis*, што би се могло превести као право на прозив или изазов. У питању је право грађанина да у сукобу са властима затражи помоћ народа тако што ће прво повиком *provoco* зауставити представнике закона у спровођењу казне, а потом упутити групни апел у нади да ће се присутни

⁴⁶ За даље импликације ове сцене, погледати стр. 424.

одазвати. У својој студији о историјату провокације, Петар Бојанић наводи да је народ спремно одговарао на овакве позиве чак и у ситуацијама очигледне кривице оптуженог, а разлог за то није тешко лоцирати у елементарном неповерењу плебса према властима и „латентном неподношењу ауторитета“ (2008: 31).

Грађанинов узвик *provoco* на свом основном нивоу означавао је позив суграђанима да сами сагледају његов случај и извагају евентуалну кривицу. С друге стране, такав повик представљао је и изазов властима на сучељење и ново премеравање норми, које они овога пута неће спровести сами, иза кулиса, већ на вишој, народној инстанци, пред очима јавности (Бојанић 2008: 33). Говоримо, дакле, о закону са неслућеним демократским потенцијалом и снажним емоционалним набојем који не само да је омогућавао право на жалбу, већ је и подстицао покретање јавне расправе о појединостима вечног раскола између права и правде. Такав закон стајао је у одбрану личне слободе, али је и колективу давао моћ оспоравања институција и ревидирања правне регулативе. Сходно томе, римска провокација није била механизам осмишљен да дела у складу са личним интересима особе која упућује апел, већ да се равна према добробити и перспективи заједнице. Уистину, историја је неретко показивала да се ослањање на народни слух за демократију лако може завршити у крви. Није једноставно замислити сценарио у ком друштво, чију законодавну власт спроводи маса с улице, не би прерасло у анархију, али идеална оствареност идеје провокације остаје стање заједнице у којој ће сви грађани бити прозвани, одазвати се на позив и овладати институцијама које их представљају (Бојанић 2008: 106).

Утопијске наде за успостављањем такве друштвене равнотеже у викторијанској Енглеској јавиле су се у форми социјалистичких и феминистичких покрета. Оно што се напоследку показало као препрека ширем замаху идеје социјалне правде јесте то што је принципијелна заостреност између народа и власти отупела у друштву у ком средња класа своју новостечену моћ није успела у потпуности да усмери ка општем интересу, већ се истовремено водила амбицијом класног успона и конформистичким поривом за одржањем поретка у ком је стекла повлашћен статус. Упркос материјалном благостању произишлом из колонијалне експлоатације и индустријског замајца, упркос стицању права гласа и растућем политичком утицају, буржоаска Енглеска је, у

ироничном исходу класних превирања, постала најревностнији чувар викторијанске идеологије. Када леди Брекнел у снобовском маниру упита Цека да ли је „рођен у ономе што радикалске новине називају пурпуром трговине или се издигао кроз редове аристократије“ (Вајлд 1980: 70), Вајлд предочава измењену реалност у којој се виша средња класа до те мере издигла у сталешкој структури да се може кретати у истим привилегованим круговима са аристократијом и гајити исте друштвене аспирације. Крајем XIX века, виша средња класа располагала је далеко значајнијим капиталом од аристократије и кроз брачне савезе се интегрисала с њом, на основу чега је леди Брекнел саркастично обележава пурпурном бојом као симболом краљевског богатства и моћи.

Уколико је основни предуслов провокације реципијент, и уколико она означава способност говорниковог гласа да натера реципијента да се осети прозваним и потакне га на реакцију, питање које се намеће у вези са Вајлдовом провокацијом јесте рецепција његових драма међу викторијанским грађанством. Иако су широки кругови критике и јавности препознавали релевантан друштвени коментар у Вајлдовој тривијалној забави, конзервативнији део позоришне публике није био склон да његову провокацију прихвати у изворном смислу преиспитивања ауторитета, већ ју је опажао као непримерено одступање од норме, нешто шокантно, вулгарно, увредљиво или, у најмању руку, одбојно. Буржоаски конформизам подразумевао је да, како Бојанић каже, „бити одговоран и бити доброга слуха (каже се још 'доброга укуса') значи управо не одговорити на неки позив“ (2008: 21), тако да су Вајлдове сценске провокације неретко биле или одбијане као друштвено непримерени конструкти који пропагирају изопачене вредности или дискредитоване као безазлене лакрдије. Припадници високог друштва слатко би се исмејали својим ситним манама, док би покренута друштвена питања блажено игнорисали, занемарујући у свом комфору огледало које им је стављено пред лице. Међу онима који су увиђали Вајлдово подсмевање сопственој публици био је и Бернард Шо, који је у свом приказу *Ернеста* приметио да „ако публика икада постане довољно интелигентна да зна када заиста ужива, а када не, то ће бити крај фарсичне комедије“ (Бексон 1970: 195).

Вајлдов позоришни метод отуда делује у складу са првобитним концептом провокације, јер свој глас усмерава против империјалних институција, с битном разликом што његов позив на јавну расправу није експлицитан. Вајлдов бунт није конфронтативан, бучан и напрасит, већ одмерен, софистициран и неодређен, скривен под маском која му пружа дендијевску врсту конвенционалне радикалности. Чињеница да се његове драме могу читати као провокација, али и као бенигна разбигра, пружала му је одступницу од моралистичких придика и омогућавала му приступ елитним викторијанским круговима. Такву позицију себи је изградио иронијом, као основном свог драмског израза, и маском, као медијумом кроз који се иронијски модус најефикасније пласира.

У „Критичару као уметнику“, Вајлд је поручио: „Човек је најмање оно што јесте када говори кроз сопствену личност. Дајте му маску и рећи ће вам истину“ (2007: 185). Вајлд и у овом случају интерпретира Емерсона, који истиче да „многи људи боље причају под маском него у своје име“ (Трилинг 1972: 119) и упозорава да најдубља притворност лежи у најискренијем човеку (Емерсон 1972: 357). У једном од есеја о умећу живљења, Емерсон наводи: „Друштво је маскенбал на ком свако скрива своју праву нарав и открива је скривањем“ (1983: 1067). Вајлд искључује могућност искреног говора без заштите маске, јер, чак и у најбољој намери, човек није у стању да оголи себе на начин на који би то учинио из позиције анонимности. Само маска може пружити осећај безбедности и ослобођености у којима човек нехотично искаче из фиксираниости свог социјализованог идентитета и исказује неинхибирану верзију себе. Човек, дакле, може пронаћи аутентичан израз, али само када он заправо није он. Ми живимо под маскама које су и нама стране, али сама свест о животу као маскенбалу приближава нас некој личној истини.

Вајлд, Ниче и викторијански дискурс дегенерације

Ко би се усудио да уметности припише јалову функцију опонашања природе?

– Шарл Бодлер, *Сликара модерног живота*

Фридрих Ниче и Оскар Вајлд по свој прилици нису знали један за другог, тако да могућност да је између њих постојао икакав креативни утицај практично не постоји. Када се Ничеов ментални слом у Торину почетком 1889. године испоставио као крај његових интелектуалних активности, Вајлд је тек наговештавао излазак из књижевне анонимности. Упркос Вајлдовом статусу јавне личности, глас о ирском дендију који је запосео културну сцену Лондона тешко да је допрео до Ничеа. С друге стране, Вајлд је као агилни књижевни критичар имао пуно прилика макар да начује Ничеово име, али његови списи то ни на једном месту не потврђују. Све и да оставимо по страни физичку раздвојеност двојице савременика и различитост поднебља у којима су стварали, Ничеа и Вајлда дели јаз толико широк да потрага за нитима које их спајају може унапред деловати јалово.

Па ипак, блискост њихових поимања естетског и етичког, истине и индивидуалности, као и својствена им афористичност израза, склоност иронији и сласт у конфронтацији с гласом већине, потакли су низ критичара да од половине XX века наовамо повлаче паралелу за паралелом између две наизглед неспојиве историјске фигуре и две привидно разнородне поетике. У есеју који је покренуо академску расправу о идејној здружености двојице мислилаца, Томас Ман напомиње да „наравно, има нечега готово светогрдног у стављању Ничеа и Вајлда једног покрај другог“ (1959: 158). Ман описује Вајлда као дендија, а Ничеа као „својеврсног свеца неморалности“, али инсистира да није улудо упарио њихова имена, јер је уверен да Ниче и Вајлд заузимају заједничко место у историји као „бунтовници, бунтовници у име лепоте“ (1959: 158, 172).

Овом закључном одредницом, Ман подвлачи да Ничеа и Вајлда надасве спаја романтични индивидуализам и идеја самоостваривања кроз естетско искуство (Хекст 2011: 202). Њихови иступи представљали су модернистички револт против образаца

буржоаске културе с краја XIX века, апел за друштвеном ревизијом који је, надахнут наслеђем романтизма, француског симболизма и декадентне уметности, исказан кроз естетске каноне. Таква филозофија да се описати као „естетска етика, или етика стила, коју су и Ниче и Вајлд ковали у својој културној побуни како би искупили модерни свет“ (Ален 2006: 388). Оштро супротстављене културним парадигмама свог доба, њихове доктрине сачињавале су „естетику с етичким последицама и етику с естетском формом“ (Ален 2006: 396). Ниче и Вајлд су из данашње визуре препознати не само као иконе своје епохе, већ и као пророци века на помолу. Двојицу протомодерниста везује исмевање могућности објективног сазнања, опирање научном детерминизму, презир буржоаских вредности, склоност иронијском модусу и вера у „истину маски“.

Корени сродности њихових филозофија неретко се траже у биографским преклапањима. Рођени 15. и 16. октобра с десет година растојања, обојица су умрли 1900. године. Један је умро у царском Вајмару, други у републиканском Паризу; један слављен, други дискредитован. И док су околности њихових смрти биле упадљиво различите, као и начин на који су оне интерпретиране и уклопљене као закључци њихових животних наратива, обојица су умрли на прагу века који ће их славити као визионаре. Обојица су били класични филолози по образовању, перспективни у струци, и, иако их је ауторска каријера одвела другачијим путевима, упориште својих филозофија налазили су у античкој традицији. После доживљених сломова, обојица су у последњим годинама утихнули као списатељи. 1889. година се за обојицу показала судбоносном. Та година је обележила крај списатељске активности за Ничеа, док је Вајлду донела почетну књижевну афирмацију и најавила његов најплоднији стваралачки период.

Дозволимо ли себи да се упустимо у спекулативну психолошку реконструкцију двојице особењака, прва импресија би била да њихови карактери делују непомирљиво. Замислимо ли сусрет омалог Ничеа и гломазног Вајлда, круто држање немачког филозофа насупрот афектиране позе лондонског дендија, утисак је у најмању руку комичан док Ничеов преки поглед стреља Вајлдов благо незаинтересовани израз лица. Вајлдови кицошки костими с неизбежним цветом у реверу насупрот Ничеовим црним оделима једноставног кроја указују на упадљиву опречност животних стилова. Док је

ирски епикурејац живео у раскошним хотелима, немачки аскета је изнајмљивао собе у неугледним пансионима у којима је обитавао у спартанским условима. Насупрот литерарном маниру који је енергичан и конфронтативан, Ниче је био друштвено незграпан и стидљив. Он се у делима хвали осамом, али у писмима вапи за друштвом. Вајлд, с друге стране, посве у складу са својим књижевним ликовима, углед гради на гламурозним забавама и ужива у широком кругу пратилаца.

Када би у потенцијалним сусрету Ниче и Вајлд превазишли полазне, али површне супротности, убрзо би увидели базичну интелектуалну блискост. Чињеница да су обојица били настројени против културних традиција у којима живе — Вајлд против викторијанске, Ниче против пруске — изопштавала их је из друштвено подобне интелектуалне елите чије су номинално поштовање придобијали пре свега снагом своје личности. Обојица су гајили дух индивидуалности који Ниче доживљава као дионизијски, стихијски, необуздан, у додиру са извором људскости и неспутан аполонијским стегама организоване заједнице. Бернард Шо је тај дух препознао у свом сународнику, па говорећи о серу Вилијаму Вајлду, напомиње да је „његов ничеански син био с оне стране добра и зла“ (1918: 9). Сензибилитети двојице филозофа били су опречни, али, као што ће наредне странице показати, Ниче и Вајлд делили су зачуђујуће сличне реакције на разнолике институције које потхрањују устаљени вредносни поредак.

Крајем XIX века империјална Британија одисала је самопоуздањем, занесена идејом друштвеног прогреса и позитивистичком визијом савременог човека у предутопијском стању. Упоредо са оптимизмом државне идеологије, културним животом провејавало је фаталистичко расположење *fin de siècle* момента, док се кроз јавне расправе помаљао злослутни израз „дегенерација“. Дегенерација је била предмет фасцинације и извор страха културе окренуте напретку, термин који се односио на читав спектар појмова који су конотирали најразнородније опште и конкретне стрепње заједнице. Идеја дегенерације покривала је сваку застрашујућу манифестацију живота у метрополи, од убиства, болести, меланхолије, лудила, до изумирања врсте, посртања индустријског сектора, убогости радничке класе, слабог наталитета средњег сталежа,

неконтролисане стопе криминала, расне инфилтрације, свеприсутне проституције, хомосексуалног подземља. Деветнаестовековни дискурс дегенерације обухватао је горуће социјалне проблеме који су прожимали *fin de siècle* културу и прерасли у њене најпрепознатљивије одреднице. Дегенерација је стога сачињавала мизансцен декадентне књижевности и саму текстуру импресионистичког сликарства. И док се савремена уметност развијала као реакција на недаће друштва у превирању, она се у буржоаским круговима сумњичила као њихов узрок.

Као главни експонент декадентне књижевности у Енглеској, Оскар Вајлд је био предмет осуде и исмевања откако је ступио на престоничку културну сцену, тако да је свој уметнички век провео у клинчу са реакционарном критиком. Према његовим естетским начелима, уметник не дугује никакве одговоре јавности, јер сва уметност је у својој бити аморална. Уметност по Вајлду може бити добра или лоша, али не и морална или неморална. Уметник је творац лепих ствари, док су ругло само они који у лепим стварима налазе ружна значења. Уметност је огледало које одражава посматрача, тако да револт викторијанске јавности према декадентној уметности представља гнев Калибана који је угледао своје лице.

Док је Вајлду погодовало да се кроз дендијевску позу постави као апологета декадентне културе, Ниче је био склонији да се упусти у расправу о декаденцији као социолошком феномену. Немачки мислилац доживљава декаденцију као нужност, као део плиме и осеке живота, свеприсутну појаву коју „човек није у позицији да укине“ (Ниче 1968: 25). Пропадање је за Ничеа део људског стања, тако да заговарање реформских мера које ће сузбити порок, болест, проституцију, несрећу, није само илузорно, већ и наивно, јер то значи и „осуђивање живота“ (1968: 25). „Сама декаденција није нешто против чега се треба борити: она је апсолутно неопходна и припада сваком добу и сваком народу“, закључује Ниче (1968: 25–26). Реч „дегенерација“ се у Ничевим списима јавља и у позитивним и у негативним контекстима, без јасног разграничења, тако да његова термилошка недоследност потврђује апстрактну природу самог концепта. Дегенерација се крајем XIX века опажала као неодређена претња саздана од ствари које се не уклапају у устаљена

поимања нормалности, а не дају се објаснити, све док широм Европе није одјекнула књига која пружа лаке одговоре.

Наиме, 1892. године у Немачкој се појавила контроверзна социолошка студија ненаметљивог наслова *Дегенерација (Entartung)*.⁴⁷ Згрожен аморалношћу и несврсисходношћу савремене културе, аутор Макс Нордау саставио је исцрпан преглед европске уметности у нади да ће оставити сведочанство самртног роптаја декадентне западне цивилизације и пружити јој смернице за духовни опоравак по уласку у наредни век. *Дегенерација* је израз позитивистичког погледа на свет и моралистичке филозофије која у свакој уметности с модернистичким тенденцијама види патолошку позадину и опасност по друштвену стабилност. Нордау проглашава дегенеричним сваког уметника који не дела у складу с његовом визијом социјалног напретка, успостављајући притом псеудопсихолошку анамнезу већини значајнијих стваралаца *fin de siècle* тренутка. Прво опширније поређење Ничеа и Вајлда забележено је управо када је Макс Нордау обојицу мислилаца сместио у свој пантеон европских дегенерика. Поред Ничеа и Вајлда, у Нордауовој галерији нашли су се и Вагнер, Ибсен, Толстој, Бодлер, Верлен, Маларме, Зола, Витман, Свинбурн, Розети, Берн-Цоунс, Раскин, Кјеркегор, Мане. Листа је шаролика и импозантна, састављена од имена које ће наредна генерација прогласити весницима модернизма и носиоцима европске културе на прагу новог века. У том тренутку, међутим, Нордау их је видео као пролазни тренд, скупину декадентата који ће „булазнити једну сезону и затим изумрети“ (1895: 551).⁴⁸

⁴⁷ Хевлок Елис се у другом издању своје студије *Сексуална инверзија (Sexual Inversion, 1897)* осврнуо на проблематичност термина „дегенерација“, устврдивши да се он користи с превеликом учесталосту и недовољном прецизношћу, што га чини научно несврсисходним. Елис у својој књизи није поменуо Нордауа поименце, али поручио је да „стигма дегенерације“ [...] прети да нестане из научне терминологије и постане пуки израз књижевне и новинарске злоупотребе“ (1901: 189).

⁴⁸ У својој дисертацији о рецепцији *Дегенерације*, Милтон Фостер примећује да је „Нордау успео у једној књизи да окупи готово све елементе и многе личности које чине модернизам. Његова реч за то, међутим, није била модернизам, већ дегенерација“ (1954: 317).

Историја је пресудила другачије и, за разлику од предмета своје студије, Нордау је данас махом заборављен.⁴⁹ *Дегенерација* се данас може читати као бизарни, на моменте и комични културни артефакт, али и као вредан историјски документ који пружа подробнији увид у прекретницу у којој се тадашња култура налазила. Сама сила Нордауових осуда изврсно илуструје интензитет и беспопштеност разрачунавања позитивистичког сцијентизма са модернистичком уметношћу. Ову проблематику додатно усложњава чињеница да Нордау није био усамљени фанатик, неук и заслепљен предрасудама, већ либерал и космополита који је делао из несумњиво алтруистичких порива и заступао глас интелектуалне елите. Нордау је био човек завидне проницљивости, истински ерудита, запањујуће добро информисан и у току са тенденцијама савременог доба, али, зачудо, његове аналитичке вештине и умешност у презентовању нечије уметности биле су обрнуто пропорционалне његовом разумевању културних импликација дате уметности и способности да предосети њен друштвени утицај. Он је био у стању да предвиди да ће таласи национализма у Европи кулминирати масовним крвопролићем, али не и да ће свет после тог крвопролића тражити спиритуални препород управо у култури која је проклијала из семена које је он прогласио дегенеричним. Иако се из предстојеће аргументације то не да закључити, Нордау је био озбиљан мислилац, а чињеница да се у случају своје најпознатије студије нашао с погрешне стране историје сведочи о комплексности историјског тренутка и савремене културолошке расправе.

У склопу ове дисертације, упознавање са становиштима Макса Нордауа пружа подробнији увид у савремене позиције Ничеа и Вајлда тиме што их смешта у шири друштвени контекст и појашњава их из угла културне опозиције. „Да бисте разумели свеца, морате саслушати ђавољег адвоката“, поручује Бернард Шо по питању *Дегенерације* и потребе за додатним увидом у позиције Макса Нордауа (1908: 7).

⁴⁹ Осим као ционистички вођа, Нордау ће, у најмању руку, преживети историју и као фуснота у англо-ирској књижевној традицији, где се да срести у расплету Стоукеровог романа *Дракула* (*Dracula*, 1897). Када Мина Харкер у трансу наводи да би Нордау и Ломбросо класификовали грофа Дракулу као криминални тип личности, њено позивање на двојицу научника презентује се као валидан доказ урођене изопачености Дракулиног ума.

Нордау види човека као рационално биће чија еволутивна смерница треба да буде развитак разума, уздржаности, целисходности и дисциплине, што ће му пружити снагу за прилагођавање новим друштвеним условима и даљи напредак. Он призива хармоничну заједницу у којој ће свесно владати подсвесним, а алтруизам надјачати егоизам. Његови ставови су агресивно артикулисани и уврежени у позитивистичку етику која захтева надвладавање емоција и сузбијање инстинката. Утилитарно и рационалистички настројен, Нордау заговара друштвенкорисну науку и фаворизује трезвену уметност. Културну активност која се не уклапа у предложени модел цивилизацијског прогреса Нордау жигосе као „регресивну“ или „атавистичку“ и излаже је као патолошки експонат у својој монографији.

Корени Нордауовог ангажмана леже у фасцинацији студијама психофизичке дегенерације, поготово антрополошком криминологијом његовог ментора Тезара Ломброса. У питању је данас одбачена позитивистичка дисциплина која је претендовала на повезивање злочина са физичким карактеристикама починилаца и профилисање типова личности на основу урођене криминалне предиспозиције. Импресиониран Ломбросовим методом, Нордау га је присвојио за сопствена истраживања. Новина његовог поступка била је у томе што за предмет анализе није узео криминалце, већ савремене уметнике, усредсредивши се притом на менталне уместо физичких деформитета. „Нема потребе да се премерава лобања неког писца, или да се посматра ушна шкољка неког сликара да би се препознала чињеница да он припада класи дегенерика“, образлаже свој приступ Нордау (1895: 17).

Дегенерација представља недвосмислену објаву рата модернистичкој култури.⁵⁰ Нордау проглашава савремену уметност „великом менталном епидемијом“

⁵⁰ На енглеском говорном подручју, одговори на бачену рукавицу били су шутири и спорадични. У јавности се чуо мрмор одобравања, хор подражавања и тек покоји глас у одбрану неког конкретног уметника. Ретко ко се одважио да оспори књигу у више од пар ставки, тако да је критика својом снебивљивошћу имплицитно прихватала Нордауов ауторитет.

Први систематичан одговор понудио је Бернард Шо у форми подужега отвореног писма насловљеног „Дегенериков осврт на Нордау“ (“A Degenerate’s View of Nordau”). Шо није директно поменуто у *Дегенерацији*, али разни коментари на рачун вегетаријанаца који следе Ибсена и носе „јегер“

(1895: 537), а оштар критички тон се при крају студије прелива у милитантну реторику. „Налазимо се“, упозорава Нордау, „усред озбиљне националне душевне болести, својеврсне црне куге дегенерације и хистерије“, због чега је „света дужност свих здравих и моралних људи да се укључе у заштиту и спасавање оних који већ нису предубоко загазили у болест“ (1895: 556–57). У завршном осврту на уметнике *fin de siècle* таласа, Нордау одриче валидност њиховог поимања слободе, модернитета, прогреса и истине, потцртавајући притом разлику између „нас“ и „њих“: „Они желе самоудовољавање; ми желимо рад. Они желе да утопе свесно у несвесном; ми желимо да оснажимо и обогатимо свесно. Они желе изоколне расправе и блебетање; ми желимо пажњу, посматрање и знање“ (1895: 557). Нордау закључује своју књигу прогласом да је модернизам декадентних уметника лажан, јер „ко год проповеда одсуство дисциплине је непријатељ прогреса; и ко год обожава своје 'ја' је непријатељ друштва“ (1895: 560).

Дакако, Ниче и Вајлд су изричито обожаваоци свога 'ја', што је полазни основ за Нордауовљеву нетрпељивост. Он не може прихватити њихову индивидуалност као филозофски избор или израз култивисаног духа, већ је види као манифестацију дегенерисаности, последицу генетске дивергенције и непобитни доказ њихове друштвене неподобности. У утопији Макса Нордауа, јединка се подређује заједници, док је за Ничеа и Вајлда стављање колектива испред индивидуе непојамно. Из Ничеове перспективе, сам појам „опште добро“ представља оксиморон: „А како уопште и може да постоји 'опште добро'! Реч противречи самој себи: оно што може да буде опште има увек само незнатну вредност“ (2003: 41). *С оне стране добра и зла (Jenseits von Gut*

прслуке могу се протумачити као алузије на њега, што је надобудном Ирцу била сасвим довољна провокација (Адамс 1971: 46). Чланак је изашао 27. јула 1895. године у америчком анархистичком часопису *Либерти*, а касније је у ревидираној форми објављен у виду књижице под насловом *Здрав разум уметности (The Sanity of Art, 1908)*. У предговору нове верзије свог текста, Шо иронично позива Нордауа да се искупи за *Дегенерацију* тако што ће у некој бољој студији успети да утврди истинска обележја генија, „како бисмо знали кога да распнемо, а кога да ставимо изнад закона“ (1908: 20).

Поред Шоовог чланка, брз одговор на *Дегенерацију* стигао је и у виду књиге *Регенерација (Regeneration)* коју је у Лондону анонимно објавио Алфред Егмонт Хејк.

und Böse, 1886) представља позив на морално отрежњење, а једно од полазних начела јесте да етичност изискује моћ независног расуђивања: „Човек се мора ослободити рђавог укуса испољеног у тежњи да се слаже с многима. 'Добро' није више добро ако га сусед узима у уста“ (Ниче 2003: 41). Овај Ничеов навод Нордау поистовећује са Вајлдовом опаском из „Критичара као уметника“: „Када се људи слажу са мном, увек ми се чини да сам у криву“ (Вајлд 2007: 199). Нордау проналази бројне подударности у исказима Вајлда и Ничеа и доследно их евидентира као доказе сродности и отпадништва двојице аутора. Он индивидуалност саму по себи третира као вид антисоцијалног понашања, тако да Ничеа и Вајлда уврштава у посебну врсту дегенерика — егоманијаке.

Ниче и Вајлд смештени су у трећу књигу *Дегенерације* под називом *Егоманија*. Нордау сликовито описује егоманијака као „инвалида“ који „остаје дете кроз цео живот. Он једва да цени или уопште опажа спољни свет, и једино што га занима јесу органски процеси сопственог тела“ (1895: 243, 254). Он је „ментални Робинсон Крусо, који у својој машти живи сам на острву, а у исто време је слабашно створење, неспособно да влада собом“ (1895: 259). Вајлдов случај егоманије разматра се у оквиру поглавља названог „Декаденти и естете“, док је за Ничеа издвојено засебно поглавље од шездесетак страна. Аутор очито сматра да „Ничеов мегаломанијакални и криминални индивидуализам“ завређује исцрпну расправу, која подразумева и враћање на Вајлда као његовог острвског еквивалента (Нордау 1895: 454).

Почетну тачку поређења двојице филозофа Нордау налази у Вајлдовом естетском величању вештачког на уштрб природног. Као кореспондентан пример он наводи одељак из *Генеалогije морала* (*Zur Genealogie der Moral*, 1887) у ком Ниче изражава свој гнев према Копернику, јер је својим обртом одузео Земљи централну позицију у универзуму, а човека унизио и дезоријентисао. Ниче у савременој науци не види могућност напретка, већ склоност да човека лиши некадашњег самопоштовања и осећаја надмоћи над природом. Ничеов став Нордау тумачи као поремећај природног поретка, али и као ехо Вајлдових бројних израза презира према природи (Нордау 1895: 443). При почетку „Пропасти лагања“, Вајлд образлаже: „Да је природа удобна, човечанство никада не би измислило архитектуру, а мени је у кући боље него под

отвореним небом. У кући сви ми осећамо правилне пропорције. Све је подређено нама, удешено за нашу употребу и наше задовољство“ (2007: 74). Наставак дијалога доноси цитат који Нордау помиње више пута, а у ком Вајлд куди природу, јер је „тако равнодушна, тако неспособна да цени. Кад год прошетам овим парком, увек ми се чини да природи не значим ништа више од стоке што пасе на обронку или чичка што цвета у јарку“ (2007: 74). Вајлдова хијерархија уздиже уметност на естетски пиједестал, а људске творевине изнад дарова природе. Попут Ничеа који бесни што није у центру васионе, Вајлд је одлучан да индивидуалац треба да буде суверени владар природе, оличење тријумфа форме над материјом.

Ничеову апотеозу уметности Нордау такође види као аналогну Вајлдовој, поготово што обојица презентују лаж као срж креативног израза. У *Генеалогји морала* Ниче говори о „уметности, у којој се управо *лаж* обожава, а *воља за обману* има мирну савест“ (2003: 270), што заиста делује као фраза која би се беспрекорно уклопила у Вајлдову „Пропаст лагања“. У Нордауовом социјалном поретку, најнапреднија људска делатност јесте наука, док религија и уметност имају контраеволутивни ефекат. Иако је сматра мање регресивном од религије, Нордау је уверен да уметност подстиче декаденцију и да је заједничка црта свих егоманијакалних школа управо то што уметничку имагинацију постављају као „највишу од свих људских функција“ (1895: 322).

Из тог разлога, Ничеово и Вајлдово унисоно величање уметности као виталне животне енергије и средства самоостварења Нордау може да окарактерише само као израз њихове перверзности. „У уметности човек ужива у себи као савршенству“, поручује Ниче у *Сумраку идола* (*Götzen-Dämmerung*, 1889) (1999: 77–78), док Вајлд потврђује: „Кроз Уметност, и само кроз Уметност, можемо остварити своје савршенство; кроз Уметност, и само кроз Уметност, можемо заштитити себе од поганих опасности стварне егзистенције“ (2007: 173). Ниче се надовезује мишљу да је уметност „оно велико што чини живот могућим, велика заводница живота, велики подстрек живота. Уметност као једина надмоћна противсила свакој вољи за порицањем живота“ (1968: 452). „Уметност је најинтензивнији вид Индивидуализма који је свет спознао“ (2007: 248), наставља Вајлд. Обзнанивши се свету кроз *Рођење*

tragedije (Die Geburt der Tragödie, 1872), Ниче поставља „уметност — а не морал — као стварно метафизичку делатност човекову“, тврдећи да је „постојање света оправдано само као естетски феномен“ (2001: 40). За Ничеа је човек мерило ствари. Човек је тај који уређује космички поредак и обликује свет кроз језик и уметничку креацију, што је гледиште које Вајлд формулише кроз своју доктрину о супериорности уметности над природом:

Оно што нам Уметност уистину открива јесте недостатак дизајна у Природи, њене чудновате грубости, њену изразиту монотоност, њено апсолутно незавршено стање. Природа има добре намере, наравно, али, као што је Аристотел једном рекао, она их не може спровести у дело. Кад бацим поглед на неки пејзаж, ја не могу а да не видим све његове недостатке. Па ипак, срећа наша што је Природа тако несавршена, иначе не бисмо уопште имали Уметност. Уметност је наш продуховљени протест, наш углађени покушај да научимо Природу где јој је место. (2007: 73)

Нордау сматра да наведене подударности Ничеових и Вајлдових ставова представљају „више од сличности“ (1895: 444). Напомињући да је могућност плагирања потпуно искључена, он закључује да је њихова интелектуална наликост укореењена у „идентичности менталних одлика [...] егоманијакалних дегенерика“ (1895: 444). Штавише, Нордау настоји да начела Ничеа и Вајлда представи као потврду Ломбросове тезе о уврежености криминала и дегенерације. Он тврди да Ниче оправдава злочин, а као потпору нуди навод из *С оне стране добра и зла*: „Браниоци неког злочинца ретко су у довољној мери уметници да би лепу грозоту дела преокренули у прилог његовог починиоца“ (Ниче 2003: 64). Ничеов афоризам упарује злочин и естетику, стварајући интригантан контрапункт који ће Вајлд оваплотити у свом есеју „Перо, оловка и отров“ (“Pen, Pencil, and Poison”, 1889). У питању је књижевно-историјски трактат и социолошка расправа која кроз случај Томаса Грифитса Вејнрајта, романтичарског књижевника, сликара и серијског убице, испитује однос злочина и уметности. Вајлдова апологија Вејнрајта је одмерена и речита, али код Нордауа изазива гађење. Сама чињеница да есеј хуманизује злочинца за Нордауа

је довољна да пресуди да се „Оскар Вајлд изгледа диви неморалу, греху и криминалу“ (1895: 320).⁵¹

Нордау, међутим, занемарује шире друштвене импликације Вајлдовог есеја и пропушта да прокоментарише следећу опаску из њега: „Злочин у Енглеској ретко је резултат греха. Он је готово увек резултат гладовања“ (Вајлд 2007: 119). Вајлдова изјава лоцира порекло криминала у друштвеним условима, док је Нордау привржен Ломбросовом становишту да злочиначко понашање настаје као последица урођене деформације. Насупрот Вајлду, Нордау сматра да је злочин резултат лоше генетике и грешности, а да егзистенцијална угроженост нижих слојева становништва нема утицај на стопу криминала. Он у потпуности похрањује недело у починиоца и изолује га од социјалних фактора, чиме ослобађа одговорности друштвене институције које подстичу криминалитет самим тим што игноришу милионе људи који у убогим градским четвртима и заосталим сеоским срединама обитавају у нехуманим условима. Вајлд ће се истог проблема дотаћи у „Души човека у социјализму“:

Они што су данас прозвани криминалцима заправо уопште нису криминалци. Гладовање, а не грех, је родитељ модерног криминала. То је уистину и разлог што су наши криминалци, као класа, тако апсолутно незанимљиви с било које психолошке тачке гледишта. Они нису задивљујући Магбети и ужасни Вотрени. Они су просто оно што би обичан, честит, свакидашњи народ био када не би имао довољно хране. (2007: 245)

Фундаментално неслагање Ничеове филозофије са Нордауовом визијом прогреса сажето је у једном од постулата из *Воље за моћ* (*Der Wille zur Macht*, 1901): „Елементаран увид у природу декаденције: њени наводни узроци заправо су њене последице“ (Ниче 1968: 25). Викторијанска стрепња од дегенерације испољавала се

⁵¹ Томас Грифитс Вејнрајт (1794–1847) ушао је у историју као песник, сликар, фалсификатор и тровач. Вазда фасциниран преступницима, Вајлд се дивео Вејнрајтовој дендијевској вештини трансформације и таленту у лажирању докумената, тврдећи да су управо почињени злочини дали пресудан лични печат његовом уметничком стваралаштву (Елман 1988: 299).

кроз анимозитет према криминогеним урбаним срединама и декадентној уметности за које се сматрало да подстичу морално посртање нације. Вајлд стога у „Души човека у социјализму“, попут Ничеа, инсистира на промени перспективе у сагледавању друштвених проблема. И док Ниче прихвата пропаст друштва као део еволутивних токова, Вајлд покреће питање класне одговорности. Указујући на раширеност урбаног и руралног сиромаштва у Британији, ту „заповедничку, неразумну, понижавајућу Тиранију оскудице“, Вајлд позива да се прст оптужбе не упира по навици према нижим сталежима, већ да се преусмери ка институцијама (2007: 233). Вајлдова субверзивна аргументација позива на демонтажање државних механизма који интензивирају класну фрагментацију и неравномерну расподелу материјалних добара.

У односу на Вајлдова запажања, Нордауовљева позиција делује упадљиво реакционарно, јер громогласна критика радикалног друштвеног реформатора заправо је лишена сваке оштрице. Трагајући за фантомским физиолошким дегенерацијама, Нордау бије бој са ветрењачама и индиректно потпомаже статус кво у друштву које жели да реформише. Његова напредњачка визија распрскава се у неодређеним смеровима кроз квазинаучна начела и несувисле оптужбе. Он налази непријатеља у уметности, док политичко устројство, као жариште друштвених недаћа, остаје ван домашаја његове критике.

По питању Вејнрајтовог индивидуалног случаја, Вајлдов став је једноставан: „То што је неко тровач не казује ништа против његове прозе“ (2007: 121). У маниру психолошких разматрања Пола Буржеа, Вајлд тврди да злочин сам по себи не садржи ништа што је суштински противречно уметности.⁵² Предмет његовог интересовања је Вејнрајтова стваралачка заоставштина, а ако се злочини поставе као њен неутуђиви део, Вајлд је склон да на њих примени естетске уместо етичких судова. У радикалној афирмацији индивидуалности, Вајлд представља Вејнрајта као ствараоца који је „настојао да се изрази пером или отровом“, што је исходovalo „интензивном личношћу

⁵² Пол Бурже је у савременим изворима наведен као Вајлдов узор 1895. године, али не у есејистичком, већ у драмском контексту. У негативном приказу *Идеалног мужа*, А. Б. Вокли је тврдио да је Вајлдов метод стварања парадоксалних епиграма изокретањем отрцаних фраза преузет из Буржеовог есеја *Физиологија модерне љубави* (*Physiologie de l'Amour Moderne*, 1891).

ствараном кроз грех“ (2007: 106, 120). Почињена убиства Вајлд сагледава као формативно искуство које је подстакло виновникову креативност, а његов стил учинило упечатљивим. У Вајлдовој ревизионистичкој историји, смрти које је Вејнрајт изазвао удахнуле су живот његовој уметности.

Попут Вајлда, Ниче је склон контекстуализацији, релативизацији, па и естетизацији злочина. Разматрајући концепте злочина и казне у *Вољи за моћ*, Ниче предочава преступ као вид друштвеног револта који није нужно нечастан: „Бунтовник може бити бедно и презира вредно створење; али побуна сама по себи ни по чему није за презирање — и бити бунтовник с тачке гледишта савременог друштва само по себи не унижава човекову вредност“ (1968: 391). Ничеу смета што државни апарат свој монопол над насиљем користи како би сузбио агресивне пориве особа које желе моћ, чиме друштво сапиње потенцијал својих највреднијих појединаца и жигосе их као злочинце. Такви људи, спремни да поцепају свој друштвени уговор, могу бити драгоцени чланови заједнице, сматра Ниче, јер својим примером указују на проблеме против којих вреди борити се. У исто време, разматрајући револуционарне опције у савременој Енглеској, Вајлд у „*Души човека*“ флертује с идејом амнестирања злочина као креативног чина и израза слободарског духа људи који пркосе друштвеним стегам и задирању државе у поље личних права.

Нордау у Ничеу види антропофоба чија дисидентска делатност привлачи анархизам и захтева корективне мере, због чега у својој студији не преза ни од најнижих удараца. У завршном разрачунавању са Ничеом, Нордау настоји да његову филозофију представи као нуспроизвод лабилног менталног стања: „Тог несрећног лудака уистину третирају као 'филозофа', а његове баљезгарије представљају као 'систем' — тог човека чије су жврљотине само једна дуга дигресија, из чијих рукописа лудило вришти из сваког реда!“ (1895: 468–69). Што се Нордауа тиче, „Ничеов 'индивидуализам' је тачна репродукција лудог хегеловца Макса Штирнера“, док се његова наводна оригиналност „састоји из просте инфантилне инверзије рационалног тока свести“ (1895: 442, 446). Придајући визуелни ефекат свом психолошком портретисању, Нордау осликава Ничеа као „лудака зацакљених очију, дивљих покрета, запењених уста, из којих бљује заглушујуће бомбастичан говор“ (1895: 416). Из тог

разлога, закључује Нордау, „срамота је за германски интелектуални живот данашњег доба да се један изразити манијак могао у Немачкој сматрати филозофом“ (1895: 472). Када се прочита Нордауово поглавље о Ничеу, једна упадљива иронија остаје да лебди над текстом. Нордау у свом тону уме да буде непријатан на себи својствен начин, али непосредност израза, разметљивост стила, страст аргументације и махнити антагонизам према супротној страни у највећој мери подсећају управо на Ничеа.

Репертоар Нордауових увреда на рачун Вајлда скромнији је у односу на Ничеа, али Ирац је ипак завредио притужбе на рачун свог „мегаломанијакалног презира према људима“, тежње да „беспотребно раздражује већину“ и „пакосне маније за противуречењем“ (1895: 317–19). Вајлдова дендијевска одећа за Нордауа је доказ „антисоцијалистичке, егоманијакалне нехајности и хистеричне жудње да изазове сензацију“, али и изопачености укорене у келтским генима: „Склоност ка чудним костимима је патолошка аберација расног инстинкта“ (1895: 318–19). На основу неколико Вајлдових есеја које је прочитао, Нордау своди писца на дилетанта чији је „животни идеал неактивност“, а централна идеја „глорификација уметности“ (1895: 319–20).

Мера у којој је Нордау утицао на Вајлдово страдање остаје отворено питање. Енглеско издање *Дегенерације* изашло је у фебруару 1895. године, у кобном тренутку за Вајлда који се управо спремао за битку на живот и смрт са енглеским правосуђем. Преклапање сензационалног случаја са сензационалистичком књигом рефлектовало се кроз медијске извештаје са процеса који су се неретко позивали на Нордауове теорије како би осудили и покушали да појме Вајлдов дегенерисани маскулинитет.⁵³ Надовезујући се на актуелне расправе, недељник *Викли сан* је јуна 1895. године објавио приказ *Дегенерације*, у ком је Нордауово учење предочено као пожељан модел мужевности и лек за болести мушког рода оличене у Вајлду:

⁵³ У трећем немачком издању *Дегенерације* из 1896. године, Нордау се сам укључио у дебату тако што је у поглављу о Вајлду додао подужу фусноту у којој се осврнуо на суђења као потврду претходно изнетих тврдњи.

У питању је мужеван, здрав и преко потребан протест против извесних бесмислица и — није прејака реч — бестијалности које су промолиле своје бестидне и бруталне главе у књижевности нашег доба; ова књига отуда полаже право на дивљење сваког поштеног, чистог и мужевног мушкарца. (Коен Е. 1993: 17)

Појављивање ауторитативне научне студије која га проглашава патолошким случајем несумњиво је у јавности додатно вилификовало већ оформљену криминалну слику Вајлда, али евентуално дејство Нордауових речи на пороту може бити само предмет спекулације. Оно што јесте извесно јесте да је 2. јула 1896. године у Рединшком затвору евидентирана молба затвореника Ц.3.3. за раније пуштање на слободу. Оскар Вајлд поднео је молбу за скраћење затворске казне на основу погоршања ионако крхког менталног стања, а као медицински ауторитет навео је управо Нордауа: „С обзиром на интимне споне између лудости и књижевног и уметничког темперамента, професор Нордау је у својој књизи [...] посветио читаво поглавље подносиоцу молбе као изразито типичном примеру ове фаталне законитости“ (Вајлд 2000а: 656). У складу са Нордауовим налазима, Вајлд је за себе изјавио да „пати од најгрознијег вида еротоманије“ и да његови „преступи представљају вид сексуалног лудила“, па као такви пре спадају у „болести које лекар треба да лечи него у злочине које судија треба да кажњава“ (Вајлд 2000а: 656–57). Послата заједно са извештајем затворског лекара да је Вајлд повратио телесну масу и да не показује симптоме лудила, молба је одбијена.

По изласку из затвора, Вајлд ће се у Паризу према сведочењу ирског новинара Криса Хилија поново изјаснити о Нордауу, али овога пута не тоном скрушеног покајника. На Хилијеву констатацију да му је Нордау претходног дана рекао да су сви генијалци луди, Вајлд је одговорио: „Сасвим се слажем с тврдњом др Нордауа да су

сви људи од генија умно оболели, али др Нордау заборавља да су сви умно здрави људи идиоти“ (Хили 1904: 133–34).⁵⁴

Данас често подвлачена сродност Ничеа и Вајлда огледа се у разним видовима антиципације модерне и постмодерне, укључујући грађење култа индивидуалности, проблематизовање идеје искренности и заговарање слободе говора под маском. Ниче је наводио да је „сваком дубоком духу“ потребна маска (2003: 40), а Вајлду је ту маску на викторијанској друштвеној позорници, као и на сцени театра, пружила дендијевска поза. „Легенде никада не треба уништавати. Оне су те које нам помажу да спазимо човеково право лице“, говорио је Вајлд (Михаил 1979: 171). Разматрајући слојевитост и варљивост списатељских идентитета, Вајлд тврди: „Маска нам говори више од лица“ (2007: 107). О Вајдловим сценским ликовима може се судити кроз њихове речи и дела, али тек нам њихове маске откривају комплексности њихове психологије и ауторове поетике. Поза вајлдовског дендија је оруђе којим се допире до суштаствености бића, уметничка творевина која попут песме тој есенцији бивствовања пружа најчистију вербализацију, углађена површина која иронијским отклоном штити срж. Денди је идеалан гласноговорник Вајдлових филозофских постулата и савршен протагониста његове драматизације живота и књижевности. У уводу своје студије, Реџинија Ганије поручује:

Позновикторијански денди у Вајдловим делима и пракси је људски еквивалент естетицизму у уметности; он је човек одвојен од живота, живи протест против вулгарности и живљења сходно циљу и средству. Он пружа коментар на друштво које презире у виду довитљивости на рачун истог; заправо, то је његов главни вид учествовања у том друштву. (1986: 7)

⁵⁴ Хили је заправо погрешно разумео Нордауовљева начела. Нордау, за разлику од Ломброса, није сматрао да генијалност нужно подразумева умну оболелост. Напротив, што се Нордауа тиче, дегенеричност по дефиницији искључује сваку могућност генијалности (Ашхајм 1993: 654).

Дендизам у енглеској традицији је тековина регентске епохе коју Вајлд васкрсава и прилагођава сопственој сврси. Као човек који произилази из средње класе, али се дичи префињенијим укусом од било ког аристократе, као филозоф површности који животу приступа с равнодушном ноншалантношћу, као поета који негује култ самообожавања, денди је своје ново рухо пронашао у Оскару Вајлду. Вајлдова естетска поза на Оксфорду слика је његовог дендизма у зачећу, али пуно конституисање дендијевског идентитета кроз јавну имагинацију и комодификацију сопствене личности до ступња славе неће се десити у Енглеској, већ са друге стране Атлантског океана.

III

Оскар Вајлд у Сједињеним Државама: рођење дендија на Дивљем западу

*Уколико је Лабушеру требало три ступца да докаже да сам заборављен,
онда нема разлике између славе и опскурности.
– Оскар Вајлд, Њујорк хералд, 12. август 1883.*

Током уводне деценије XXI века, у академској и књижевној јавности усталила се представа о Оскару Вајлду као претечи модерне селебрити културе. Према виђењу Џајлса Брендрета, аутора серије детективских романа о Вајлду, он је данас „бренд, са брендовским вредностима које су нам пријемчиве“ и које су препознатљиве на сам помен његовог имена (Брендрет 2008). Из наше миленијумске визуре, Вајлд је писац, забављач и сатиричар, једна од најчешће цитираних историјских личности на интернету, геј мученик, модна икона, франкофил и хелениста, одани колонијални поданик и пркосни ирски националиста. У своје доба, међутим, пре него што је написао ишта од значаја, Вајлд је био оваплоћење модерног типа славе која се не заснива на заслуги, већ на видљивости у јавном простору. У питању је слава која посредује између дивљења и поруге, глорификације и вилификације, слава која произилази из амбивалентности харизме познате личности и подељености јавне реакције на њу. Био је то феномен модернитета који, с једне стране, премошћава јаз

између високе и ниске културе, а с друге уноси конфузију у некада јасно стратификовану вредносну хијерархију културних производа.

У својој утицајној студији америчке културно-политичке сцене након Ајзенхауера, Данијел Борстин се пежоративно осврнуо на једну савремену врсту еминентности: „Селебрити је особа позната по својој познатости. [...] Он је људски псеудодогађај. Он је измишљен намерно како би задовољио наша претерана очекивања од људске величине“ (1961: 57–58). У складу са овом раном дефиницијом, селебрити као социјални феномен се наредних деценија превасходно разматрао као нуспроизвод двадесетовековних мас-медија, филмске индустрије и потрошачке културе. Прекретница у приступу овој појави биле су студије селебрити културе, као интердисциплинарно академско поље које је стасало у последњих петнаестак година. Селебрити студије су изместиле фокус са Сједињених Држава на Стари континент, враћајући нас притом читав век раније у односу на доба које Борстин наводи као преломно. Рађање селебрити културе данас се не везује само за XX век и амерички шоу-бизнис, већ и за викторијанско капиталистичко устројство и период у ком су појава високотиражних листова, растући утицај медија и помаљање потрошачке културе издигли култ славних личности на знатно видљивију платформу у односу на претходне епохе.

Књижевни селебрити викторијанског доба јавио се као друштвена категорија која прати комодификацију књижевности кроз успон рекламне индустрије, развој нових технологија и правно регулисање тржишне економије производње и продаје књига. Успостављајући дистинкцију између чувеног писца и књижевног селебритија, Ендру Елфенбајн одређује потоњег као списатељску „фигуру чија је личност створена, купљена, продата и рекламирана кроз капиталистичке односе производње“ (1995: 47). Оскар Вајлд се, у том смислу, беспрекорно уклапа у модел литерарног селебритија, као даровитог писца који је свестан тржишних услова и умешан у пласирању самог себе као конкурентног производа. Према сећању Френка Хериса, Вајлд је био уверен да пророк мора сам да обзнани свој долазак: „Уколико желиш углед и славу у свету, и успех за живота, мораш приграбити сваку прилику за рекламу. Сећаш се латинске изреке: 'Слава извире из сопствене куће'“ (1916: 103–04). У сличном духу, једна од

епизода из Јејтсових рукописа сведочи о Вајлду као ментору који га је у раним списатељским годинама подстицао да од себе начини мит (Елман 1967: 12–13).

Вођен управо том амбицијом да од себе начини мит, Вајлд је, пре књижевне славе, постао селебрити сам по себи. Његова северноамеричка турнеја сматра се пресудним периодом у стицању тог статуса, а последњих година се учестало наводи и као кључни догађај у формирању модерне селебрити културе. Такво гледиште изнето је у самом наслову студије Дејвида Фридмана о Вајлдовој турнеји, док је у сличној књизи Рој Морис истакао: „Делом хотимично, делом инстинктивно, Вајлд је вршио пионирски утицај на начин на који модерне славне личности бивају креиране, култивисане и комодификоване“ (Морис Р. 2013: 2). У свом проучавању књижевне реномираности и модернитета, Џонатан Гоулдман такође издваја Вајлдову турнеју као „формативни тренутак модерне селебрити културе“ (2011: 23). Такве тврдње засноване су на чињеници да је у року од свега неколико месеци Вајлд постао славан на основу славе, а не каквог опипљивог достигнућа, што га из данашње перспективе чини пиониром самопрокламовања и весником модерне селебрити културе. Из тог разлога, ово поглавље се навраћа на Вајлдову турнеју као преломни тренутак у ком се испреплетом манипулацијом медијским простором амбициозни уметник наметнуо као славна личност у модерном смислу те речи — као контроверзна фигура упитних заслуга која одудара од хегемоних вредности средње класе, али и као особа која је дубоко уврежена у савремену културу и као таква бива опажана као релевантан друштвени коментатор.

Имајући у виду наведена становишта, ово поглавље тежи да подробније испита културне околности Вајлдове турнеје наспрам модерног концепта славе. Иако се селебрити култура данас доживљава као феномен произишао из америчког идеолошког склопа, Вајлдово искуство сугерише да је он у великој мери увезен из Европе и потхрањен колонијалном жудњом за блискошћу са матицом. Вајлдова предавања остварила су успех кроз индивидуалне иступе, али и кроз стратешко надовезивање на традицију књижевних посета из Британије. Дискусија ће, с друге стране, предочити да је одсудну улогу у наглom скоку Вајлдове популарности имала фотографија. Комерцијална фотографија с краја XIX века била је медиј у експанзији и

иновативно средство промоције са растућим утицајем у литерарној селебрити култури. Фотографија је важна за најефикаснији метод грађења иконографије славне личности, а први део овог поглавља показује да су радови Наполеона Саронија у Вајлдовом случају били беспрекорна илустрација потентности новог медија. Упоредо са медијском покривеношћу Вајлдових активности, распрострањеност његових фотографија у америчком јавном простору показала се као суштински чинилац у успостављању његове иконичности и иницијалном испредању митологије око његовог имена.

У свом другом делу, ово поглавље ће размотрити Вајлдову турнеју у контексту савременог опажања феминизираности и англосаксонског погледа на келтску другост. Узимајући у обзир специфичне културне околности Сједињених Држава, англо-америчких и англо-ирских односа, дискусија се фокусира на тадашње карикатуре Оскара Вајлда као одраз родних и расних предрасуда које је побуђивала његова естетизована и културно дивергентна појава. Као сценографска позадина Вајлдових предавања помаља се британска перцепција Сједињених Држава као егзотичног културног поднебља чији примитивизам буди романтичну фасцинацију Енглеза, али чији привредни замајац и растући политички утицај уливају зебњу у перспективу империјалног поретка и статус Британије као глобалног лидера.

Вајлд није у Њујорк стигао као Ирац, већ као културни изасланик Енглеске. Уживљавајући се у улогу естетског просветитеља који материјалистички настројеном америчком друштву обзнањује модерне тенденције у енглеској уметности, Вајлд је својим наступима имплицитно заговарао веру у културни примат матице. Феминизираност ексцентричног предавача делом је била прихваћена као уметничка поза и манифестација европске рафинираности, али уједно је била тумачена и као симптом дегенерације која подрива његову мужевност, па и као обележје келтске назадности која стоји на путу интеграције са англосаксонском расом.

Естетичизам, комерцијална фотографија и зачеће модерне селебрити културе

Једина ствар на свету гора него кад причају о вама јесте када не причају о вама.

– Оскар Вајлд, *Слика Доријана Греја*

Пролећа 1881. године, комична опера Гилберта и Саливана *Стрљење; или, Банторнова невеста (Patience; or, Bunthorne's Bride, 1881)* постала је хит у Лондону. Надовезујући се на популарне карикатуре Жоржа ду Моријеа у *Панчу*, Гилберт и Саливан су својом оперетом пародирали естетичизам као претенциозну новотарију која у Енглеској узима маха на пољу сликарства, поезије и моде. Када се позоришни импресарио Ричард Д'Ојли Карт одлучио да *Стрљење* постави у Сједињеним Државама, потенцијални проблем виђен је у неупућености домаће публике у материју коју представа исмева. Такве бриге биле су распршене успехом њујоршке премијере у септембру, али се међу организаторима свеједно јавила идеја да би присуство неког од експонената естетичизма пружило додатни публицитет представи. Током разговора у којима су се разматрали подобни кандидати, најчешће је фигурирало име младог естете Оскара Вајлда, који је већ демонстрирао редак дар у односима с јавношћу и који је управо издао збирку декадентне поезије која је усталасала критичке кругове. Квалитети који су поврх тога квалификовали Вајлда били су формално уметничко образовање, упућеност у токове естетичизма и директне споне са главним именима везаним за правац, укључујући пријатељства са Пејтером, Раскином и Вистлером, као и познанства са Свинбурном, Розетијем и Морисом. Испитујући шаролико тржиште Сједињених Држава, пуковник Морс, у својству Картовог посредника, послао је упит културним институцијама широм земље у ком је најавио могућност да „господин Оскар Вајлд, нови енглески песник“ одржи низ предавања у којима ће „на јавни начин илустровати своје поимање естетског“ како би америчко друштво од њега добило

„истинску и исправну дефиницију и објашњење тог најновијег вида помодарске лудости“ (Елман 1988: 152).⁵⁵

2. јануара 1882. године, Оскар Вајлд се искрцао на докове Њујорка. Непосредно пре тога, цариницима је наводно поручио: „Немам да пријавим ништа осим своје генијалности“ (Херис Ф. 1916: 75).⁵⁶ Самопрокламовани апостол естетицизма прешао је Атлантик у потрази за славом и богатством, спреман да се ухвати у коштац с америчком публиком и намерен да се устоличи као месијански глас нове културе. Насупрот естетиним грандиозним стремљењима, Картова и Морсова замисао била је парадирати Вајлда као предмет спрдње у *Стрљењу* и профитирати на основу новоизграђеног публицитета. Појава естете од крви и меса служила би као потврда да естетицизам није позоришна измишљотина, већ истински феномен помодне Енглеске, при чему би Вајлд у очима америчке публике представљао отелотворење Рециналда Банторна, феминизираниог протагонисте *Стрљења*. Иако позван да говори у сопствено име, Вајлд је у суштини унајмљен да изводи живи перформанс естете кога оперета пародира, док је сама његова афектирана појава требало да буде јасан показатељ зашто је естетицизам изложен порузи. Из комерцијалне перспективе организатора, Вајлд је био аквизиција која се умногоме уклапала у тржиште циркуских атракција, па и фрик шоуова који су у то доба не само били популарни, већ су се и дали маркетиншки пласирати као аутентична америчка културна творевина (Симонс Џ. 2000: 298). Према мишљењу Диона Бусикоа, утицајног ирског писца који је у Сједињеним Државама делао као заштитник свог младог сународника и јемац његовог

⁵⁵ Увек жељан да се доведе у спрегу са славним личностима, Вајлд је тврдио да је Картова и Морсова иницијатива да га доведу у Сједињене Државе дошла на препоруку Саре Бернар (Елман 1988: 151). Према Морсовом наводу, идеја је потекла од удовице Френка Лезлија, оснивача недељника *Илустрејтед њузпејпер* (Вајлд 2000а: 123).

⁵⁶ Иако је реч о једном од најчешћих Вајлдових цитата, ова изјава је по свој прилици апокрифна. По први пут се у управном говору јавила код Хериса, а по први пут уопште код Ренсома (1912: 64), пуних тридесет година након што је наводно изречена. Савремени извори о било каквом сличном исказу не постоје.

кредибилитета, Карт је у Вајлду првобитно видео „само марионету — предмет спрдње — средство рекламе“ (Вајлд 2000а: 135).

Вајлдова северноамеричка турнеја била је осмишљена као промотивна потпора *Стрпљења*, али организаторима је убрзо постало јасно да је његов долазак прерастао у већи догађај од било које представе. Вајлд је заузео центар медијске позорнице, а *Стрпљење* је његовој представи служило као кулиса. Бусико сведочи о том тренутку: „Карт је мислио да се домогао популарне будале. Када је схватио да је узјахао живу животињу уместо дрвене играчке, био је затечен“ (Вајлд 2000а: 135). Првобитни планови предвиђали су да турнеја траје неколико недеља, али тај временски оквир се претворио у непуну годину током које је Вајлд одржао импозантних 140 предавања широм Сједињених Држава и Канаде.⁵⁷

Уколико је циљ турнеје био пласирати естетизовану фигуру Вајлда као комично, шармантно и узнемирујуће сведочанство о новом културном феномену, сам Вајлд био је више него вољан да у тој шаради учествује. Турнеја је постала платформа за перформативни чин којим се писац у настанку свесно подвргао процесу самокомодификације не би ли привукао пажњу јавности с обе стране океана и издигао се на раван чувене личности. У опсежној представи пред националним, па и читавим англосаксонским аудиторијумом, „Вајлд је заправо играо себе, не као особа, већ као персонификација естетског стила ком је удахнут живот“ (Гоулдман 2011: 23). Тај перформанс га је у кратком року сврстао у ред славних. Чињеница да је Вајлд то остварио мимо традиционалних маркера заслужности учинила га је оличењем модерног културног селебритија, јер је изокренула уобичајену трајекторију амбициозног младог уметника: „Слава ће *покренути* Вајлдову каријеру, а не доћи као њен врхунац“ (Фридман Д. 2014: 31). У том смислу, Оскар Вајлд, као славни естета, представља изворну креацију Вајлда уметника.

⁵⁷ Постојећи извори о датумима Вајлдове турнеје не подударају се у потпуности, тако да прецизан број његових предавања још увек није утврђен. За тренутно најподробнију листу датума, погледати страну <www.oscarwildeinamerica.org/lectures-1882/comparison-with-previous-itineraries.html>.

Вајлдова предавања одвијала су се у јеку британске фасцинације Сједињеним Државама као парчетом сопствене земље које се отргло од империјалне матице и прерасло у грандиозан друштвено-политички експеримент. Након запетљаног расплета наполеонских ратова, очи читавог западног света биле су упрте у постреволуционарну Америку. Из визуре политичких теоретичара попут Алексија де Токвила, Сједињене Државе представљале су наду демократског устројства и својеврсну лабораторију будућности. Крајем XIX века, постало је јасно да та лабораторија врви од експлозивних материја, али и да је у стању да изроди ретке дарове социјалне алхемије.

Сједињене Државе које је Оскар Вајлд затекао биле су млада држава која је у претходних пола века прошла кроз период који Џејмс Симонс описује као суштаствену трансформацију „од примитивне границе до модерне индустријске државе“. Било је то доба „брзе индустријализације, експлозије знања, имиграције, огромног раста популације, урбанизације, географског ширења и највећег оружаног сукоба који се икада десио на америчком тлу“ (Симонс Ц. 2000: 2). Вајлд је те 1882. године дошао у земљу у којој су се још увек осећала друштвена превирања након грађанског рата, али која је захваљујући привредном замајцу, расној и класној експлоатацији, многољудности и колективној амбицији ушла у тзв. позлаћено доба (*The Gilded Age*) и незадрживо се кретала ка глобалној лидерској позицији. Америчко друштво било је поносно на свој материјални прогрес, али и жељно европејске софистицираности и обележено комплексом ниже вредности услед недостатка културног педигреа.

У таквим друштвеним околностима, Вајлдова турнеја појавила се као атрактиван тржишни артикл који је профитирао на апетиту огромне државе за културним садржајима и народној знатижељи у вези са европским трендовима. Додатни фактор који је Вајлду ишао на руку била је већ устаљена пракса довођења знаменитих Британаца у Сједињене Државе како би широм земље држали предавања и ревитализовали културне споне са матицом. Четрдесет година пре Вајлда, Дикенсова турнеја је, упркос моментима узајамне разочараности, за Американце постала централни национални догађај, чиме је утрла пут сличним подухватима. 1867. године, тада већ занемоћали Дикенс упутио се на још једну читалачку турнеју по источном

делу Сједињених Држава и поновио некадашњи успех. Мимо масовног интересовања које су изазвали и Дикенс и Вајлд, њихове турнеје драстично су се разликовале. Један је боравио у Сједињеним Државама као најпопуларнији писац на свету, а други као списатељски анонимус. Један је био књижевни, а други културни селебрити, али само постојање традиције литерарних посета из Британије пружило је Вајлдовој турнеји круцијалну логистичку потпору. Иако њихови књижевни статуси нису били ни на приближној равни, Вајлд је, према виђењу Сандре Мајер, „свакако парирао Дикенсовој изванредној даровитости за брижно кореографисани јавни перформанс и помно организовани маркетинг“ (2016: 114).⁵⁸

Како се Вајлдова репутација у Сједињеним Државама градила кроз штампу, однос са медијима био је од пресудног значаја за целокупни исход турнеје. Битан чинилац у том односу био је интервју, као скорашња новинска форма која омогућава директније обраћање публици и непосредније профилисање свог тржишног производа. Креирање медијског садржаја кроз разговор беспрекорно је одговарало Вајлдовој природи. Новински текстови из тог периода остављају утисак да је естетa истински уживао у ћаскању с америчким новинарима, заводећи их својим разговорним вештинама и личним шармом. Као особа која је рођени приповедач и која је одмалена пролазила кроз обуку ирског беседништва, Вајлд је претворио интервју у ненадано и ефикасно промотивно оруђе.

Вајлд се током турнеје показао подједнако вичним у придобијању публике у луксузним салонима метропола на источној обали и јефтиним салунима у пограничним местима на Дивљем западу. Предавач је пленио реторским умећем и дендијевском провокацијом, пребацујући се неприметно између дискурса естетског просветљења и политичке субверзије. Говорничке позорнице и интервјуи нудили су широк креативни простор за самопромовисање, што је Вајлд користио као прилику да

⁵⁸ За увид у традицију литерарних предавања и књижевну селебрити културу у Сједињеним Државама пре Вајлдовога доласка, погледати Joe Moran, *Star Authors: Literary Celebrity in America* (London: Pluto Press, 2000), 15–34.

забави и подучи, а с времена на време и да обзнани каткад афирмативна, каткад дисидентна мишљења о Британској империји.

Искрцавши се на обалу Новог света, Вајлд је моментално изазвао сензацију. Америчка јавност суочила се са младим Вајлдом на врхунцу естетског периода, жељног публициитета и спремног на конфронтацију. Пажња коју је задобио није био бајроновски случај у ком се романтични јунак „пробудио једног јутра и приметио да је славан“ (Бајрон 1830: 255), али несумњиво јесте представљала изненадан и неочекиван подвиг. Две недеље по доласку у Њујорк, Вајлд је у Лондон послао раздраган извештај: „Велики успех овде; ништа ни налик овоме још од Дикенса, кажу ми. Друштво ме раздире на комаде. Огромни приједи, божанствене вечере, масе које чекају моју кочију. Махнем им штапом од слоноваче, с рукавицом на руци, а они кличу“ (Вајлд 2000а: 127). Тадашња преписка наговештава да је и сам Вајлд испрва био затечен напрасном популарношћу његових предавања у Њујорку. Пишући пријатељици у Лондону, он се изнова хвалио да се таквим одзивом и пробраношћу публике ни Дикенс није могао подичити. Поручујући да му се приређује краљевски третман достојан принца од Велса и да публика хистерише за њим, Вајлд је навео да су га околности приморале да унајми неколицину личних секретара:

Један по цео дан исписује моје аутограме обожаватељима, други прима цвеће које неко остави сваких десет минута. Трећи, чија је коса налик мојој, има обавезу да шаље сопствене праменове безбројним девама по граду, тако да се великом брзином примиче ћелавости. (Вајлд 2000а: 126)

Вајлд је одмах по приспећу увидео да је за ефектну самопромоцију неопходна што шира дисеминација његових слика кроз медијски простор и рекламне материјале. Као релативно нов медијум са растућим комерцијалним потенцијалом, фотографије су биле у стању не само да повећају број пословних прилика, већ и да „обликују начин на који јавност разуме нечије сопство и зацементирају нечију иконичност“ (Думотје 2015: 150). Комерцијална фотографија ушла је експанзију када је препозната као визуелно сведочанство тренутне славе, али и као слика чија репродуцибилност омогућава

измештање у други простор и време у којима статус познате особе бива изнова потврђен. Говорећи о начинима на које се Марк Твен служио својим промотивним фотографијама, Линда Раг наводи: „Слике познатих особа промовишу тело као производ, сопство као тражену робу [...] и подстичу јавну препознатљивост лица које се потом повезује не само са именом, већ и са моћи стицања новца“. Спајајући слику тела са књижевном и предавачком персоном, фотографија је у Твеновом случају, као и Вајлдовом, наводила народ да „плати како би видео то тело изнова уједињено и поистовећено са својом дисеминираном сликом и именом“ (Раг 1998: 42).

Моћ фотографије да покрене или пружи подстрек каријери несумњиво је била јасна и Вајлду, јер у том полазном стадијуму он је био „познат зато што је био нашироко сликан, а не обратно“ (Норт 2010: 185). Иако су се илустровани медији и даље превасходно ослањали на карикатуре и грубо осликане портрете, фотографија је била модеран и елегантан вид презентације у ком се огледао престиж субјекта. Фотографија је, притом, публици нудила увид у непосредну реалност, иако је препостављена истинитост новог медија представљала само „убедљивију илузију, у којој селекција и вештачност вребају иза привидне непристрасности механичког ока“ (Вилсон Е. 2003: 158). Напослетку, фотографије славних личности побуђивале су чежњу, поистовећивање и класне претензије у посматрачу. Захваљујући новим технологијама репродукције, селебрити фотографије постале су доступне широкој јавности у разним формама, а потражња за њима креирала је уносно тржиште. Из тог разлога, Вајлд се већ 5. јануара упутио ка Бродвеју и посетио студио Наполеона Саронија, који је у то доба важио за најцењенијег комерцијалног фотографа у Сједињеним Државама.

Према својој скромној процени, Сарони је фотографисао 200.000 особа, од којих је 30.000 одредио као чувене и хиљаду као „светски познате“ (Новак 2008: 131). Међу потоњима се издвајају Сара Бернар, Лили Ленгтри, Елен Тери, председник Кливленд, а из књижевног света Вилки Колинс, Лонгфелоу, Твен и Витман. Као посебан куриозитет за наше просторе, међу Саронијевим делима налази се и најпознатији портрет Николе Тесле, усликан 1893. године. Саронијевој импозантној колекцији модела Вајлд је касније са извесном списатељском иронијом додао и лик

америчког политичара из своје хумористичке готске приче „Кантервилски дух“ (“The Canterville Ghost”, 1887). Купивши древну палату у Енглеској, Вајлдов самоуверени дипломата је у предворје окачио свој портрет са супругом, али та слика није била традиционално уље на платну, већ модерна фотографија чији је аутор био управо Сарони.

У својој пионирској делатности, Сарони је истовремено популаризовао и експлоатисао новоформирано тржиште фотографских портрета славних личности. Фотографије је умножавао у виду картонских разгледница различитих квалитета и формата и потом их дистрибуирао трговинама широм земље које су их продавале као сувенире. Захваљујући свом реномеу, Сарони је задржавао ексклузивна права на дистрибуцију портрета које направи, с тим што је својим славним моделима заузврат нудио хонорар какав конкуренција није могла да приушти. Да ли из немарности, лакомислености, великодушности или просто због мањка популарности, Вајлд није остварио директну финансијску добит од својих фотографија. За разлику од Дикенса који је одбио да се слика без позамашне финансијске надокнаде, Вајлд се наводно одрекао Саронијевог хонорара (Луис, Смит 1936: 39).⁵⁹ Штавише, естета је том приликом потписао уговор којим се обавезао да неће позирати ни за једног другог фотографа током свог боравка у Сједињеним Државама (Фридман Д. 2014: 84), због чега је, по свој прилици, зажалио већ у марту по доласку у Сан Франциско (Вајлд 2010: 127).

⁵⁹ Често навођени податак да Вајлд није наплатио фотографску сесију код Саронија вероватно води порекло из књиге Луиса и Смита. Како аутори не идентификују свој извор, а њихова романсирана приповест се генерално не одликује академском поузданошћу, ову тврдњу треба узети са резервом. Вашингтонски дневник *Ивнинг стар* писао је да су њујоршки фотографи почели с надметањем у понудама за права на сликање Вајлда пре него што је он уопште испловио из Енглеске (“Art’s Apostle: England’s Æesthete at the Photographer’s Gallery”. *The Evening Star: Washington*, 21 January 1882: 3. Непотписан чланак.). У новинама *Филаделфија прес* срећемо навод да фотографи нису били издашни у својим понудама, уверени да на мушком лицу не могу зарадити колико на женском, али да је Сарони био једини међу њима који је био довољно промућуран да увиди естетин тржишни потенцијал, због чега је „са задовољством платио за Вајлда колико би и за било коју жену“ (Извор: <www.oscarwildeinamerica.org/works/morris-errata.html>).

Упркос уговорним рестрикцијама, сесија са Саронијем показала се као изврстан пословни потез. Вајлдова појава била је маркантна и несвакидашња, а искусни фотограф је знао како да је овековечи. „Живописног ли модела!“, повикао је омалени Сарони по Вајлдовом уласку у студио и предано се бацио на посао (Луис, Смит 1936: 39). Резултат је комплет од 27 фотографија, које и дан данас представљају најчешће репродуковане слике Вајлда. Саронијеве фотографије „извршиле су дубок и трајан утицај на Вајлдову фотографску иконографију, па и на његов статус као културне иконе“ (Думотје 2015: 147–48). Сликане у разноврсним позама и одевним комбинацијама, оне су својом упечатљивошћу и распрострањеношћу практично одредиле начин на који је историја упамтила Оскара Вајлда.



Oscar Wilde, No. 4 (1882), Napoleon Sarony.

Судећи по порукама леди Вајлд, Саронијеве слике стигле су у Британију у року од пар недеља и изазвале опште дивљење (Типер 2011: 66). Према наводима из штампе, Вајлд је био очаран, јер никада раније није доживео да се његова фотографија одликује

и уметничким дојмом и квалитетом репродукције.⁶⁰ Директнију потврду да је Вајлд сматрао слике репрезентативним налазимо у мартовском писму Карту, у ком тражи да се израде „велике литографије с мојим ликом како би се подстакао промет у овим малим градовима, у којима локалци тако мало троше на рекламе. Фотографија моје главе на којој гледам преко рамена била би најбоља — само глава и крзнени оковратник“ (Вајлд 2010а: 152). На основу овог описа, рекло би се да је Вајлдов фаворит из Саронијевог сета била фотографија број 4, с тим што је мало вероватно да је његова жеља била услишена.⁶¹ Утисак који порука оставља јесте да Вајлд није био свестан да он није полагао право на штампање својих слика, које је, према одредбама уговора, припадало искључиво Саронију.

У Саронијевом сету посебно је чувена фотографија број 18, и то не само као једна од најпрепознатљивијих слика Вајлда, већ и као повод за парницу која је 1884. године догурала до Врховног суда Сједињених Држава. У питању је случај који се и данас цитира као параметар по питањима заштите фотографских ауторских права и слободне употребе заштићеног материјала. Са наглим порастом Вајлдове популарности, пиратизоване верзије Саронијевих слика брзо су се појавиле у продаји и почеле су се користити у рекламне сврхе за низ производа, укључујући шешире, цигаре, шпорете, корсете и козметичка средства за раст женских груди. Сарони је тужио литографску компанију Бароу-Цајлс која је штампала 85.000 фотографија број 18, наводећи да су тиме прекршена његова ауторска права. Тужена страна се бранила да фотографије не представљају дело аутора, већ серијски производ настао механичком репродукцијом стварности и да као такве не могу потпадати под заштиту закона о интелектуалној својини. После низа жалби, Врховни суд је пресудио у корист тужиоца, прогласивши фотографију број 18 уметничким делом, чиме је по први пут у

⁶⁰ “Art’s Apostle: England’s Æesthete at the Photographer’s Gallery”. *The Evening Star: Washington*, 21 January 1882: 3. Непотписан чланак.

⁶¹ Преостале две слике које одговарају Вајлдовом опису су фотографије број 19 и 23. За потпун сет Саронијевих фотографија, погледати породични албум приређен од стране Мерлина Холанда (1997а: 65–91) или страницу <www.oscarwildeinamerica.org/sarony/sarony-photographs-of-oscar-wilde-1882.html>.

америчкој правној пракси придато ауторство једном фотографу. Био је то тренутак у ком је америчка култура посредством Вајлдове популарности и судске интервенције препознала и институционализовала уметничко својство фотографије, и то деценијама пре европских авангардних токова и револуционарних есеја Валтера Бењамина.



Oscar Wilde, No. 18 (1882), Napoleon Sarony, The Metropolitan Museum of Art.

Не постоје назнаке да је Вајлд био упознат са овим судским процесом, а све и да јесте, његова позиција у случају била би маргинална. Без обзира на исход суђења, Вајлду не би следила никаква компензација, јер тадашњи закон штитио је само

креативно дело, али не и субјекат. Такву ситуацију, која је тешко замислива у данашњем праву, Мајкл Норт сликовито објашњава: „Према закону о интелектуалној својини, Вајлд је стога само један од Саронијевих реквизита, попут драперија или тепиха“ (2010: 187). Вајлдова опажена безначајност као фото-модела кореспондирала је са поимањем селебритија као бића које је испразно само по себи и које не може бити непосредан творац уметности. Међутим, чињеница да је Вајлд допринео афирмацији фотографије као легитимне уметничке форме била је рана назнака да селебрити као гламуризовано присуство празнине и те како може имати продуктивно дејство на осмишљавање и валидацију нових естетских пракси.

Невезано за своје правне особености, овај случај значајан је у контексту тренутне расправе и зато што документује размере у којима су Саронијеве фотографије биле пиратизоване. Неконтролисано умножавање тих слика и њихова раширеност кроз рекламне материјале и колекционарске сличице довеле су до тога да Вајлд постане препознатљиво лице у просечном америчком дому. Посебно је упадљив податак да се у продаји налазило 85.000 примерака само једне Вајлдове слике штампаних од стране само једне компаније. Уз сву културну фасцинираност селебрити фотографијама и колекционарску манију коју су изазивале, такав тираж је у најмању руку импресиван и индикативан за Вајлдов прелазак у домен славних личности. Иако су присутност коју је Вајлд уживао у штампи и популарност његових предавања служиле као основа његовог публицитета, фотографија се показала као потентније маркетиншко оруђе од речи, била она изговорена или записана. Све и да је неко чује, све и да буде прочитана, реч брзо ишчили из памћења, док је емоционални утицај слике на имагинацију далеко дуготрајнији. У том смислу, Вајлдова турнеја да се описати као „приручник за односе са јавношћу“, али и као „тријумф слике над текстом“ (Кастен 1998).

Вајлдов постхумни визуелни идентитет одређен је Саронијевим фотографијама, што је чињеница која није лишена извесне ироније. Како Саронијеве слике приказују Вајлда као младог естету, он је као такав постао део културолошког памћења. Међутим, у распону Вајлдове целокупне каријере, његов естетски период био је релативно кратког даха. Он је, штавише, био окончан већ при измаку америчке турнеје када је, строго говорећи, нацифрани естета преиначен у зрелију фигуру

дендија. У том процесу реконцептуализације, помпезни естетски костим уступио је место одмереној отмености дендијевског одела. Уместо дуге косе и кратких панталона, Вајлд је почео носити кратку косу и дуге панталоне, чиме је, по Шерардовим тврдњама, прогласио смрт „Оскара првог периода“ (1916: 200). Ипак, широка заступљеност Саронијевих фотографија и обиље карикатура насталих у том периоду заувек су фиксирани Вајлдову иконографију за визуелне одреднице естетицизма.

Иако није био родоначелник овог правца, Вајлд је током америчке турнеје постао његов најпознатији прокламатор. Ако су Раскин, Морис и Пејтер били пророци естетске мисије, Вајлд се постављао као њихов најревностнији апостол и напослетку кроз историју остао упамћен као оличење њихове идеје. Рециналд Банторн, првобитно схваћен као иронични амалгам Вистлера, Свинбурна и Розетија, ретроспективно је доживљен као пародија Вајлда, што је перцепција која истрајава и данас.

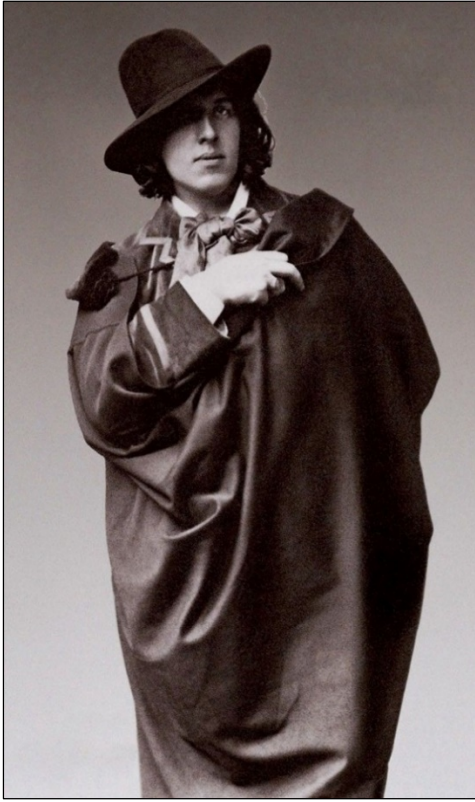
Вајлд је својим предавањима о савременој уметности и модерном ентеријеру приступио са посвећеношћу и професионалном озбиљношћу, али сам његов сценски наступ и однос са медијима били су обележени естетском позом. Та поза била је вид невербалне комуникације којом је Вајлд комодификовао естетско сопство и пласирао га као атрактиван тржишни производ, убирајући тиме плодове медијске експонираности и уједно пародирајући комерцијалну настројеност америчке тржнице у којој се све може третирати као артикл. Перформативност његових наступа представљала је сама по себи иронични коментар о нормама селебрити културе према којима се одећа и поза писца доживљавају као валиднији вид презентације од његове писане речи.

Вајлд је, дакле, пре него што је његова права списатељска каријера уопште почела, увећавало испољавао свест о нужностима потрошачког друштва и демонстрирао маркетиншку виспреност каква није често заступљена међу литерарним светом. Уколико блажена дистанцираност од поганог материјализма тржишних намета за уметника у настајању представља извор нарцисоидног задовољства, она је уједно и ризик који Вајлд очито није био вољан да прихвати. Напротив, он се спремно спустио у медијску арену и по цену поруге захтевао свој простор, сматрајући да се његова

отвореност ка тржишту ни на који начин не коси са романтичарским идеалима о уметничком интегритету.

Такав вид самопромовисања у ком уметник иступа ван устаљеног круга деловања и чини свестан искорак ка широком мњењу представља оглушавање о пуританске норме стваралачког кодекса и може изазвати утисак компромитовања сопствене уметности. Сама интеракција уметника са публиком која је лишена средње естетске свести неретко се, поготово међу његовим првобитним поклоницима, опажа као инфективни контакт у ком уметничка креација бива унижена и контаминирана. С друге стране, све и да се прихвати опажање да је Вајлдово кокетирање са америчким медијима и јавношћу представљало случај бацања бисера пред свиње, треба имати у виду и да уступци комерцијалним захтевима тржишта нису нужно и креативни уступци. Уз сва настојања да изгради углед, Вајлд је у својим иступима прокламовао сопствени уметнички манифест, не одричући се притом ничега. Новостечени публицитет је чинио његову уметност видљивијом, али не и питкијом.

Стотинак година касније, Сједињене Државе биће затечене сличним случајем када је Мерилин Менсон, као контракултурни феномен, постао мејнстрим атракција кроз методични флерт са селебрити културом. Видети алтернативног музичара, са нападном шминком и у пуном костиму, како наступа у популистичким ток шоуовима националних телевизија, значи видети ствараоца измештеног из свог изворног контекста. „Неприродност“ таквог призора је, као некада са Вајлдом, конзервативној већини остављала утисак накарадности, а постојећим присталицама дојам уметничког компромиса, али главнина циљане популације у том процесу била је преображена у конзумента уметничког производа. Попут Вајлда, Менсон није склон елитистичкој осуди аудиторујума којем се обраћа и експлицитно се одриче дискриминишућег приступа према публици каква год њена позиција била: „Особа која мисли да обожавам ђавола и убијам животиње подједнако је важна као неко ко нуди интерпретацију која је ближа ономе што сам намеравао“ (Брокс 2003). Слично томе, човек који је био у стању да се запита да ли Вајлд заиста једе цвеће за доручак свеједно је био користан у естетиним очима као неко ко шири култ његове личности и привлачи потенцијалне конвертите.



Oscar Wilde, No. 26 (1882), Napoleon Sarony.



Marilyn Manson (2005), промотивна фотографија за нереализовани филм *Phantasmagoria*, снимљена у периоду у ком се најчешће позивао на Вајлда.

Мерилин Менсон, као поп икона нашег доба, једна је од потврда виталности дендијевске традиције у којој Оскар Вајлд заузима истакнуто место. Вајлдов утицај на Менсона препознатљив је у имиџу и стиховима, као и у начелном опажању естетског, перформативног и сарторијалног у функцији уметничке провокације. Песма “mOBSCENE” се у рефрену директно позива на Вајлда, док објава из песме “(s)AINT” (“I’m not an artist, I’m a fucking work of art”) има јасно вајлдовско порекло. Менсон се у више наврата освртао на Вајлда као инспирацију и испољавао тежњу да буде препознат као део историјске еволуције дендизма: „Не сматрам себе музичарем колико дендијем у смислу Оскара Вајлда — неким ко увек изводи представу, и то за себе, а не за друге“ (Менсон 2004: 104).

Сродност двојице уметника одељених једним веком огледа се у провокативности израза, костиму као оруђу провокације и фотографији као медијуму презентације која ће уобличити њихов визуелни идентитет и учинити га препознатљивим на тржишту масовне потрошње. Њихово културно-историјско сугласје препознаје се и у моралној паници коју су побуђивали у својим друштвима и начину на који су се савремени цивилизацијски страхови преламали кроз њихов перформанс. Реакција буржоаске јавности на оба уметника била је насилна и манифестовала се кроз револтираност опаженом беспризорношћу самих њихових појава, кроз фиксираност на њихову одећу, кроз nelaгоду пред њиховом андрогеношћу, па и кроз оптужбе за аморалност и подстицање омладине на антисоцијално понашање. Менсонов шок рок се отуда може читати не само као изрод миленијумске културе, већ и као агресивнија верзија Вајлдовога дендизма која је кроз антихришћански сентимент и слике секса, дрога и насиља прилагођена новом социјалном тренутку. Као што је Вајлдова квир фигура уједно представљала оваплоћење викторијанске зебње од дегенерације и антиципацију модернистичког преврата, Менсонова сценска појава из периода албума *Antichrist Superstar* доживљавана је као „гласник апокалипсе“ који на метатекстуалном нивоу постаје „суперхерој који се бори против фашизма популарне културе и хришћанског фундаментализма“ (Пераино 2003: 455).

Шароликост и острашћеност у рецепцији Вајлдовога и Менсоновога дејства на културној сцени навраћа нас на Бајрона као изворну књижевну икону о чијој се уметности превасходно расподелало у контексту моралности и славе.⁶² „Никада“, поручио је један савремени критичар у портрету Бајрона, „оно што се с правом назива *озлоглашеношћу* није било тако интимно обједињено са племенитијом суштином истинске *славе*“ (Скот 1821: 51). Сходно традицији бајронизма, Вајлдова и Менсонова каријера обележене су вичношћу у креирању и експлоатисању контроверзе и изналажењу креативне позиције у узаном простору између ноторности и славе.

⁶² За скорашњу дискусију о Бајрону наспрам регентске селебрити културе, погледати Clara Tuite, *Lord Byron and Scandalous Celebrity* (Cambridge: Cambridge University Press, 2015).

Разлози за Вајлдову ноторност у Сједињеним Државама и начини на које ју је користио као публицитет постаће јасни у наставку овог поглавља.

Узвишени циљ који је Вајлд прокламовао био је промовисање естетицизма у нову културну норму: „Желим да овај уметнички покрет учиним основом за нову цивилизацију“ (Вајлд 2010: 99). Вајлд можда није остварио своју племениту мисију, али Сједињене Државе свакако јесу осетиле стимулативни ефекат његовог присуства и културне расправе коју је изазвао. С друге стране, Вајлдове непосредне амбиције у виду личне афирмације и поправљања банковног салда биле су остварене и надмашене. Након своје трансатлантске авантуре, естетa се у Лондон вратио богатији за позамашну своту од 6000 долара и бројне пословне контакте, али и са статусом славне личности као главним капиталом. Са тим иметком у џепу, Оскар Вајлд је почео свој метеорски успон кроз викторијански културни естаблишмент.

Карикатура, феминизираност и келтски примитивизам

*Када сам био у Америци, нисам се усудио да Америци кажем истину;
али јасно сам то видео чак и тада — да је откриће Америке
означило почетак смрти Уметности.*

– Оскар Вајлд, према белешкама Лоренса Хаусмана

У уводној речи за пиктобиографски албум Оскара Вајлда, Мерлин Холанд наводи да „на карикатурама можемо уочити део онога како су га савременици видели; на студијским фотографијама, нешто од начина на који је он желео свет да га види“ (1997а: 5). Ова начелна тврдња односи се на целокупну Вајлдову каријеру, али с подједнаком тачношћу да се применити на један ужи, специфичан временски распон. У питању је 1882. година коју је Вајлд провео држећи предавања по Северној Америци и током које се међународној јавности наметнуо као славна личност. Уколико фотографије које је Наполеон Сарони израдио у Њујорку откривају начин на који је Вајлд култивисао свој имиџ естетe, карикатуре штампане широм Сједињених Држава

у том периоду указују на друштвени анимозитет изазван женственим аспектима његове личности.

Иако феминизираност класно повлашћене особе сама по себи није нужно конотирала дивергентну сексуалност, она се у буржоаском систему вредности свакако повезивала са низом нежељених видова друштвеног постојања или понашања. Такве асоцијације јасно су рефлектоване на бројним карикатурама које су типично исмевале Вајлда на основу естетске позе, феминизираности, гојазности, меркантилности, па и ирског порекла. Као популарни визуелни медији, фотографија и карикатура обликовали су перцепцију Оскара Вајлда у јавном мњењу. Фотографија је, с једне стране, била модеран медиј који доприноси гламуризацији субјекта, нудећи му притом креативну контролу над сопственом сликом и начином на који ће она бити пласирана у јавни простор. Насупрот фотографији, карикатура је, као традиционална сатирична форма, уз сав свој субверзивни потенцијал превасходно била популистички настројена. Као медиј који се додворавао предубеђењима масовне публике и по потреби их распиривао, карикатура је не само пародирала Вајлда, већ и испољавала и подстрекивала интензиван анимозитет према њему. Предстојећа дискусија истражује реакцију америчке јавности на Вајлдову феминизираност и начине на које је посредством карикатуре он спуштан са пиједестала славне личности на раван дегенерисаног маскулинитета, колонијалног субјекта и расне другости. Уколико га је фотографија учинила експонентом селебрити културе, карикатура га је учинила експонатом келтског примитивизма.

Константан мотив на америчким карикатурама Вајлда били су сунцокрет и љиљан као естетски цветови које је песник фаворизовао.⁶³ Тај мотив преузет је из енглеских карикатура, попут оне из *Панча*, на којој је Вајлд исмејан и као песник и као гласноговорник естетицизма. Пратећи устаљену симболику, тај цртеж приказује

⁶³ У једном од тадашњих интервјуа, Вајлд је као једну од инспирација за обожавање ових цветова навео дивно илустровану страницу из једне од Блејкових „осветљених“ књига, на којој се налазе „три живахне песме — једна о сунцокрету, једна о љиљану и једна о ружи“ (Вајлд 2010: 27). У питању су три кратке, горке и сензуалне песме из *Песма искуства* (*Songs of Experience*, 1793): “My Pretty Rose Tree”, “Ah! Sun-Flower” и “The Lilly”.

Вајлда у облику цвета сунцокрета у вази, поред које је нацртана табакера с цигаретама, као симбол декадентног помодарства. С друге стране вазе налази се лист папира на ком је, претпостављамо, исписана Вајлдова поезија, док иза њега стоји позамашна канта за отпатке као природно место на ком тај лист треба да заврши. Иста аналогија подвучена је испод цртежа у данас чувеним стиховима који пружају језгровиту евалуацију Вајлдовога поетског доприноса: “The poet is Wilde, / But his poetry’s tame.”.



O. W., Edward Linley Sambourne. *Punch*, 25 June 1881, p. 298.

Комични цртежи Вајлда у америчким медијима нису били новина сами по себи, јер он је у британској штампи годинама уназад био карикиран као естета. Такви цртежи рефлектовали су све друштвене стрепње везане за феминизирани маскулитет, што је тенденција која се наставила у британским извештајима с Вајлдове турнеје. Ипак, затеченост јавности Вајлдовом естетском фигуром и несигурност како на њу реаговати посебно су евидентна у писањима америчких медија, ненавикнутих на авангардне испаде уметника из европских метропола. Естетицизам је у Британији био културни тренд оличен бројним јавним личностима, док је у Сједињеним Државама Вајлдова дендијевска појава била феномен за себе. Ако је у Британији Вајлд могао остати тек један у низу особењака на шароликој културној сцени, он је у Сједињеним Државама био једина загонетка своје врсте и као такав је изискивао одгонетање.

Вајлд је био искусан у односу с медијима на Острву, али његова интеракција са америчком јавношћу била је условљена додатним културним комплексностима. Дакако, реч је о особеностима америчке културе и њиховој променљивости из регије у регију, али и о природи англо-америчких и англо-ирских односа. Вајлд је у Сједињеним Државама превасходно оглашаван као енглески песник. Иако је његов просветитељски ангажман дочекан у народу са дозом ишчуђавања и поруге, он је као амбасадор матичне културе у позамашном делу америчке јавности уживао полазни кредибилитет. С друге стране, његова естетска поза изазивала је конфузију код домаћина која је неретко прерасла у антипатију и анимозитет. Према наводу Кертиса Мареза, „његово заговарање антимиетизма, извештачености, лењости, лагања и пропасти представљало је експлицитан изазов доминантним енглеским и америчким поимањима реализма, натурализма, радне етике, искрености и прогреса“ (1997: 273). Вајлдова феминизираност и беспосленост подсетиле су америчку јавност да је он ипак Ирац и, као што ћемо при крају поглавља видети, подстакла становиште да је управо његова колонијална и келтска другост оно на основу чега он одудара од одредница трезвеног и продуктивног англосаксонског мушкарца. Његов изглед представљао је индиректан позив на преиспитивање конвенционалних поимања маскулитета у Америци, док је његова афилијација са Енглеском и Ирском обојила његов перформанс политичким конотацијама.

Уз сву независност америчког националног духа, Енглеска је и даље широм земље опајана као културна матица. Нова Енглеска посебно је била значајна као америчка спона са постојбином. Она се истицала као колевка америчке културе, али и као легло пуританизма које је задржало најтврдокорније аспекте енглеског конзерватизма и дозволило уплив средњокласне викторијанске ортодоксије. Својствености ове англосаксонске колонијалне творевине коментарисао је и Вајлд по повратку из Сједињених Држава. Држећи предавања о утисцима са својих прекоокеанских путоштва, Вајлд је Британцима предочавао да традиционални живот постојбине не обитава у матици, већ у колонијама:

Ако неко жели да схвати шта је то енглески пуританизам — не у својој најгорој форми (када је веома лош), већ у свом најбољем облику, а и тада није посебно добар — верујем да ће га у Енглеској наћи само у траговима, док ће га око Бостона и у Масачусетсу наћи у изобиљу. Ми смо га се отарасили. Америка га још увек чува као, надам се, краткотрајну чудноватост. (Вајлд 1906: 28)

Упркос апстрактној привржености својој постојбини, приступ Американаца Европи, према Вајлдовом опажању, био је превасходно материјалистичке природе. У чланку из 1887. године, Вајлд исмева америчког туристу као особу која се у иностраној метрополи осећа изгубљено, али с озбиљношћу „покушава да разуме Европу посредством излога“. „За њега“, наводи Вајлд, „уметности нема чуда, у Лепоти нема значења, а у Прошлости нема поруке. Он мисли да је цивилизација отпочела увођењем паре“. „Он је Дон Кихот здравог разума“, а „његови најлуђи снови о Утопији не издижу се изнад железничких надвожњака и електричних звонаца“ (Вајлд 2013б: 142).

Иако је амерички економски утицај на Острву константно јачао, Британија је, као што се види и у Вајлдовим рукописима, још увек гледала на Сједињене Државе са извесном снисходљивошћу. Уколико је популарно веровање било да Америка представља рајски врт на Земљи, за Енглезе је то био врт из ког тек треба да никне цивилизација. Из њихове империјалне визуре, Дивљи запад није био погранични руб Сједињених Држава, већ су Сједињене Државе у целости биле својеврсни Дивљи

запад. Некултивисаност америчких пространава опајана је као доказ културне инфериорности Новог света, али је уједно остављала снажан утисак на викторијанску имагинацију као суштински део његовог романтичног шарма. Дивљи запад био је колевка америчке митологије у настајању, пуста у којој се одвија рат цивилизација, место које енглески посматрач макар посредно жели да упозна. У доба када викторијанском књишком тржницом доминирају авантуристички романи о изгубљеним световима, Сједињене Државе отворале су се као нови простор наспрам ког енглеска култура може преиспитивати свој империјални идентитет. Према Вајлдовом запажању, „Енглези су далеко заинтересованији за амерички варваризам него за америчку цивилизацију“ (2013б: 131).

Уз сву благонаклоност према својим домаћинима, Вајлд је као посетилац из Лондона наступао из позиције културне надмоћи. У атмосфери америчког пуританизма, материјализма и утилитаризма, он се постављао као естетски ерудита и ауторитет по питањима стила, декора и поезије. Шалећи се пар година касније на рачун провинцијалног менталитета у Сједињеним Државама, Вајлд је поручио: „Градови у Америци неизрециво су досадни. Бостонљани приступају свом образовању с превеликом тугом; култура је за њих достигнуће пре него атмосфера“ (Вајлд 2013б: 131).

Читајући Вајлдове утиске са источне обале Сједињених Држава, није тешко замислити до које мере је младом естети пуританско друштво Нове Енглеске деловало репресивно. Такође није тешко замислити ни то да је он са карактеристичном му скромношћу преузео на себе да у такав амбијент унесе мало ведрине, да друштвеној палети дода тунку боје, да пружи искру радости заједници прожетој аскетским нормама, да прида мало разноврсности и чудноватости култури која се дичи својим конформизмом, да цивилизацијом која је прагматичност и материјализам поставила као доминантне вредности пронесе глас о принципима естетике. Његова реторика отуда је стављала уметност изнад природе, лепоту изнад корисности и задовољство изнад морала. Упоредо са подсмесима, у енглеској штампи чули су се гласови који су Вајлдове наступе тумачили управо као културолошку мисију. Према Елмановим наводима, Хенри Лабушер је у фебруару написао да Вајлдов хиперестетицизам може

имати отрежњујуће дејство и деловати као противотров на амерички хиперматеријализам (1988: 156).⁶⁴

Вајлдово примарно оруђе у тој мисији била је одећа скројена да шокира. Свестан прилике која му се указала, денди је за пут спремио неколико естетских одевних комбинација, укључујући гломазни зелени крзнени капут и масонски пурпурни костим, које данас видимо овековечене на Саронијевим фотографијама. Помпезност Вајлдове гардеробе била је циљана. Када му је крајем фебруара понестало свежих костима, Вајлд је по Морсу наручио још два сомотна капута са цветним мотивима на рукавима и два пара сивих свилених чарапа, наводећи да жели да „изазове велику сензацију“ (Вајлд 2000а: 141). Таква маркетиншка стратегија показала се недвосмислено успешном. Новински извештаји о сусрету са Вајлдом неизоставно су се фокусирали на његову одећу и његов говор. Професионална имитаторка Хелен Потер сачинила је данас значајан документ у виду фонетске транскрипције Вајлдовог афектираног обраћања публици, појаснивши да „овај следбеник истинске уметности говори веома промишљено“, бирајући речи и пазећи како их изговара, при чему је „завршни акценат у реченици или изразу увек узлазни“ (Потер 1891: 197).⁶⁵ Као сви тадашњи коментатори, Хелен Потер је добрано осмотрила Вајлда и до танчина описала његову гардеробу како би читаоцима приближила импресију публике:

⁶⁴ Лабушер је познавао Вајлда из позоришних кругова своје супруге, тако да су у првом периоду турнеје двојица мушкараца кроз штампу износила ласкава мишљења један о другом. Лабушер се недуго затим окренуо против Вајлда, али ретко помињана чињеница да је он испрва пружао медијску подршку младом Вајлду делује зачуђујуће и иронично у контексту будућег развоја догађаја. Наиме, Лабушер је 1885. године као либерални посланик сачинио и подстакао изгласавање одељка 11 новог закона о сексуалним прекршајима (*The Criminal Law Amendment Act of 1885*), који је предвиђао санкционисање сваке јавне или приватне интимизације између мушких особа. Та законска одредба постала је позната као Лабушеров амандман, а Вајлд ће управо на основу ње бити осуђен на робију десет година касније. По избијању Вајлдовог скандала, Лабушер је у свом магазину био агресивно настројен против њега.

⁶⁵ У извештају с Вајлдовог приспећа у Сједињене Државе, *Њујорк трибјун* је 3. јануара изнео сличну опсервацију у вези са извештаченошћу естетиних беседа: „Једна од необичности његовог говора јесте да акцентује у готово равномерним интервалима без обзира на смисао, можда у покушају да у разговору буде ритмичан колико и у стиховима“ (Холанд В. 1960: 32).

Тамно пурпурни сако и панталоне до колена; црне доколенице, плитке ципеле са светлом копчом; капут оивичен паспул тракама у боји лаванде, фалте од пуне чипке на зглобовима и на кравати која је везана око спуштене крагне, коса дуга са раздељком на средини или потпуно зачешљана. Улази са широким коњаничким плаштом око рамена. Глас је чист, лаган и неусиљен. Мења позу с времена на време, глава нагнута ка истуренијем стопалу, одржава општи утисак лежерности. (1891: 197)

Опис Хелен Потер односи се на Вајлдов костим који је усликан на Саронијевој фотографији број 18 и који је публика неретко могла видети на његовим предавањима. Био је то традиционални костим масонске ложе Аполон у Оксфорду чији је Вајлд био члан, али знајући да та информација није била доступна америчкој јавности, естетa је своју чудновату тоалету радо предочавао као сопствену креацију. Како сатенске кратке панталоне, свилене доколенице и плитке лаковане ципеле већ дуго нису били уобичајени артикли у мушком облачењу, Вајлдова гардероба била је нападно ексцентрична. С друге стране, она је била и префињена и разумљива, јер је оживљавала добро познате слике мушкараца из историјских и позоришних модних вокабулара. Према виђењу Талије Шафер, ефекат тог костима био је да споји Вајлда са традицијом мушке креативности каквој су припадали кавалерски песници или Шекспир: „Антикварност је постала начин изновног потврђивања — и редефинисања — далеко ширег спектра мужевних улога од оних које су викторијанске доктрине обично допуштале“ (2000: 83). Спајајући егзотичност и архаичност, Вајлдов стил комбиновао је експерименталан и традиционалан приступ, при чему је антикна природа одеће ублажавала узнемирујући утисак феминизираности.

Феминизирана поза сама по себи проблематизује конвенционална поимања маскулинитета, упућујући, као што ћемо касније у тези видети, на упитну сексуалност, али и на хетеросексуалне атрибуте попут класне повлашћености, уметничког сензибилитета и навикнутости на женско друштво. Такве друштвене перцепције преламале су се кроз сценски лик Рециналда Банторна, протагонисте популарне

оперете *Стрљење* коју је Вајлд по уговорној обавези морао да промовише. Као упадљива позоришна фигура и женствени естетa који најављује нови тренд, Банторн је имао дисруптивно дејство на хегемоне моделе мужевности, мада не на начин на који бисмо то могли претпоставити из угла данашње културе.



Универзални плакат за турнеју *Стрљења* која је почела 1915. године, Henry Matthew Brock.

Упркос, или управо захваљујући његовој феминизираности, Банторнова сценска трансгресивност била је хетеросексуалне природе. Потврду такве перцепције налазимо не само у либрету опере и у савременој критици, већ и у медијском извештавању о Вајлду као Банторновом оваплоћењу. Један текст, на пример, описује Вајлда као „предмет женске радозналости“, наводећи да је „луда заљубљеност самотних, чежњивих дева у Банторна из Гилбертове шармантне опере само карикатура стварног дивљења којим је обасут овај апостол лепоте“.⁶⁶ Чак и на познијем плакату

⁶⁶ “Art’s Apostle: England’s Æsthete at the Photographer’s Gallery”. *The Evening Star: Washington*, 21 January 1882: 3. Непотписан чланак.

за *Стрљење* срећемо естету који ликом више подсећа на Вајлда него на сценског Банторна. Док он у заносу мирише љиљан, две девојке, од којих једна носи хаљину са мотивима сунцокрета, падају ничице пред њим и посматрају га с обожавањем.



Цорц Гроусмит као Банторн у изворној поставци *Стрљења*, извођеној у опери Комик у Лондону.



Ц. Х. Рајли као Банторн у америчкој верзији оперете, коју је Вајлд гледао у позоришту Стандард у Њујорку.

Промотивне фотографије двојице глумаца који су тумачили улогу Банторна указују нам на начине на који је Вајлдов изглед кореспондирао и одударао од овог сценског лика, на основу чега добијамо јаснији контекст о различитости импресија које је остављао. Један део јавности прихватао је феминизираност као део мушког

Картица штампана у Буфалу која је рекламирала препарат за негу женских груди такође је одражавала статус Вајлда као хетеросексуалног заводника. На цртежу се налази девојка с дубоким деколтеом коју накарминисани Вајлд с одобравањем посматра, док натпис на њеном шеширу поручује: “Mme Fontaine’s Bosom Beautifier Will Develop the Bust”.

шарма, док је, с друге стране, она била одбацивана као витоперење патријархалног маскулинитета. Поларизованост медијских реакција на андрогеност Вајлдове појаве обележила је читаву турнеју и била је приметна од самог његовог приспећа. Тог дана Вајлд је дочекан на доковима Њујорка са чуђењем и знатижељом окупљеног света, укључујући и велики број репортера који су следећег јутра сви имали опречна запажања о необичном придошлицу.

Једна група медија одабрала је да срж вести буде неочекивана мужевност младог естете, истичући његову висину, гордо држање и самоувереност. Пре него што се упустио у подробен опис Вајлдових одевних идиосинкразија, репортер *Њујорк тајмса* је уводном опаском сублимирао своју затеченост: „Био је одевен како вероватно ниједан одрасли човек на свету никада раније није био одевен“. Исти извештај је, међутим, истакао да је Вајлдова широко отворена кошуља откривала „мужевне груди“ (Елман 1988: 206).⁶⁷ Извештач *Њујорк трибјуна* имао је следеће запажање: „Уместо ситне, нежне руке подесне само да милује љиљан, његови прсти су дуги и када се пресавију могу начинити песницу кадру добрано да удари, уколико се деси да њен власник мора да се спусти на тај ниво расправе“ (Холанд В. 1960: 32). Недуго затим, Волт Витман је кроз медије упутио издашне похвале на Вајлдов рачун, наводећи да је он „искрен и отворен и мужеван“ (Елман 1988: 170). Током комичне посете Колораду, естета је од стране рудара прихваћен као „један од њих“, док су новине у Сан Франциску истицале да је он „висок, добро грађен, снажних, широких плећа, са мужевним струком и боковима, [...] и очима које нису снене, већ бистре и хитре“ (Бленчард 1998: 27). Према закључку Роја Мориса, Вајлдов „чврст стисак руке, безгранична енергија, неисцрпни смисао за хумор и неочекивана способност да натпије било ког изазивача брзо су придобили његове америчке домаћине“ (2013: 3).

С друге стране, негативне медијске реакције на Вајлдову позу биле су далеко чешће. Новински извештаји са приспећа су листом констатовали „афектирану

⁶⁷ У сличном моменту десетак година касније, један француски новинар је навео да је услед погрешног предубеђења о Вајлду био изненађен када је уместо префињеног песника затекао „младог човека са стасом Херкула, исправно и елегантно одевеног, осим што је носио ружичасту блузу уместо кошуље која је својом јаркошћу одударала од црног капута“ (Михаил 1979: 169).

феминизираност господина Вајлда“, наводећи да он говори „без имало мушког акцента“, па и да му је лице „немужевно“ и „као у жене“ (Бленчард 1998: 10). У Чикагу је касније писано да је Вајлдово шепурење мужевно колико и приказ „жене која љуби пудлицу“ (Морис Р. 2013: 123), а у Денверу да би се на основу његовог лица рекло да је он „пола мушкарац, а пола жена“ (Бленчард 1998: 11). Вајлдова поезија такође се нашла на удару. Томас Вентворт Хигинсон, данас превасходно упамћен као кореспондент Емили Дикинсон, у наслову свог приказа одредио је Вајлдове песме као „немужевне“. Према Хигинсоновој оцени, Вајлд је „начинио прекршај против јавне пристojности“, а по скаредности своје поезије може се поредити са Витманом (Бексон 1970: 51). Емброуз Бирс такође није био љубитељ Вајлдове поезије, а још мање његове феминизирани позе. Вођен војничким мерилима мушкости и меритократије, Бирс је био згрожен Вајлдовим предавањима о новој ренесанси у којима је своје име доводио у спрегу са песницима попут Свинбурна, Розетија и Мориса. Вајлд је у Бирсовим очима био шарлатан који „нема шта да каже, а свеједно говори“, због чега га је са својственом му оштрином окарактерисао као „балегаву мушку квочку која би да лети са орловима“ (Бирс 1998: 192–93).

Дакако, такви коментари могли су се очекивати. У Сједињеним Државама, чији је национални идентитет саздан на хипермаскулинитету генерација колониста кадрих да прокрче пут до Пацифика, Вајлдова феминизираност је у иритантном, па и увредљивом ступњу одступала од традиционалне слике америчког мушкараца. Уколико патријархално уређење подразумева јасну оделитост хуманитета на мушку и женску сферу, Вајлд је стајао на збуњујућој и надасве непријатној средини. Као неко ко компулсивно конзумира, а ништа не производи, Вајлд је реметио хармонију друштва чија се функционалност остварује кроз допуњујуће улоге мушкараца који привређује и жене која прехрањује. Он троши речи, храну, одећу и медијски простор, а ничему не доприноси. Он просто изгледа и говори, при чему су његова женствена заокупљеност вербалним егзибицијама, сопственом цитатношћу и цитирањем других виђене као додатна манифестација његовог первертираног маскулинитета. Према становишту Дениса Денисофа, Вајлдова поза отеловљавала је културно померање „од продуктивистичког етоса којим се одликовала индустријска револуција према

потрошачком етосу у ком је демонстрација укуса и власништва постала кључни маркер идентитета“ (2007: 39), што је у Сједињеним Државама као амбициозној земљи у изградњи деловало као непримерен призор. Америчка јавност би све наведене замерке можда и оставила по страни, али начин на који је његова одећа подривала родна разграничења није се могао игнорисати и подстицао је даљу критику. Вајлдов наводни одговор на такве реакције био је: „Чудно да пар свилених чарапа толико узбуни нацију“ (Луис, Смит 1936: 382).

Начини на које је нација била узбуњена данас се препознају у низу карикатура које су комбиновале устаљени мотив естетских цветова са аспектима америчке културе с којима је Вајлд ступао у контакт. Када је у медијима одјекнула бизарна вест да је европски денди спреман да се отисне пут Дивљег запада како би локалцима говорио о поезији, ентеријеру и финесама естетске школе, карикатуристи су добили ретко инспиративну прилику да се поиграју импликацијама тог бизарног културног судара. Пре него што је кренуо у своју путоловину, Вајлд је свакако био упозорен на опасности путовања америчким западом. Присећајући се посете рударском месту Ледвил у Колораду у ком је сваки становник наоружан и у ком је Док Холидеј недавно имао револверашки обрачун, Вајлд је изјавио: „Речено ми је да ако одем тамо, сигурно ће упуцати или мене или мог менаџера. Написао сам им и рекао да, шта год урадили мом менаџеру, мене неће заплашити“ (1906: 30–31). Ледвил се показао као једна од најупечатљивијих станица на Вајлдовој турнеји. Та епизода пуна је живописних сцена попут вечере на којој се као прво, друго и треће јело сервирао виски, проститутки које су на улици певале скаредне песме о Вајлду, естетиног дружења с рударима и почасту коју су му указали именујући једно окно по њему. Вајлд је касније приповедао да се у Ледвилу сусрео са „јединим рационалним методом уметничке критике“. Наиме, изнад клавира у тамошњем салуну стајао је следећи натпис: „Не пуцајте на пијанисту. Свира најбоље што уме“. „Морталитет међу пијанистима у том месту је чудесан“, закључио је Вајлд (1906: 31–32).



Wilde on US. Something to "Live Up" to in America, Thomas Nast. Harper's Bazaar, 10 June 1882.

По повратку у Њујорк, Вајлд је не само исмејао дендије са Пете авеније, већ је медијима поручио да су рудари на западу „једини лепо одевени мушкарци“ које је видео у Америци (Луис, Смит 1936: 346). Као поборник концепта „рационалног одевања“, Вајлд је хвалио радничку одећу у Сједињеним Државама зато што је удобна, практична и, по његовом резону, самим тим и лепа. Отуда су, како је турнеја одмицала, шешир са широким ободом, каубојска марама и панталоне упасане у чизме постале део Вајлдовог личног стила. Према виђењу Финтана О’Тула, „Вајлд је заправо покушао да учини оно што је Ливај Страус успео у другој половини XX века — да радничку одећу америчког запада претвори у универзалну потрошачку моду за софистицирану градску популацију“ (1998: 77). Ипак, Вајлдови хвалоспеви на рачун

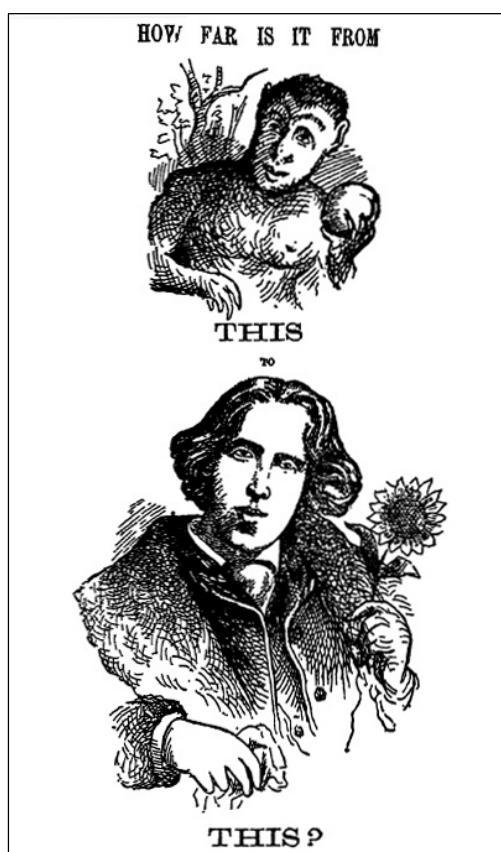
каубоја и рудара тумачени су у Њујорку као снисходљивост према америчкој урбаној култури. Из тог разлога, карикатура Томаса Неста штампана у њујоршком *Харперз базару* својим насловом *Wilde on US* референцира Вајлдов статус коментатора америчког друштва, док се позадинским цртежима иронично навраћа на епизоду из Ледвила као извор његових новоформираних становишта. Нест приказује Вајлда у естетском костиму са џеповима пуним новца, поручујући тиме да је његова племенита мисија пре свега меркантилне природе, при чему су уобичајени сунцокрети и љиљани упарени са каубојским шеширима и чизмама као дендијевим новим омиљеним модним артиклима.

Хумор у карикатурама овог типа био је релативно бенигне природе и могао се, у неку руку, сматрати потврдом славе, али такве пошалице биле су праћене далеко агресивнијим нападима на Вајлда који су грубо искакали из оквира пародије. Недуго по његовом доласку у Сједињене Државе, у недељном издању *Вашигтон поста* појавила се карикатура која приказује мајмунолико створење са кокосом у руци упоредо са Вајлдом који у истој пози држи сунцокрет. Натпис на цртежу позивао је читаоца да се замисли над еволутивном блискошћу мајмуна и естетике, док је пратећи текст отклањао евентуалне недоумице у тумачењу слике. Према аутору текста, обе нацртане фигуре су „дивље“ (енг. *Wild-e*) и како испољавају „сличност у цртама лица, пози и занимању, нема сумње да су у сродству“. Једина разлика између њих, како се наводи у тексту, састоји се у томе што насликани „господин дивљак са Борнеа“ не држи предавања, што му се мора узети као предност у односу на Вајлда (Луис, Смит 1936: 101).

Наслов цртежа *Mr. Wild of Borneo* представљао је игру речи која повезује Вајлдово презиме са браћом Дејвис из Охаја, двојицом патуљака ванредне снаге који су под именом „дивљи људи са Борнеа“ наступали на фрик шоу скуповима широм Сједињених Држава.⁶⁸ Наводно заробљени на Борнеу, браћа Дејвис рекламирани су

⁶⁸ Пар недеља након карикатуре у *Посту*, два листа су штампала непотписан чланак који у првој реченици упозорава јавност да се на слободи нашао „Оскар, дивљи човек са Борнеа (the Wilde man of Borneo)“. “About the Sunflower.”. *The Mower County Transcript*, 15 February 1882: 1. *The Watertown Republican*, 15 February 1882: 2.

као еволутивни куриозитет и карика која недостаје између *Homo sapiens*-а и његових претеча. У том контексту, карикатура из *Вашигтон поста* спуштала је Вајлда на ниво циркуске атракције, али га је уједно предочавала и као потврду да се модерно човечанство налази на путу дегенерације. „Уколико је господин Дарвин у праву са својом теоријом“, пита се аутор, „није ли врхунац еволуције већ досегнут и нисмо ли већ почели да се стрмоглављујемо према аборицинској полазној тачки?“ (Луис, Смит 1936: 101).



Mr. Wild of Borneo. The Washington Post, 22 January 1882.

Вајлдове непожељне женске одлике не само да су читане као симптом реверзне еволуције, већ су као такве пројектоване и на његово ирско порекло по етничкој и по расној основи. Упоредо са дегенеративним стрепњама које је изражавао, цртеж из *Вашигтон поста* представљао је и рефлексију савремених предрасуда о Ирцима и

устаљеног вида њихове визуелне презентације у штампи. Карикатуре у *Панчу* редовно су приказивале Ирце као мајмунолика, бестијална или демонска створења са истуреном вилицом која се сматрала доказом њихове еволутивне назадности. Такви цртежи подстрекивали су викторијанско опажање Ираца као примитивне претње империјалном устројству коју енглеска цивилизација мора асимилovati или одстранити. Пратећи једну од небројених карикатура тог типа, чланак под насловом „Карика која недостаје“ пригодно се позивао на свифтовску традицију и поручивао да се еволутивна спона између гориле и црнца не мора тражити у Африци:

У неком од најубогијих дистрикта Лондона и Луверпула, авантуристички настројени истраживачи могу срести једно створење које се очигледно налази између гориле и црнца. Оно долази из Ирске, одакле је смислило да емигрира; оно заправо припада једном племену ирских дивљака; најнижој врсти ирског Јахуа. (Фостер Р. 1993: 185)⁶⁹

Подразумевана супериорност саксонске и тевтонске расе наспрам „Африканоида“ и сродних им Келта била је не само уврежена у популарну културу, већ је уживала и потпору викторијанске науке. У својој утицајној етнолошкој студији *Race у Британију* (*The Races of Britain*, 1885), Џон Бедоу је постулирао математичку формулу на основу које се за сваку регију може утврдити „индекс црначкости“ (“index of nigrescence”) уколико се правилно премери однос у броју тамнокосих и црноких наспрам светлокосих и риђокосих индивидуа (1885: 5). Уз све комплексности његових расних класификација, Бедоу је успоставио изричиту расну разлику између Келта и Англосаксонаца, имплицирајући притом да су Ирци негроиднији од Енглеца (1885: 11). Викторијанска етноцентричност била је општезаступљена, тако да, примера ради, и код Чарлса Кингзлија, као просвећене особе, као англиканског свештеника и социјалисте, историчара и романописца, можемо срести опаске о расној инфериорности Ираца налик онима из *Панча*. Приликом посете западној обали Ирске

⁶⁹ “The Missing Link”. *Punch*, 18 March 1862: 165. Непотписан чланак.

1860. године, Кингзли је у свом империјалном погледу на свет не само одрицао икакву одговорност Енглеске за социјално стање у својој колонији, већ је имао и следеће запажање о „белим шимпанзама“:

Прогањају ме људске шимпанзе које сам видео дуж стотину миља грозне земље. Не верујем да су они наша кривица. Верујем не само да их има много више него некада, већ и да су срећнији, бољи, погодније храњени и удобније смештени под нашом владавином него што су то икада били. Али видети беле шимпанзе је страшно; да су црни, човека то не би толико погодило, али њихова кожа, осим када је поцрнела због изложености сунцу, бела је попут наше. (1877: 107)

С обзиром на предочена поимања расних питања, Финтан О’Тул сматра да карикатура из *Вашигтон поста* не представља произвољну поругу, већ да се „експлицитно заснива на деветнаестовековној слици Ирца као мајмуна“ (1998: 80). Истини за вољу, пратећи текст у *Посту* не помиње ни Ирце ни Келте, већ идентификује Вајлда као неког ко долази из Енглеске, што би значило да он може бити Енглец, али и странац који живи у Енглеској. Неодређеност текста и академски опрез наводе нас да размотримо могућност да налажење келтске расне димензије у овој карикатури може бити читавање условљено постколонијалном визуром нашег доба. Ипак, О’Тул је уверен да се карикатура из *Поста* може сместити у обиман корпус цртежа који су атаковали Вајлда на основу његове ирске националности, циљајући да га учине „урођеником, дивљаком, црнцем“ (1998: 79). Потврду таквог становишта наћи ћемо на примерима неколико таквих цртежа који ће бити предмет предстојеће аргументације. Сос Елтис је мишљења да су и Вајлд и Бусико, попут нас, нападе ове врсте препознавали управо као израз антиирског сентимента (2017: 269–70). Слично опажање налазимо и у освртима савремене штампе. Примећујући да нетрпељивост јавности према Вајлду има изражен национални аспект, новинар *Сана* је поручио да „не види разлог да млади ирски песник часног имена и порекла нема подједнако добар

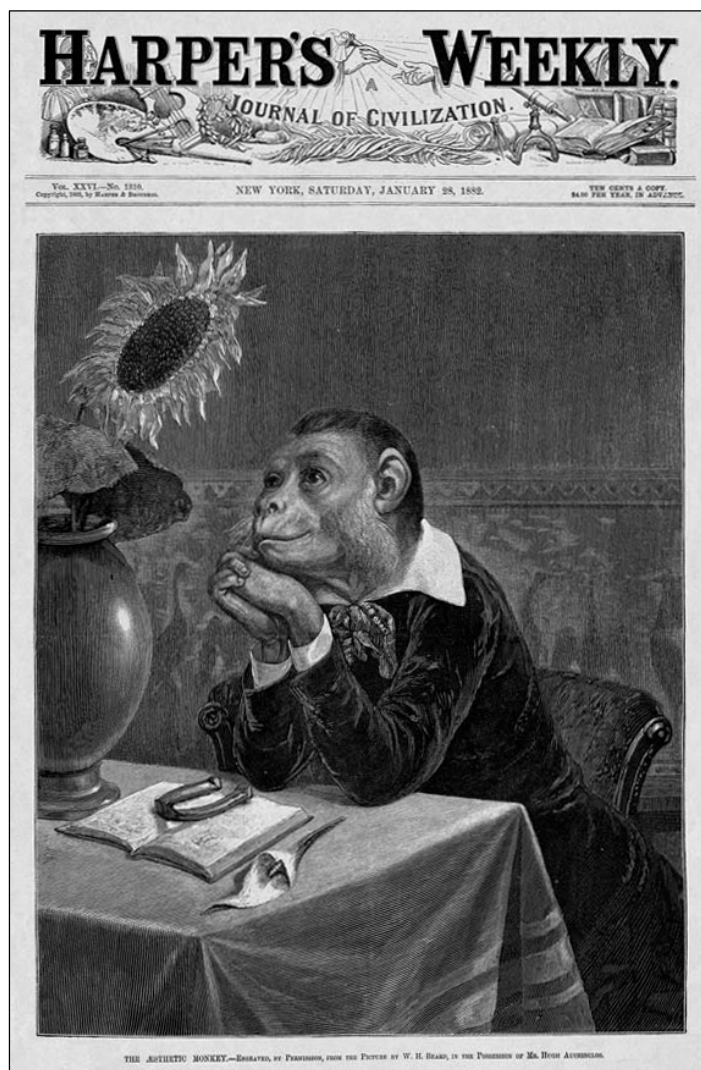
третман као и млади енглески песник или немачки трансценденталиста“ (Елтис 2017: 270).

Вајлдов је принципијелно био против обзирања на карикатуре, сматрајући да су јавне препирке испод песничког достојанства, тако да се суздржавао од коментарисања случаја у *Вашигтон посту* (Вајлд 2000а: 174). Његов начелни одговор за сличне прилике био је: „Карикатура је омаж који медиокритет указује генију“ (Пирсон 1946: 65). Када је пуковник Морс, у својству организатора турнеје, упутио протестно писмо *Посту* не консултујући Вајлда, он је, хотимично или не, овај регионални инцидент ескалирао у националну контроверзу која је имала дугорочан одјек у медијима и негативан ефекат на јавну перцепцију естетике.⁷⁰ Међу бројним реакцијама издваја се одговор *Поста*, који не само да ускраћује извињење Вајлду, већ и радикализује своју оптужбу. Аутор текста истакао је да Вајлд ленчарењем изнуђује амерички новац, због чега он не само да није ваљани представник земље из које долази, већ је једнак животињи за одстрел: „Свим истинским Енглезима биће драго ако успемо толико да га престравимо да се он врати у Британију како би онда они могли да га убију“ (Фридман Д. 2014: 118).

Како је турнеја одмицала, гротескне англоцентричне карикатуре које дезавуишу Вајлда као Ирца и исмевају га као расну другост наставиле су да се помалају. Свега шест дана након карикатуре у *Вашигтон посту*, док се контроверза око ње тек распламсавала, њујоршки магазин *Харперз викли* је на насловној страни објавио слику „естетског мајмуна“. Чињеница да овде није реч о цртежу, већ о уљу на платну које је магазин наручио и репродуковао, сведочи да је Вајлдов комерцијални рејтинг доживео напрасни скок који је могао оправдати сличну инвестицију. Визуелно префињенија од претходне, ова карикатура приказала је шимпанзу у вајлдовском оделу, са блаженим изразом лица налик песнику у креативном заносу. Посађен између

⁷⁰ Савремени извори наговештавали су сензационалну могућност да је Д’Ојли Карт, као Морсов шеф и промотер *Стрљења*, лично наручио карикатуру у *Вашигтон посту* како би Вајлдова посета добила на публицитету (Литвек 2013: 46). У прилог тој претпоставци иде и процена Диона Бусикоа, који је у приватној преписци навео да је Карт препустио Вајлда „на милост и немилост штампи, стварајући тржиште карикатура како би га рекламирао у вези са *Стрљењем* и Банторном“ (Вајлд 2000а: 135).

сунцокрета и љиљана у естетски декорисаној соби, шимпанза седи замишљен над књигом, док тег за папир у облику потковице алудира на Вајлдов пут ка Дивљем западу.



The Aesthetic Monkey, William Holbrook Beard. *Harper's Weekly*, 28 January 1882.

Слика у *Харперз викалију* произишла је из савременог дискурса дегенерације, сугеришући да је Вајлд, као феминизирани естет, деволуирао у пређашње стање хуманитета. Паралелна импликација била је да Вајлд, као Ирац, представља изданака ниже еволутивне гране, мајмунолику сподобу изгубљену негде на путу између

примата и Англосаксонаца. То што је Вајлд дошао у Сједињене Државе да промовише естетичизам као изразито енглеску културну творевину није у очима јавности умањивало његово келтско залеђе. У уобичајеним околностима, приказ колонијално потчињеног уметника који заступа идеолошку позицију империје оставила би утисак уредне асимилације. Међутим, уколико је тај уметник Оскар Вајлд, као накарадни декадент, декларисани републиканац и син ирских националиста, политичка порука постаје дисонантна.

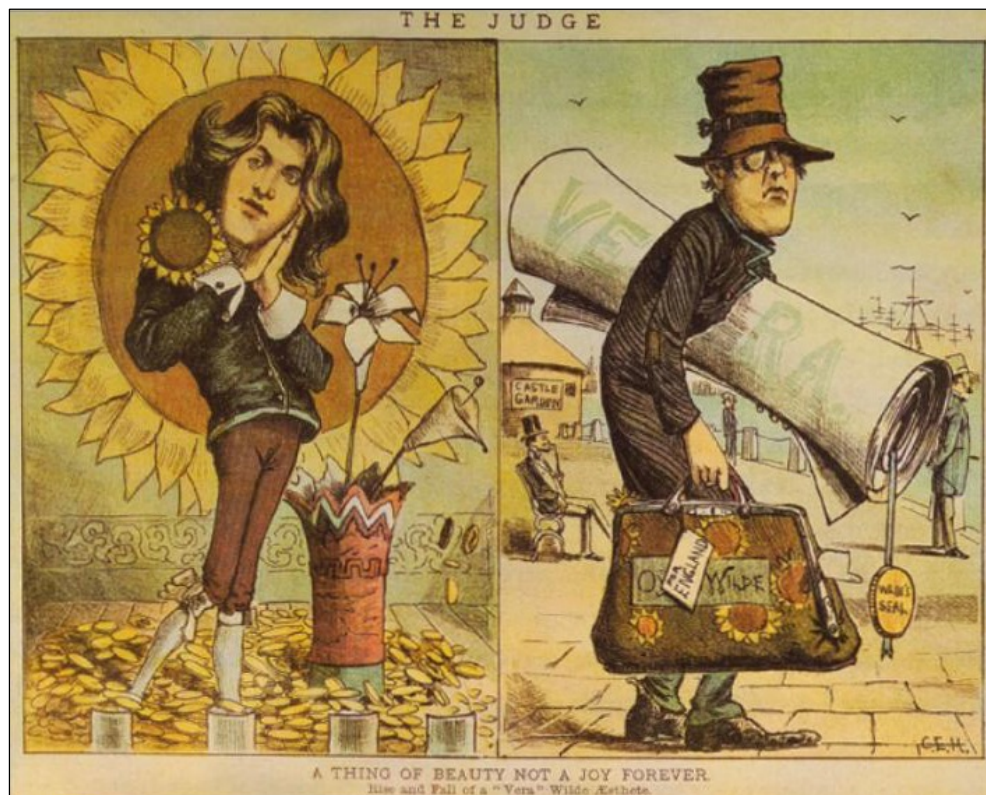
Рођен у протестантској породици као припадник англо-ирске традиције, Вајлд се у исто време могао поистовећивати и са ирским и са енглеским културним тековинама. Млађи Вајлд је волео себе да предочава као песника који се надовезује на енглеску лозу романтизма и прерафаелитску школу, а сходно томе је у Сједињеним Државама држао предавања о „нашој енглеској ренесанси“ (Вајлд 1908: 243). С друге стране, он је с подједнаким уверењем могао у Атланти поручити да се „ми у Ирској боримо за принцип аутономије против империје“, а њујоршким медијима декларативно изјавити: „Ја сам Келт“ (Вајлд 2010: 159, 166). Ипак, уколико се од Вајлда као ирског бунтовника могао очекивати коментар о расној историји Сједињених Држава, он се од таквих расправа по свој прилици уздржавао. Један од ретких осврта на амерички расизам срећемо у приватном писму у ком Вајлд помиње црнца који је радио као његов помоћник. Напола у иронији, напола у театралној пози енглеског снобизма, Вајлд наводи да му је дат „црни слуга, који је мој роб — у слободној земљи, човек не може да живи без роба“ (Вајлд 2000а: 127).

Невезано за његов лични политички сензибилитет, невезано за оданост империји или револт против ње, Вајлд је, приписујући себи улогу англосаксонског просветитеља, у очима конзервативних струја злоупотребио енглески културни ауторитет. Дошавши у Сједињене Државе као гласник енглеске културе, Вајлд је имао повлашћени статус који га је у извесној мери интегрисао у америчку уметничку јавност. Међутим, позивајући се на тај статус како би пропагирао феминизираност, индолентност и опседнутост лепотом, Вајлд је иступио ван примерених му оквира, тако да је његова „мимикрија империје стварала кризу легитимитета у колонијалној репрезентацији“ (Марез 1997: 258). Како би се одстранила конфузија, а слика империје

остала препознатљива и неукаљана, британска и америчка јавност искристалисале су портрет Вајлда као другости.

Наредних месеци уследио је низ карикатура које су Вајлдово лелујаво сопство фиксирале у оквиру империјалне стратификације, враћајући га на нижу расну раван и потцртавајући његов колонијални статус. Такве карикатуре су исмевале женствену, мајмунску или дивљачку склоност ка кинђурењу и шепурењу, предочавајући је притом као антитезу англосаксонској сведености и мужевној незаинтересованости за естетско. Био је то поступак деконструисања Вајлдовога имица као призорног Енглеца и реконструисања истог као колонијалног субјекта. Приказујући Вајлда не само као мајмуноликог Ирца, већ и као црнца, Кинеза и Индијанца, те карикатуре поручивале су да је културни мисионар који проглашава нову цивилизацију у својој бити „дивљак“, као и да га његово дегенерисано стање ставља у сродство са „назадним“ мањинским расама. Са таквим расним педигреом и провокативним ставом естетике, Вајлд је прерастао у егзотични експонат који је на америчком тржишту спектакла постао артикл у високој потражњи.

У завршној евалуацији Вајлдове америчке мисије, медији су превасходно били подругливи. Поред уобичајених мета подсмеха, нова тема била је Вајлдова драма *Вера*. Упркос Вајлдовим покушајима да постави *Веру* у Њујорку и вољи Диона Бусикоа да је режира, тај подухват остао је неиспуњен до даљњег. Осврћући се на минулу годину, карикатура у магазину *Цаи* из 1883. контрастира две слике које представљају успон и пад Оскара Вајлда у Сједињеним Државама. Наслов карикатуре изврће Китсов класични стих како би саопштио да Вајлдове говоранције о лепоти ипак не могу доносити радост вечно. Прва слика стога приказује умиљатог тананог естету као изложбени експонат, лутку или циркузанта који позира пред огромним сунцокретом док га публика обасипа новцем. Друга слика, међутим, разобличава Вајлда у понизној хуманости, приказујући га као оронулог скитницу у отрцаној одећи како у њујоршкој луци чека транспорт за Енглеску. Вајлд под мишком држи одбачени рукопис за *Веру* и нико од присутних не обраћа пажњу на њега.



A Thing of Beauty Not a Joy Forever, Grant E Hamilton. The Judge, 1883.

Вајлд је напоследку у извесној мери био прихваћен као просветитељска фигура која у материјалистичко културно ткиво Сједињених Држава уноси европејско поимање естетског. Подједнако изражене биле су и опречне реакције којима је он одбациван као бесрамни опортуниста и гротескни шарлатан чијих пет минута славе само што није истекло. Дакако, таква перцепција умногоме је била условљена његовом феминизираном позом и ирским пореклом, који су га у очима доброг дела јавности чинили неподобним за цивилизаторску мисију на коју се намерио. Према мишљењу Финтана О'Тула, „његова персона увек је била изложена припајању моћним расним сликама варварства, због чега никада није могла бити стабилна слика европске култивисаности“ (1998: 80).

Као и за многе посетиоце пре њега, Северна Америка се за Вајлда показала као трансформативно искуство. Према виђењу Алана Синфилда, „у дисидентности кодираној као естетска феминизираност, Вајлд је видео своју велику прилику“ (1994:

89). Ту прилику он је у Сједињеним Државама несумњиво искористио. У року од годину дана, име Оскар Вајлд постало је препознатљиво с обе стране океана у свакој кући у којој се говорио енглески. Био је то тренутак у ком је постао славан, али и тренутак обележен зачећем друштвене критике која ће касније прожимати његово дело. Научио је да се носи са притиском јавности и ноторност окрене у сопствену корист. Научио је да се додворава и агитује, да ласка и провоцира. Научио је да ће екстравагантним костимом изазвати шок ефекат, али и да ће сведенијом одевном комбинацијом оставити снажнији утисак. Из младића жељног да изазове сензацију по сваку цену сазрео је у човека са репутацијом и мајстора културног маркетинга. На крају своје турнеје, Вајлд је од естете који вапи за пажњом прерастао у дендија који плени личном филозофијом, мултикултуралним искуством и модернистичким сензибилитетом, у уметника спремног да крене путем књижевног остварења.

Неколико месеци по повратку из Сједињених Држава, Вајлд је у једној престижној институцији у Лондону доживео неочекивану потврду свог селебрити статуса. Једна од атракција на летњој изложби у Краљевској академији 1883. године био је групни портрет који је поставио Вилијам Пауел Фрит (1819–1909) и на ком је Вајлд заузимао истакнуто место. Фритова слика приказала је отварање летње изложбе од пре две године и тематизовала га је као један од централних догађаја сезоне. Таква прилика по својој природи окупљала је највиђеније фигуре позновикторијанског света, а Фрит је овековечио Вајлда као интегрални део културног естаблишмента.

Фрит је стекао углед као аутор слика које својом амбицијом надилазе форму групних портрета и прелазе у домен социјалне панораме. Бирајући масовне скупове за своје предмете и залазећи у танчине сваког модела понаособ, Фрит је остао упамћен као визуелни хроничар викторијанске цивилизације. Изложба приказана на овој слици отуда се стилски и тематски беспрекорно уклапа у Фритов опус, јер у маниру историјског документа комеморише и репродукује дати тренутак у трећој галерији Краљевске академије и притом прецизно одређује и архивира особе које су сачињавале енглеску културну елиту 1881. године. Из свог угла, Фрит је приказ изложбе замислио као судар истинских великодостојника викторијанске културе и помодарских кругова

који су се у то доба разазнавали у високом друштву. Као тврди традиционалиста, Фрит се током свог успона постављао против прерафаелитског братства, тако да је почетком осамдесетих година естетицизам постао природна мета његове критике. Ова слика отуда је, с једне стране, омаж викторијанском културно-уметничком устројству, а с друге сатирични осврт на естетско помодарство за чије оваплоћење је одабран Вајлд. Таквом поставком Фрит контрастира ауторитарну културну вредност која кроз Академију добија своју институционалну валидацију и естетицизам који је доживљен као ефемерни тренд. Његова слика отуда уједно представља признање и одрицање Вајлдовога културног утицаја.



A Private View at the Royal Academy, 1881 (1883), William Powell Frith.

Фритов хијерархијски преглед почиње од империјалног вођства оличеног у премијеру Гледстону с леве стране и групи политичара око њега, док на портрету у позадини средњег дела слике препознајемо и тек упокојеног му такмаца Дизраелија. Фрит тим детаљом везује слику за дати политички тренутак и иронични расплет избора из 1880. године, али и одступа од историјске аутентичности, јер портрет доскорашњег премијера, обележен црним флором, био је тек накнадно укључен у поставку 1881. на захтев краљице Викторије. У својој композицији, Фрит га је из пијетета поставио на ауторитативну висину с које почивши премијер надгледа скуп, док је директно испод

њего насликао себе. Аутор Дизраелијевог портрета био је Џон Еверет Милеј, који на Фритовој слици стоји у крајњем десном углу. Заједно са председником Академије Фредериком Лејтоном при средини, Милеј чини део академског сликарског круга који Фрит истиче с аутореферентном лојалношћу.

Књижевност је репрезентована с леве стране слике где видимо романописца Ентонија Тролопа, као глас трезвености, и песника Роберта Браунинга, као енциклопедијског познаваоца сликарства. У Браунинговом друштву затичемо природњака Томаса Хакслија, док се недалеко од њега налази судија Коулриц, унук чувеног песника. С десне стране слике, позоришни свет представљен је кроз фигуре Хенрија Ирвинга и Елен Тери, шекспиријанског глумачког пара из Лицеума. Фрит користи Елен Тери као једну од индиректних спона са предметом своје сатире, јер глумица је неретко била повезивана са естетским уметницима. Вајлд је свој сонет „Порција“ (“Portia”) објављен 1880. године посветио управо Елен Тери, док ће неколико година касније Лабушер критиковати њену леди Магбет као естетску верзију антихероине која изгледа као да је изашла из галерије Гроувенор (Менвел 1968: 199). При средини слике у белој хаљини упадљива је Лили Ленгтри, као викторијански идеал античке лепоте и Вајлдова муза која ће крајем те 1881. године започети позоришну каријеру. Као доскорашња љубавница принца од Велса, Ленгтри за пригодног пратиоца има достојанствену фигуру Вилијама Томсона, надбискупа од Јорка.

Додатни разлог због ког је Фрит сместио Томсона на централну позицију јесте његова афилијација са естетским покретом. Томсон је имао репутацију страственог колекционара кинеског плаво-белог порцелана, што је естетски манир који је попримио под утицајем Розетија и Вистлера. У том тренутку, међутим, таква пасија превасходно је асоцирала на Вајлда и његову фамозну опаску да му је сваким даном све теже да буде достојан свог плавог порцелана. Након ду Моријеове карикатуре у *Панчу* од 30. октобра 1880. године која је пародирала тај Вајлдов коментар, порцелан је био редован мотив у исмевању естетицизма.

Образлажући своју мотивацију за ову слику, Фрит је навео:

Поред жеље да за будућа поколења забележим естетско помодарство по питању одеће, хтео сам да истакнем ту глупу склоност ка слушању самоизабраних критичара у стварима укуса, било у вези са одећом или са уметношћу. Из тог разлога, испланирао сам групу која се састоји од добро познатог апостола лепоте, окруженог стадом које га жарко обожава. (1887: 256)

Дакако, самоизабрани критичар и апостол лепоте је Оскар Вајлд, кога аутор смешта на десни златни пресек слике. Истичући се подужом косом, љиљаном заденутим у реверу и блаженим изразом лица, Вајлд држи проповед жељним слушатељкама. Син једне од обожаватељки такође има дужу косу и обучен је у естетски зелени костим, укључујући кратке панталоне налик онима које је Вајлд носио на америчкој турнеји. Познат по фокусу на одећу и модне детаље, Фрит, према својим речима, на слици критикује „оно што називају естетским хаљинама“ (1887: 256). Отуда се са десне стране композиције налази група од три женске фигуре у хаљинама јарких боја, коју Фрит описује као „породицу чистих естета обузетих афектираним проучавањем слика“ (1887: 257). Млада жена у зеленом, за коју Мери Каулинг нагађа да је манекенка Џени Трип (2006: 70), посебно је упадљива по религиозном заносу своје позе, естетском дизајну хаљине и сунцокрету на грудима који је упарује са Вајлдом са супротне стране. Како ова женска фигура представља Фритов иронични коментар на естетско позирање, одмах иза ње смештен је Жорж ду Морије, као водећи карикатуриста *Панча* познат по немилосрдном изругивању естетицизма.⁷¹

Иза жена окупљених око Вајлда, с леве стране стоји неколицина мушкараца који љутито посматрају естету, евидентно незадовољни његовим излагањем и шарадом коју прави. У питању је група Фритових сарадника чији прекорни погледи изражавају институционални презир према Вајлдовом помодарству. У тој скупини налазе се академски сликари Филип Калдерон и Хенри Маркс, вајар Јозеф Бом, као и

⁷¹ Маргарет Стец напомиње да се, упркос својим карикатурама, Жорж ду Морије „неправедно убраја међу непријатеље естетског покрета“, јер је и сам био „помало денди“, франкофил и идеалиста (2007: 46).

утицајни критичар Џорџ Августус Сала, који се издваја белим прслуком.⁷² Њихови погледи сугеришу непожељност Вајлда као уљеза у храму енглеског сликарства и особе која би пре требало бити виђена у галерији Гроуенор. Отворена 1877. године, галерија Гроуенор важила је за либералнију алтернативу Академији и стециште естетског покрета. У избору између две водеће сликарске институције, Вајлдова приврженост била је експлицитна. Када лорд Вотон на првим странама *Слике Доријана Греја* изражава дивљење према насловном портрету, он поручује сликару да је Гроуенор једино прикладно место за његово дело, док Академију проглашава гломазном и вулгарном (Вајлд 2005б: 4, 170). Уколико је академац Фрит генерално био уважаван као сликар обдарен оштрим оком за детаље, Вајлд је у више наврата исмевао његову склоност ка моралисању и фотографски реализам (2013б: 157–58; 2007: 128).

Мушкарци иза Вајлда делују расрђено самим Вајлдовим присуством, али и благонаклоношћу коју денди ужива међу женама. Такво читање поклапа се са бројним сведочанствима о Вајлдовом утицају на женску публику. Описујући до танчина Вајлдову интеракцију с мушкарцима и женама у високим круговима, Алфред Даглас је са аристократском снисходљивошћу и огорченошћу некадашњег пријатеља умањивао дендијеву друштвену умешност и истицао његову свест о класној инфериорности. Дагласов тон је циничан и суров чак и за његове стандарде, а критика прекомерна. С друге стране, његова опажања нису нужно неистинита када наглашава

⁷² Иако је Фрит наизглед сврстао Салу у групу критичара естетицизма, не постоје историјски трагови који могу посведочити о супарништву Сале и Вајлда. Заправо, сачувано је тек неколицина коментара који могу навестити мишљење једног аутора о другом. У интервјуу из октобра 1882. датом за локалне америчке новине, Вајлд је с презиром издвојио Салу као ревносног новинара препознатљивом по томе што пише на „неподношљивом енглеском језику“ (2010: 168). С друге стране, Сала је недуго затим био у групи критичара која је пружила подршку Вајлду поводом негативних критика *Вере* након премијере у Њујорку. Сала је изнео становиште да би представа далеко боље прошла у Лондону и напоменуо да је Вајлд, „уз све своје ексцентричности, знатно паметнији него што немислеће особе замишљају“. Подстакавши аутора да се „не обесхрабри због осуда својих америчких критичара“, Сала се одважио на редак корак у том тренутку. Наиме, Сала је, након дебитантског дебакла, предвидео Вајлду успех на позорници и поручио му да „треба своју драмску руку поново да опроба“ (1884: 387).

Вајлдову склоност ка преувеличавању својих друштвених достигнућа или када констатује да је шармантни говорник „имао далеко више успеха са женама него са мушкарцима“ (Даглас 1914: 38). Према Дагласовом сећању, Вајлд је у друштвеним приликама умео да саслуша саговорнике, а онда би при крају скупа „осуо паљбу и причао изврсно, и петнаест до двадесет жена би упијало сваку његову реч“, док би се мушкарци држали по страни (1914: 38). Дагласова приповест о Вајлдовим чаврљањима, очараним женама и дистанцираним мушкарцима савршено кореспондира с фигурама на Фритовој слици.

Вајлд у Фритовој интерпретацији делује као архетипски денди који, да употребимо израз Емброуза Бирса, „позира као статуа самог себе“ (1998: 193). Он не ради, он не привређује, он не ствара. Он само изгледа и говори. Пољска глумица Хелена Модржејевска у то доба се питала: „Шта је урадио тај младић што га човек свуда среће? О да, он говори лепо, али шта је урадио? Није написао ништа, не пева, не слика, не глуми — не ради ништа, само говори“ (Елман 1988: 116–17). Овај коментар потврђује да се пре литерарног остварења Вајлд наметнуо викторијанској јавности као креативни особењак и денди, а његову позицију у традицији дендизма размотрићемо у наредном поглављу.

IV

Кројачки револт и социјални конформизам: традиција дендизма и место Вајлдове комедије у њој

Прва дужност у животу је бити извештачен колико год је то могуће.

Шта је друга дужност још нико није сазнао.

– Оскар Вајлд, „Изрази и филозофије за употребу младих“

Денди је човек који свој идентитет конституише кроз естетско. Средство дендијевог личног израза и модус интеракције са светом је одећа, тако да се у дефинисању ове историјске фигуре најчешће прво истиче опсесивна посвећеност моди. Денди је заокупљен измештањем модних креација у крајности екстраваганције, али увек уз императив елегантне једноставности која ће га одвојити од пуког кицоштва. Све што денди жели да искаже, све што је уопште о дендију потребно знати, вичном оку је препознатљиво у дизајну његове гардеробе. У фундаменталној студији дендизма као револуционарног културног тренда, Елен Морс наводи да дендијева „независност, самоувереност, оригиналност, самоконтрола и рафинираност треба заједно да буду видљиви у кроју његове одеће“ (1960: 21). Од њега се очекује стилска супериорност која не плени, већ запањује.



What is this my Son Tom (1774), S. H. Grimm,
The Lewis Walpole Library, Yale University.

Један од бројних сатиричних цртежа који приказују сусрет макаронија и разочараног оца. Француска шапка је толико високо да се отац мора послужити корбачом да би је дохватио.



Beau Brummell (1805), Robert Dighton. Иако благо карикиран, дендијевски портрет Џорџа Брамела у дневном костиму представља јасан отклон од традиције макаронија.

Дендијев претеча из друге половине XVIII века, макарони, шепурио се и кинђурио до нивоа гротескности, наслађујући се склоношћу да прекардаши у одевању и уживајући у привилегији да необузданим раскошом и женственом софистицираношћу помути родне границе. За разлику од китњастих комбинација феминизираниог макаронија, дендијева гардероба одликовала се префињеним минимализмом, док је доскора неизбежна напудерисана перика постала непожељни артефакт предреволуционарне прошлости. Према стандардима постављеним од стране

Џорџа Брамела на прелазу у XIX век, дендијев костим био је сведен и беспрекорно елегантан, скројен у дискретним палетама од једнобојних тканина, са примесама војне или цокејске униформе које су истицале његову грађу, а његовој појави уливале додатни ауторитет. Трезвеност дендијеве одеће представљала је отклон од макаронијеве накарадности, рефлектујући нови модел аристократе који је свестан да свет након Француске револуције не може бити исти. Строги крој његовог одела био је савршени комплемент крутости његовог држања и суздржаности његових емоција, док су смирени тонови тканине одисали тихим самопоуздањем. Уз сву женствену афектираност дендијевих манира, у њему се огледала англосаксонска виталност, чврстина и стаменост темперамента.

Дендизам је процветао у специфичном културном миљеу Енглеске која је по уласку у XIX век и с порастом империјалних амбиција почела изнад свега да вреднује уздржаност. Некада опажани као непоуздана, разједињена маса, постнаполеонски Енглези прошли су кроз национални преображај и трансформисали колективну слику себе у оличење постојаности и упорности (Ленгфорд 2000: 71). У земљи која је Наполеона бачила на колена, осећај надмоћног маскулинитета прожимао је читаву нацију и није се тицао само мушког рода. „У Енглеској, мушкарци су више мушкарци, а жене су мање жене него било где другде“, коментарисао је један француски посматрач (Ла Вогујон 1817: 55).⁷³ Средином века, Фридрих Енгелс ће Енглеску прогласити најслободнијом, односно најмање неслободном земљом на свету, чија сила „у сваку индивидуу усађује инхерентну енергију националног карактера; у том карактеру, енергија највеће одлучности почива упоредо са најсталоженијом промишљеношћу, тако да континентални народи и у том смислу бескрајно заостају“ (Маркус 1974: 90). Та сталожена промишљеност укотвила се као национална црта и

⁷³ Упоређујући их са заводљивим и несталним Францускињама, Ла Вогујон у забавном одељку и не без извесне дозе зависти образлаже да мањак шарма и љупкости међу енглеским женама представља занемарљиву ману наспрам њиховог осећаја породичне и самим тим патриотске дужности. Њихова врлина, сматра Ла Вогујон, суштинска је благодет нације и залог за империјалну будућност. С друге стране, и он признаје да је недостатак женствености међу Енглескињама „велика несрећа, нема сумње; толика да би Парижанин због ње био у стању да умре од туге“ (1817: 53–59).

примарна врлина Енглеза, издигнута на пиједестал тако висок да ју је чак и помпезни денди асимиловао као своју и интензивирао је до екстрема.

Према анализи Елизабет Аман, крупне културне промене на Континенту и Острву у периоду између XVIII и XIX века рефлектовале су се и кроз постепени прелазак са детерминативног на експресивни поглед на мушко облачење (2015: 3–4). Током ранијих епоха, гардероба је превасходно читана као обележје класне припадности и индивидуалног статуса у оквиру датог сталежа. Широко заступљено предубеђење међу конформистички настројеном буржоазијом било је да одмерена одећа врши формативни утицај на карактер, јер држи особу фиксираном на предвиђеној хијерархијској позицији и спречава нарушавање класног поретка. Насупрот томе, раскошна одећа сматрана је знаком непримерене аспирације ка вишим сталежима и наговештајем моралног посртања.

Током дуготрајних социополитичких превирања изазваних Француском револуцијом, традиционални културни обрасци уврежени са одевањем подлегли су поступном преиначењу. Тектонски потрес револуције катапултирао је грађанску класу из позиције невидљивости на истакнуто место у друштвеном поретку, а упадљивост грађанства као новонасталог политичког тела условила је процес демократизације одевања. Утицај револуције на одевање манифестовао се и кроз све израженије тенденције коришћења гардеробе у сврху истицања политичких ставова. Сваки нови политички талас подразумевао је нови модни тренд у виду марама, значки, везова, детаља на рукавима, капама и чизмама, који су сви служили као назнака партијске афилијације или идеолошког уверења. Како је нови век одмицао, иницијална политизација гардеробе из доба револуције показала се као подстрек даљој ревизији самог концепта мушког одевања. Иако је током XIX века одећа и даље вршила функцију сталешког маркера, она се све чешће и свесније користила како би истакла особеност њеног власника. Гардероба је постала средство индивидуације и лични израз дате особе, имплицирајући њену хировитост или моралну чврстину. Насупрот пасивног чина одевања по навици, нова генерација мушкараца заговарала је проактиван приступ моди, чиме се у перцепцији гардеробе отворио шири дијапазон значења и обиље интерпретативних могућности.

Високо друштво регентске Енглеске руководило се приручницима који су регулисали тоалету у зависности од пригоде, временских прилика и доба дана. Знати када и шта носити била је круцијална друштвена вештина којом је аристократа који држи до свог порекла успостављао дистинкцију у односу на пуког богаташа. Крећући се у класно привилегованим круговима, денди се својом ванредном отменошћу наметао као човек аристократске гордости, манира и навика, иако је пореклом најчешће био из средње класе. Не располажући материјалним средствима макаронија, денди је своју стилску доминацију испољавао кроз суптилне модне детаље и аксесоаре, какви су „квалитет fine вунене тканине, пад капни или ревера, егзактно исправна боја рукавица, права количина сјаја на чизмама и ципелама“ (Рибеиро 2002: 21).⁷⁴ У драмама Оскара Вајлда, педантно одевање упадљиво је као једна од ретких ствари којој се мора приступити с дисциплином и одговорношћу. „Лепо везана кравата је први озбиљан корак у животу“, поручује лорд Илингворт у *Неважној жени* (Вајлд 1993: 67).

Као предмет спрдње у популарној штампи и предмет дивљења у високом друштву, денди је временом прерастао у културни феномен који изискује критичку пажњу интелектуалне елите. На уласку у викторијанску епоху, прво у Сједињеним Државама, а потом и у Британији, појавио се експериментални роман Томаса Карлајла насловљен *Sartor Resartus* (1836), који данас важи за „можда и прво дело истинске теорије моде“ (Рибеиро 2002: 17). Постављајући једну од полазних дефиниција дендизма, Карлајл налаже да овој појави ваља приступити с научном прецизношћу:

Денди је Човек који носи Одећу; Човек чији се занат, служба и постојање састоје у ношењу Одеће. Сваки дар његове душе, духа, новчаника и личности херојски је посвећен том једном циљу, мудро и лепом ношењу Одеће: и док се други облаче да би живели, он живи да би се облачио. (1838: 283)

⁷⁴ Дакако, из перспективе конвенционалних струја, између једног и другог вида кицоштва није било битне разлике. Једна песма из регентског доба имала је једноставну поруку: “Dandy and Macaroni are the same / Alike in all respects except the name” (Аман 2015: 9).

Закључна опаска у цитату истиче разлику између дендија и „других“, односно између одевања, као инертне конвенције строго везане за свакодневну функционалност, и модирања, као начина постављања према друштву и креативног чина у ком се кроз крој и шавове плете бартовски текст који призива читалачку реакцију и тумачење. Карлајл велича дендија као „Песника Тканине“, јер „није ли његово тело (пуњени) пергамент на ком он пише?“ (1838: 283). Он је „сведок и живи Мученик вечне Вредности Одеће“ који „спремно подноси жртву Бесмртног зарад Кварљивога“ (1838: 283–84).

Уз сву сликовитост и проницљивост Карлајловог описа, у њему је приметна и извесна нота сарказма. Та нота се веома брзо појачава, јер, као и обично у овом роману, обећани научни приступ исклижава у пародију истог кроз лик немачког учењака који нас у духу Волтера Шендија засипа својим филозофским мудролијама. Карлајлов учењак, у својој германској разборитости, закључује да се дендији дају научно одредити као секташи који говоре „некакав лош *Lingua-franca*“, читају помодарске романе, обитавају у метрополи, а свом божанству клањају се ноћу (1838: 287).

Карлајл потом чини неочекивани искорак прешавши на карикирање Ираца као скупине подједнако особене у манирима и облачењу. Дендији и Ирци предочени су као две погубне политичке струје које својим отпадништвом раздиру друштвено ткиво Енглеске. За Карлајловог протагонисту, реч је о два оделита проблема чији заједнички именитељ је беспотребно црпљење националне енергије. Према нараторовом убеђењу, у питању су „две секте које, у овом тренутку, завађују несталнији део британског Народа; и уносе немир у вечно растројену земљу. [...] У својим коренима и подземним разгранаванима, оне се протежу кроз читаву структуру Друштва и неуморно привређују у тајновитим дубинама енглеског националног Постојања“ (1838: 295–96).⁷⁵

⁷⁵ Уколико се критички коментари из *Sartor Resartusa* могу узети са резервом јер су изнети кроз говор лика, Карлајлови постхумно објављени дневници из Ирске лишени су икакве иронијске ограде. Приликом посете Ирској у доба Велике глади, Карлајл је био згрожен малодушношћу нације и није бирао речи осуде. Суочен са призорима беде у масовним комунама, Карлајл није видео одговорност у вишим друштвеним структурама и колонијалном менталитету властодржаца, већ је закључио да

Хотимично или не, Карлајл се у својој психологизацији дендизма задржава на површини, не признајући да дендијева креација и поза имају икакав дубљи смисао мимо задовољавања његових егзибиционистичких порива. Карлајл у дендију види сноба који, испуњен жудњом да привуче туђ поглед, своје бивствовање подређује одевању и, у свом одсуству грађанске свести, представља забрињавајући симптом болести друштвеног организма. Вајлдов сценски денди лорд Илингворт имао је пригодан одговор на такве критике: „Људи су данас толико површни да не разумеју филозофију површности“ (1993: 67).

За разлику од Карлајла, који дендизам своди на пренаглашени афинитет према лепој одећи, Шарл Бодлер у овом феномену препознаје поетску димензију која надилази култ самообожавања. У свом утицајном огледу *Сликар модерног живота* (*Le Peintre de la vie moderne*, 1863), Бодлер описује дендизам као филозофију оригиналности у спољним границама друштвене конвенције. Он не пориче да одевање јесте полазна тачка сваке расправе о дендизму и да модирање изискује извесни ступањ конформизма, али ипак инсистира да је гардероба тек спољна манифестација дендијеве врлине, „само симбол аристократске надмоћности његовог духа“ (Бодлер 2013: 49). Као један од пионирских теоретичара дендизма, Бодлер отпочиње своје портрет дендија уопштеном импресијом да је реч о „човеку коме је једино занимање елеганција“ и који „нема другог позива до да се води својим благостањем“ (Бодлер 2013: 48). Дендизам, међутим, није пуко помодарство. Дендија, по Бодлеру, краси „карактер противљења и побуне“ и „охоли став изазивачке касте“ (2013: 53), тако да је његова стилизована појава надасве јуначка. Импозантан, а фриволан, денди делује као „Херкул без посла“ (Бодлер 2013: 53).

Легенда о Џорџу Брамелу никла је кроз блискост са принцем регентом, али је процветала кроз опозицију са њим. Брамел је постао познат као денди, али је у историју

проблем лежи у лошој организацији и непродуктивности изнурених ирских радника. У најгрубљем маниру Џона Малтуса, шкотски филозоф се запитао: „Може ли се сматрати *милосрђем* да се људи у таквим условима држе у животу? Можете причати колико год хоћете, али боље упуцајте човека него што га обучавате (уз велики трошак за његове комшије) да буде преварантска људска *свиња*“ (Карлајл 1882: 202).

ушао као бунтовник. Дрзнувши се на отворени сукоб са енглеским принцом, Брамел је регентовом секретару поручио: „Ја сам га створио и ја ћу га и уништити“.⁷⁶ Принц регент је у то доба био на прагу да постане највећи моћник на свету, човек који ће ускоро поразити Наполеона, али у сучељавању са Брамелом постао је мета спрдње. Легенда каже да је, приликом сусрета са групом дендија, престолонаследник био решен да игнорисањем понизи Брамела. Денди се на то правио да уопште не зна ко је регент, већ се окренуо свом пратиоцу и упитао: „Алванли, ко је твој дебели пријатељ?“ (Џеси 1844б: 391). Био је то тренутак Брамелове највеће славе и највеће коби, моменат лудости и пркоса који му је донео вечност и уништио живот.⁷⁷

У свом есеју о Брамелу, Вирџинија Вулф је написала да је архиденди уживао чудесан ауторитет као *arbiter elegantiarum* свог доба: „Његова владавина трајала је много година и преживела бројне промене. Француска револуција продувала је преко његове главе, а да му није пореметила ниједну длаку. Царства су се дизала и падала док је он експериментисао с наборима на оковратној марами и критиковао крој капута“ (2009: 109). Према Стендаловој тврдњи, чак је и Бајрон „изговарао Брамелово име с помешаним осећањем поштовања и љубоморе“ (1830: 268).⁷⁸

Као бочни изданак Француске револуције, дендизам се одликује инхерентним бунтовништвом. Осврћући се са временске дистанце довољне за историјску перспективу, Бодријар у дендизму препознаје романтичарску „деструкцију поретка значења“ и „естетску форму нихилизма“ (1994: 159–60). Нешто пре њега, пишући такође из једне другачије културне стварности, Албер Ками у свом огледу *Побуњени*

⁷⁶ “Beau Brummell.”. *Blackwood’s Edinburgh Magazine* 55, June 1844: 780. Непотписан чланак.

⁷⁷ У дендијевском свету, израз “the art of the cut” превасходно се односио на беспрекоран крој одеће, али неретко је била у питању и игра речи којом се алудирало на умешност у друштвеном игнорисању себи равних са циљем да се остави утисак надмоћи. Поменута анегдота у којој је Брамел „исекао“ не себи равног, већ будућег краља, најпознатији је пример овог дендијевског манира.

⁷⁸ Имена ове две доминантне фигуре често су довођена у спрегу од стране разних сведока историје. Међу њима је и Брамелов први биограф Вилијам Џеси који је искористио Бајронов митски статус како би сопственом предмету истраживања пружио додатни кредибилитет. Према његовом неоснованом, али често парафразираном наводу, Бајрон је на листу највећих људи XIX века ставио себе на треће место, Наполеона на друго, а Брамела на прво (Џеси 1844а: 15).

човек (*L'Homme révolté*, 1951) лоцира позицију дендизма у склопу прометејских стремљења људског рода ка независнијој и племенитијој форми живљења. Усмеравајући посебну пажњу на легат романтичарског револта, Ками наводи да је романтизам заокупљен „пркошењем моралном и божанском закону“, али да „његова најоригиналнија творевина“ није, како би се очекивало, револуционар, већ денди (1956: 50). За Камија, „денди је, по професији, увек у опозицији. Он може постојати само кроз пркос“ (1956: 51). У надахнутој дефиницији дендизма, Ками поручује:

Денди сабира своје снаге и ствара своје јединство самом силином свог одбијања. Расипник, попут свих људи без правила у животу, он је кохерентан као глумац. Али глумац подразумева публику; денди може играти своју улогу само ако се постави са супротне стране. Он може бити сигуран у сопствено постојање једино ако га пронађе у туђем изразу лица. Други људи његово су огледало. Огледало које се брзо замагли, истина, јер људска способност за пажњу је ограничена. Оно се непрестано мора стимулисати, подбадати провокацијом. Денди је стога увек приморан да запањује. Чудноватост је његов позив, ексцес његов пут ка савршенству. Вечно непотпун, увек на маргини ствари, он приморава друге да га стварају, поричући притом њихове вредности. Он се игра животом, јер је неспособан да га живи. (1956: 51–52)

Испуњен празнином, одвојен од времена, денди је безнадежни солипсиста. Али самим тим што своје сопство остварује кроз друге, што својом појавом указује на изопштеност, што његова одећа представља изричиту манифестацију другости, денди отеловљује метафизички протест. Он је демократа у свом снобизму, хуманиста у својој нељудскости, алтруиста у свом солипсизму.

Уз све своје уступке начелима старинског центлменства и аристократске привилегије, дендизам чак ни данас није анахрон. Напротив, он, по Камију, „инаугурише естетику која је још увек валидна у нашем свету, естетику самотних стваралаца који су тврдокорни противници Бога којег осуђују“ (1956: 53). Денди је, дакле, романтичарски херој у својој индивидуалности и нихилиста у свом одбацивању увреженог поимања стварности, па и бунтовник против божјег поретка, јер нуди нову

верзију постања. Свакога дана он се изнова рађа у огледалу и очима других, измештајући се тиме са есенцијалистичког бивствовања на стваралачко постајање. Његова поза није пасивна слика, већ активан чин стварања. У том смислу, дендизам кореспондира са сатанистичком традицијом романтизма. Дакако, под сатанизмом не мислимо на средњовековни окултизам или двадесетовековну филозофију, већ на романтичарску фасцинацију Сатаном као митским бунтовником и јунаком *Изгубљеног раја* (*Paradise Lost*, 1667) у ком се огледа сав политички радикализам наполеонског доба. Дендизам, дакле, подразумева револт који Бодлер глорификује као „последњи прасак херојства у декаденцији“ (2013: 52). Денди је, у Бодлеровој визији, по свом сензибилитету налик Поовом човеку из гомиле. Он је посматрач урбаног живота у бујању и гласник који проглашава долазак новог доба.

У истом духу, Оскар Вајлд објављује: „Дендизам је потврда апсолутне модерности Лепоте“ (1894а: 533). Вајлдовски денди је анахрона фигура, али и весник модерне. Када лорд Горинг крочи на сцену, Вајлд за свог јунака каже: „Види се да он стоји у непосредној спрези са модерним животом, сачињава га заправо, и отуда њиме влада“ (2013г: 84). Вајлдови књижевни кицоши обједињују све препознатљиве црте које истовремено евоцирају регентске дендије и антиципирају модернитет. Својом сценском појавом и делањем они оваплоћују обожавање града и вештачког, грациозност, елеганцију и умеће позирања, софистицираност, маску, као и довитљивост у форми епиграма и парадокса који доводе буржоазију у пометњу (Морс 1960: 288).

Денди је, како Бодлер налаже, човек чија појава, језик и поступци шокирају, али он сам никада није шокиран (2013: 50). „Дендијева лепота се читава нарочито у хладном држању које потиче из његове несаломиве одлучности да се не узбуђује“, објашњава Бодлер. „Денди може бити блазиран, може да пати; али у овом другом случају, осмехиваће се попут Спартанца кога је ујела лисица“ (2013: 50, 53). Он ће провести сате пред огледалом, а потом се упињати да остави утисак равнодушности према перфектности своје тоалете. Његова страст препознатљива је тек у наговештајима, „попут притајеног пламена који се слути, који би могао да се разгори када би то хтео“ (Бодлер 2013: 53). Прави денди ставља своја осећања под ригидну

контролу, јер у његовој појави не сме бити ничега природног, а у његовој комуникацији ничега спонтаног.⁷⁹

Дендији су стога били каста за себе која рефлектује потентност англосаксонске расе, али и оно што се ван Острва и данас опажа као вербална фригидност Енглеца. У муци и самодисциплини којима денди себе подвргава, као и у својим аспирацијама ка божанском, дендизам се, по Камију, испољава као „деградирани вид аскетизма“ (1956: 51). Када Јејтс у приказу *Неважне жене* пише о Вајлдовим сценским дендијима, и он, попут Бодлера, истиче да „има нечег херојског у способности да се до те мере влада собом да стално можете бити довитљиви“ (Бексон 1970: 162). У класичној студији дендизма, Барбе д’Орвији образлаже да денди одсуством реакције уноси античку смиреност у забринутост модерног доба, с тим што та смиреност није резултат унутрашње хармоније, већ интелекта упознатог са превеликим бројем идеја да би се и око чега потресао (1897: 43).⁸⁰

⁷⁹ Сходно томе, Бајрон је, према д’Орвијиевим мерилима, могао бити денди тек каткад, јер „страст је превише истинита да би била дендијевска“ (1897: 57). Као кључна фигура регентске Енглеске, Бајрон је свакако био дубоко уврежен у дендијевску супкултуру. Пишући 1823. године из Ђенове, Бајрон је навео да он сам никада није био денди, али је с извесним поносом истакао да је био члан ексклузивног дендијевског клуба Вотјерз „у доба његове највеће славе — када су Брамел и Мајлдмеј — Алванли и Пјерпоинт приређивали дендијевске балове“ (1980: 141).

Бајроново писмо од 25. јула 1813. године у ком наводи да је за крај сезоне приређен „Дендијевски Бал“, као и оно од 1. октобра исте године у ком описује виконта Питершема као „залуталог Дендија“ (Бајрон 1974: 80, 128), потврђује да је и у том раном периоду био упознат са самим термином „денди“. Реч „денди“ постаће део јавног дискурса тек око 1816. године, у доба када су и Бајрон и Брамел напустили Енглеску.

⁸⁰ Наводи Барбеа д’Орвијија у овој дисертацији умногome су обојени креативним слободама које је себи дао преводилац Даглас Ејнзли (1865–1948). Ејнзли је био шкотски песник, критичар и дипломата у чијем се стилски примереном, иако површном преводу д’Орвијијева књига по први пут читала на енглеском. Уврежен у декадентне књижевне токове, Ејнзли се више пута сусретао с Вајлдом. Описујући га као „најбриљантнијег конверзационалисту мог времена“, Ејнзли је у својим мемоарима навео да су Вајлдов „ток језика и брзина мисли били запањујући“ и присећао се прилике у којој му је писац учинио част да га упозна са Пејтером (Ејнзли 1922: 92–95). Мекена у уобичајеном маниру без икакве потпоре нагађа да је Вајлдова заинтересованост за Ејнзлија била еротске природе (2003: 75).

Дендија, заправо, мори досада, та сламка која, д'Орвији упозорава, „ломи и срећу од челика саздану“ (1897: 86). Штавише, управо у сукобу досаде са друштвеним нормама прикладног понашања треба тражити корене дендизма. Чама којом је денди опхрван представља романтичарски *Weltschmerz*, обамрлост коју д'Орвији доживљава као бољку модерног доба и исход судара поетског сензибилитета са аналитичношћу епохе (1897: 22). „Дендизам је сунце на заласку; попут звезде која слаби, охол је, леден, одише меланхолијом“, осликава Бодлер (2013: 52). Д'Орвији примећује да, као припадника енглеског друштва преплављеног материјалним благостањем, дендија понајвише мучи римска меланхолија, која је дете изобиља и презасићености (1897: 22). У комичној опасци на рачун принца регента, један од ликова у филму *Лудило краља Џорџа* (*The Madness of King George*, 1994) примећује: „Треба имати карактера како би се одолело ригорозним захтевима беспослености“.

Навраћајући се на земљу коју је напустио и некадашњи стил живљења, Бајрон је у XIII канту *Дон Жуана* (*Don Juan*) предочио живописну слику енглеске властеле, измучене вишком новца и временом које се пред њима у бездан протеже. Као регентски аристократа, Бајрон је био савршено упознат са бескрајно дугим даном човека који нема материјалних брига, коме је колотечина прогутала радост, који је равнодушан на свест да ће сваком његовом прохтеву бити удовољено, који сате проводи погледа с чежњом упртог у часовник (“on the watch their longing eyes would fix”, XIII.102.7). Таква меланхолија за Бајрона је била енглеског рода: “For *ennui* is a growth of English root, / Though nameless in our language” (XIII.101.5–6). Према Бајроновом искуству, друштвени кругови у којима се денди креће захваћени су „тим грозним зевањем што сан не уме да примири“ (XIII.101.8).⁸¹ Ипак, ако је за веровати Вајлдовом лорду Илингворту, денди нема избора него да остане у друштву: „Бити у њему жива је досада. Али бити ван њега просто је трагедија“ (Вајлд 1993: 68).

⁸¹ Бајронова преписка показује да је непосредно по компоновању ових стихова читао дневник Алфреда д'Орсеја, у ком је лондонско високо друштво описано са истим сентиментом и истом проницљивошћу које срећемо у *Дон Жуану*. Бајрон је у дендијевим белешкама препознао млађег себе и остао запањен како је тај момак „проникао *не у чињеницу*, већ у *мистерију* енглеске меланхолије са свега двадесет две године“ (Бајрон 1980: 139).

Досада оставља мало простора за љубазност, а још мање за емпатију. У таквом културном поднебљу и у таквом стању свести, денди не показује интересовање ни за кога, осим за себе самог, и ни за шта, осим за естетско. Према наводу Елен Морс, денди је „створење савршено у спољашњем и нехајно за било шта испод површине, човек посвећен искључиво сопственој савршености кроз ритуал укуса. Као оличење себичне неодговорности, он је био идеално ослобођен свих људских обавеза које се сукобљавају са укусом: страсти, моралности, амбиције, политике или професије“ (1960: 13). Денди, по Бодлеру, гаји „својеврсни култ сопства, кадар да надживи потрагу за срећом у другом“ (2013: 50). „Денди нема ни обавезе ни привржености: жена или дете били би незамисливи, а остала родбина су несрећни стицај околности“, поручује Морс (1960: 18).

У Вајлдовим комедијама, имућна родбина је ауторитет као потенцијални извор дендијевог наследства, али, сама по себи, она је редовна мета подсмеха. Из угла јунака *Важно је бити Ернест*, позив на вечеру код леди Брекнел мора се избећи по сваку цену, јер „вечерати једном недељно са својом родбином сасвим је довољно“ (Вајлд 1980: 55). У *Идеалном мужу*, лорд Кевершем је карикиран као виговски аристократа и оличење викторијанског патријархата кога рођени син не жели да види. У тренутку када га отац затиче код куће, лорд Горинг јадикује: „Па заиста, не бих да сретнем оца трећи дан заредом. Превише је то узбуђења за било ког сина. [...] Очеве не треба ни видети ни чути. То је једина исправна основа породичног живота“ (Вајлд 2013г: 115–16).

Заокупљен сопственим изгледом, денди гаји сујету као врлину, изопштивши се од вредности на којима ће се изградити викторијанско империјално устројство. Према опису Елен Морс, денди „стоји на изолованом пиједесталу сопства“ (1960: 3). Јавна и лична одговорност, породични живот и богоугодна моралност параметри су социјалне интеграције који дендија не дотичу. За њега друштвени ауторитети не постоје, јер он признаје само закон сопствене каприциозности. Његова оствареност укоренења је у њему самом, његово животни достигнуће је он сам, тако да упуштање у интеракцију са светом ван сопства је априори лишено сваке атрактивности. Он налази испуњење у таштини какву други налазе у љубави. Денди, по Бодлеровом виђењу, живи и умире

испред огледала, што Вајлд у *Идеалном мужу* илуструје комичним дијалогом између лорда Горинга и његовог батлера:

ЛОРД ГОРИНГ (*вади стари цвет из ревера*): Видиш, Фипсе, Мода је оно што човек сам носи. Оно што није модерно јесте оно што други људи носе.

ФИПС: Да, лорде.

ЛОРД ГОРИНГ: Као што просташтво није ништа друго до понашање других људи.

ФИПС: Да, лорде.

ЛОРД ГОРИНГ (*ставља нови цвет у ревер*): И као што су неистине истине других људи.

ФИПС: Да, лорде.

ЛОРД ГОРИНГ: Други људи су заиста грозни. Једино могуће друштво јесте човек сам.

ФИПС: Да, лорде.

ЛОРД ГОРИНГ: Волети себе је почетак целоживотне романсе, Фипсе.

ФИПС: Да, лорде. (Вајлд 2013г: 85)

Формално гледано, ова кратка драматизација дендијевског снобизма и самољубља предочена је кроз дијалог. С друге стране, размена реплика између аристократе и слуге суштински је више налик монологу, у ком провокативни епиграми наилазе само на одјек безусловних потврда. Уместо саговорника, Фипс у овој сцени служи тек као огледало у ком Нарцис тражи потврду своје лепоте, али и као немо отеловљење беспоговорног прихватања класног поретка. Фипсова пасивна помиреност са униженошћу своје друштвене улоге чини га „Идеалним Батлером“, као и дискреција на којој би му и Сфинга позавидела (Вајлд 2013г: 84). И док, према сценским упутствима, његов господар представља „првог лепо одевеног филозофа у историји мисли“, Фипс у својој привидној испразности оличава „доминацију форме“. Фипсова појава оставља утисак да би он имао штошта да каже, али од њега се не очекује мишљење, већ услуга и сагласност. „О његовом интелектуалном или емоционалном животу историја не зна ништа“, закључује Вајлд (2013г: 84).

Вајлдов дијалог инсценира тренутак који Морс описује као „велики ритуал дендијевог дана: дуга, судбоносна драма избора тоалете“ (1960: 61). Наоружан свим модним артиклима које је сам Вајлд преферирао, укључујући брижан избор брендираног шешира, плашта, рукавица и штапа, лорд Горинг је спреман за тријумфални вечерњи излазак. Цвет у реверу остао је као последња дилема у прецизно сложеној тоалети, а Фипс се паметно уздржава од сувишних коментара:

ЛОРД ГОРИНГ (*загледа се у огледалу*): Нешто ми се не свиђа овај цвет, Фипсе.

Због њега делујем малкице старо. Као да сам скоро на врхунцу живота, а, Фипсе?

ФИПС: Не примећујем никакву промену у изгледу вашег лордовства.

ЛОРД ГОРИНГ: Не примећујеш, Фипсе?

ФИПС: Не, лорде.

ЛОРД ГОРИНГ: Нисам баш сигуран. Убудуће тривијалнији цвет, Фипсе, за четвртак вече. (Вајлд 2013г: 85–86)

Горингова пробирљивост по питању цвета који носи није случајна. „Истински лепо сачињен цвет у реверу је једина спона између Уметности и Природе“, налагао је Вајлд (1894б: 1). Слично Вајлду, Бодлер је себи поставио задатак да одбрани „уметност тоалете од приглупог клеветања од стране извесних, веома сумњивих љубитеља природе“ (2013: 56). Моду, по Бодлеру, „ваља сматрати симптомом укуса за идеално“, као и „узвишеним изобличењем природе, или пак непрестаним и узастопним настојањем да се природа преуреди“ (2013: 59).⁸² Као модна икона свог доба, денди

⁸² Као експоненти декадентне културе, Бодлер и Вајлд су опонирали укорененом становишту да нешто што је природно подразумева нешто што је само по себи добро. Како се симболистима приговарало као „неприродним“ грешницима, Бодлер је заузврат говорио „о природи као лошој саветници по питањима морала, и о разуму као истинском покајнику и поправнику“ (Бодлер 2013: 58). Природа је по Бодлеру слепа и окрутна, док је врлина, напротив, „вештачка, натприродна, пошто су у свим добима и у свим нацијама били потребни богови и пророци да поживотињеном човечанству усаде врлину коју би човек, *сам*, био неспособан да открије. Зло се почини лако, *природно*, из нужде; с друге стране, *добро* је увек производ вештине“ (2013: 58). Попут Бодлера, Вајлд сматра да само

оваплоћује доминацију вештачког над природним, тријумф духа над материјом. Естетизованом продуховљеношћу своје тоалете денди свакодневно доказује етеричност своје душе. Ванредна елеганција израз је дендијевог стила и спиритуалне надмоћи, а материјалност тканине пука је случајност. Попут сликареве кичице, одећа је материјално оруђе поетске креације, али материјална добра сама по себи никада нису исходиште дендијевих стремљења.

Глад за новцем је синдром буржоаске амбиције коју денди с презиром одбацује. За њега је новац тек нужно зло, средство удовољавања својим прохтевима, али нипошто предмет личне преокупације. Бодлер налаже да финансијска комоција јесте неопходна „да би се сопствене страсти подигле на ниво култа; али денди не стреми новцу као суштинској вредности; довољан му је кредит на неодређено; простачку страст згртања препушта обичним смртницима“ (2013: 49). Једна од париских анегдота о Алфреду д’Орсеју као родоначелнику француског дендизма говори о његовом сусрету са богатом банкарком коме је у вечерњем изласку испао новчић. Када је банкар чучнуо да га потражи, д’Орсеј му је пришао и припалио новчаницу како би боље видео (Карасус 1971: 123).

Налик д’Орсејевој расипничкој супериорности над штедљивим капиталистом, вајлдовском центлмену је испод части да зна свој банковни салдо и да се уопште занима за питања свакодневних трошкова. Када Алцернон у првој сцени *Ернеста* примети да га Лејн поткрада, за дендија је понашање његовог батлера тек филозофски куриозитет. На спознају да му је послуга попила шампањац, Алцернон не реагује с љутњом, већ се само пита како то да се такве ствари дешавају искључиво у становима нежења. На Лејново објашњење да је у породичним домовима првокласни шампањац реткост, Алцернон је згранут: „За бога милога! Зар је брак толико деморалишућ?“ (Вајлд 1980: 45–46).

Вајлдова последња драма прожета је мотивима дендијевских дугова и бежања од истих, било у виду финансијских потраживања и скривања од зајмодаваца или у

артифицијелност света чини наш живот могућим, због чега изокреће генеолошки поредак: „Природа није велика мајка која нас је родила. Она је наша креација. Кроз наш ум она оживљава“ (2007: 95).

виду ескивирања породичних и друштвених одговорности. Алцернон читаву драму проводи избегавајући утериваче дугова и заморну родбину, а Џек у својим „банберацијама“ нимало не заостаје за њим. Чак и леди Брекнел, у покушају да Алцернону уговори уносан брак, описује свог нећака као неког ко „нема ни на шта да се ослони осим на своје дугове“ (Вајлд 1980: 132). У одстрањеној сцени у којој Алцију прети привођење у затвор у Холоувеју због Џекових астрономских дугова за вечере у хотелу Савој, Вајлд каналише сопствене финансијске недаће изазване дендијевском нехајношћу.⁸³ Отворен 1889. године, Савој је важио за један од најраскошнијих престониичких хотела, који се у реклами из 1896. године оглашавао као “The Hotel De Luxe Of The World” и дичио се „најфинијим и јединим рестораном на отвореном у Лондону“ (Вајлд 2005а: 204). Вајлд је био редован гост у Савоју, а у периоду писања *Ернеста* још увек је избегавао да овом хотелу исплати позамашан рачун који су Даглас и он направили током марта 1893. године (Мекена 2003: 312).

Одјечи овог дуга чују се у поменутој сцени у *Ернесту* у којој Алцију из Савоја стиже на наплату надреални рачун од 762 фунте. Госпођица Призма је забезекнута: „762 фунте за храну! Грозног ли материјализма! Нема врлине у младићу који једе тако пуно и тако често“ (Вајлд 1980: 150). Велечасни Чезјубл се придружује њеној осуди, сматрајући да такав дуг представља „болни доказ срамотног луксуза овог доба“ (Вајлд 1980: 151). Публика је затечена овом сумом колико и упреподобљени пар, али Вајлд ће у *De Profundis* илустровати како је такав потрошачки подухват изводљив и у стварном животу. Разрачунавајући се са Дагласом по питању проћерданог богатства, Вајлд у затвору јадикuje над трошковима њихових екстравагантних вечера у Савоју, листајући оброке попут бистре супе од корњаче или сочних стрнадица ролованих у листове сицилијанске винове лозе (Вајлд 2005а: 148–49).

Важно је бити Ернест у овој епизоди демонстрира начин на који дендијевски манири на сцени кореспондирају са Вајлдовим животним стилем ван ње. Када адвокат Грибзби суочи Алција са могућношћу да буде ухапшен због неизмирених рачуна у Савоју, денди реагује с огорчењем и неверицом: „Не пада ми на памет да будем

⁸³ Видети стр. 411.

затворен у предграђу због вечера на Вест Енду. Па то је смешно! Каквих све бесмислених закона има у Енглеској!“ (Вајлд 1987: 122). Претња са којом се Алци сусреће замишљена је као комична инсценија дендијевских трошкарења, али убрзо се показала и као антиципација судбоносних догађаја у Вајлдовом животу који ће уследити две недеље после премијере *Ернеста*. У једној од иронија судбине у којима живот опонаша уметност, Алцијев удес снашао је Вајлда. Хотелски дугови били су пишчева хронична бољка, а 28. фебруара 1895. године спречили су га у намери да се склони у Париз док Квинзберијева хајка не спласне (Вајлд 2005а: 61). Када му је та сламка спаса измакла, Вајлд је 1. марта покренуо судску процедуру непромишљеном тужбом против Квинзберија и већ почетком априла се сам обрео у затвору у Холоуеју. И док Грибзби теши Алција како је „затвор модеран и фино проветрен“ и да „пружа обиље прилика за вежбање“ (Вајлд 1987: 122–23), Вајлдова стварност у Холоуеју упадљиво је одударала од уметности. Писма из Холоуеја показују аутора у растројству, „ошамућеног од страве“, „болесног“, „апатичног“, „неспособног да ишта изрази прикладно“ (Вајлд 2000а: 642–44). Затвор у Редингу показаће се као далеко бруталније искуство.

Вајлд у својој неумерености као да је пратио диктум Вилијама Блејка: „Пут ексцеса води ка палати мудрости“ (Блејк 2008: 71; 1970: 35). Блејк је проповедао да нема ничег погубнијег по душу од неделовања на остварењу својих жудњи, а Вајлд је слушао. И ако Вајлдова религиозна озбиљност у дендијевској тривијалности каткад делује апсурдно, Бодлер је у својој апологији дендизма истицао „да има величине у свим лудостима, да има силе у свим прекомерностима“ (2013: 50). Карл Маркс је упозоравао да пиће представља клетву радничке класе. Вајлдово виђење било је да рад представља клетву класе пијаних (Херис Ф. 1916: 166). Његове тврдње принципијелно се косе са увреженим друштвеним начелима, али редовно нам показују да су истините колико и њихова супротност.

Генеалогичка дендизма далеко је сложенија него што се то у овом поглављу може предочити. Крајем XVIII века, у Европи је постојало обиље термина којима су обележавани нови видови маскулинитета засновани на одевању, а који су касније

обједињени речју „денди“. Денди стога није настао кроз радикални заокрет у односу на макаронија као савременији модел естетизованог маскулинитета, већ се временом искристалисао из низа континенталних трендова који су претходних деценија експериментисали са изражавањем мужевости кроз језик одеће. Макарони и денди не представљају дакле никакав бинаритет међусобно супротстављених филозофија, већ две тачке у континууму развоја дивергентних форми класно повлашћеног маскулинитета.⁸⁴

Дендизам као идеја „рођен је у Лондону, а сазрео у Паризу“ (Роџерс 2012: 245). Утемељен пре свега на митовима испреданим око Џорџа Брамела (1778–1840) и Алфреда д’Орсеја (1801–1852) као архетипских фигура, дендијевски стил заживео је у Енглеској и Француској почетком XIX века и на крилима романтизма прерастао у ултимативни симбол индивидуалности. Од полазне замисли која је претила да се развије у култ празноглавог шарлатана који се дави у сопственој таштини, концепт дендија временом је еволуирао у слику романтичарског хероја и интелектуалног бунтовника. Сама реч „денди“ у свом данашњем смислу ушла је у ширу употребу у Британији тек око 1816. године, упоредо се користећи да означи идеал естетизованог мушкарца или карикатуру наметљивог лакташа (Аман 2015: 195–98). Пар деценија касније, глорификована и политизована слика дендија овековечена је кроз теоретисања д’Орвиџија и Бодлера, захваљујући којима је дендизам као модни и социјални феномен добио филозофску потпору и историјску респектабилност.

Између регентског и вајлдовског дендија зјапи зрело викторијанско доба, чија је империјална самосвест и крута патријархалност угушила одевну креацију као простор за манифестовање дисидентних видова маскулинитета. Помаљање декадентне културе током осамдесетих година XIX века било је исход јачања континенталних утицаја на Острву и испољавало се кроз популарност друштвено неодговорне уметности, развој индустрије забаве, повратак регентског гламура међу вишим класама и ревитализацију мушке моде. Насупрот строге викторијанске

⁸⁴ За увид у разгранатост интеркултуралних преднаполеонских корена дендизма, као и у њихову терминолошку разноврсност, погледати студију Елизабет Аман.

функционалности, мушка одећа поново је почела удовољавати личном укусу, чиме се у друштву стварао амбијент за долазак нове врсте дендија.

Случајно или не, промена културне климе у позновикторијанској Енглеској поклопила се са растућим утицајем принца од Велса на живот високог друштва у империјалној престоници. На радост једних и забринутост других струја, опште запажање било је да принц од Велса у свом понашању умногоме подсећа на најстаријег стрица своје мајке — некадашњег принца регента. Упркос очитим разликама које су двојица владара испољили у зрелој животној доби, формативни периоди Џорџа IV и Едварда VII били су одређени сличним условима који су имали упоредиво дејство на њихов лични развој. У оба случаја, стриктан одгој и дисциплинована припрема за владарске дужности изазвали су контраефекат, резултујући изразитом жудњом за друштвом и животом на високој нози, афинитетом ка одећи, као и необузданим гурманским и сексуалним апетитима. Провевши деценије у ишчекивању круне, обојица престолонаследника су своју фрустрираност ограниченом политичком моћи пројектовали на друштвени живот, посвећујући се креирању империјалне елите из затвореног круга својих миљеника.

Непосредно након смрти Едварда VII 1910. године, Виндзор је објавио меморандум од пола века раније који је краљица Викторија у своје и Албертово име послала свом сину за седамнаести рођендан. Порука је очито прослеђена медијима како би јавности предочила врлину краљевске лозе, али она је из данашњег угла превасходно индикативна за васпитање којем је будући Едвард VII био подвргнут, као и за вредности против којих се по стасавању окренуо:

Одећа је тричаво питање ком, у нашим очима, не треба придавати превише значаја. [...] *Очекујемо* да никада не носиш ништа *екстравагант*но или *неформал*но, не зато што се то нама не свиђа, већ зато што би то показало мањак самопоштовања и што би се тиме огрешио о пристојност, што води — као што се другима то често дешавало — ка равнодушности према морално

погрешном стварима. Страшно би ти нашкодило уколико би оставио утисак да спадаш у *глупаве* и *безвредне* особе које се истичу и познају по таквој одећи.⁸⁵

Из Викторијине перспективе, посвећеност одевању била је назнака карактерне слабости и плебејске вулгарности. Упркос томе, или управо због тога, њен син се отиснуо у свет забаве и позоришта, проводећи време са људима попут Вајлда, па и њим самим. Међу друштвеним контактима енглеског престолонаследника нашла се стога управо она скупина коју је Викторија у октобру 1881. године описала као „глупави естетски народ који се уврнуто облачи, носећи широку одећу, велике пуфнасте рукаве, гломазне шешире, док у руци држе паунова пера, сунцокрете и љиљане“ (Рауел 1978: 100). Викторија у свом коментару по свој прилици алудира и на Вајлда, који се идућег пролећа хвалисао у Сједињеним Државама да принц од Велса лично, као и његова свита, следе његов диктат у избору естетске гардеробе, на основу чега је сасвим могуће да ће „читава млада Енглеска бити одевена као ја“ (Вајлд 2010: 129).

Напоследку, принц од Велса се сопственим модним креацијама наметнуо као трендсетер свог доба и подстакао услове за повратак културних тенденција регентске Енглеске. Културни ефекат Оскара Вајлда је, у том смислу, био сродан принчевом, иако је био немерљиво радикалнији у свом одступању од друштвено доминантних норми. Како би одговорила на своју империјалну мисију, викторијанска Британија је средином XIX века упутила проглас нацији који је позивао на колективну трезвеност и озбиљност. Опонирајући духу времена, Вајлд је кроз изновно осмишљавање традиције дендизма починио културни рецидив, враћајући регентску позу, нехајност и раскалашност као обележја модерне мужевности.

Кључни утицај на основу којег Вајлд крајем века освежава полазну позицију дендизма и чини је релевантном за један другачији друштвено-политички тренутак јесте филозофија Волтера Пејтера која заговара ренесансу индивидуе кроз саживљавање са уметношћу. У питању је нова врста индивидуализма заснована на

⁸⁵ “The Art of Being a King”. *The Spectator*, 23 July 1910: 122. Непотписан чланак.

реализацији постулата да истински естетика не треба само да носи уметничко дело, већ да то буде и сам. Према Вајлдовом диктуму, „човек треба или да буде уметничко дело или да носи уметничко дело“ (1894б: 3). Вајлд спаја традицију дендизма са естетицизмом као актуелним културним трендом, а дендија наоружава језичком виспреношћу и уметничком софистицираношћу која надилази његове претходнике. Надограђујући легат својих регентских претеча филозофском продоховљеношћу и отеловљујући сопствену декадентну епоху, Вајлд је зачео естетски животни стил који је Холбрук Џексон прогласио „новим дендизмом“ (1913: 126).

Док је Бодлерово схватање дендизма било директније усмерено на друштвени револт кроз чин одевања, делокруг Вајлдовог дендија био је расплинутији. Изграђен на идеји личне прожетости не само уметничким садржајима, већ и уметничком критиком, овај тип дендија наступа кроз књижевни дискурс. Он се одликује склоношћу ка дискусијама о модерном животу, познавањем културне историје и способношћу да своје остварење постигне кроз уметничке принципе. Ове идеализоване врлине чине вајлдовског дендија интригантнијим саговорником и компетентнијим друштвеним критичаром у односу на Брамелову школу. Бунт отелотворен у раним генерацијама дендија махом је био неартикулисан и сведен на гест, манир и поступак, док ће са Вајлдом добити снажну вербалну димензију која употпуњује његов субверзивни потенцијал. Према виђењу Холбрука Џексона, Вајлд је „премостио јаз између самодовољног индивидуализма декадентата и комуналних аспирација напреднијих друштвених револуционара“ (1913: 29). Џексон с једне стране увиђа да је Вајлд био „денди интелекта, денди манира, денди одевања“ и да је као такав трагао за „Утопијом за дендије“, али такође препознаје у њему „хуманитарни жар“ који се манифестовао кроз социјалистичке тежње и саосећање за човечанство. Вајлдов хуманизам је, по Џексоновом мишљењу, био његова „прикривена карактерна црта“ која би га у другачијим животним околностима „преиначила у друштвеног реформатора“ (1913: 107).

Други аспект Пејтеровог учења који је имао пресудан утицај на Вајлдову естетику, а тиме и на његов концепт дендија, јесте инсистирање на искуству као једином мерилу смислености бивствовања. Пејтерова *Студија историје ренесансе*

(*Studies in the History of the Renaissance*, 1873), коју ће Вајлд овековечити у *Слици Доријана Греја* тако што ће нештедимице преузимати материјале из ње, поставља проживљено искуство као антитезу људске пролазности, па као метод супротстављања неумитности смрти нуди махниту потеру за новим сензацијама. И док ће Вајлдов ментор теоретисати у безбедности своје радне собе без јасно испољене амбиције да своје идеолошке замисли спроведе у праксу, ученик ће тежити њиховом остварењу кроз позу дендија новог доба.

Вајлд се несумњиво надовезује на традицију дендија и ноторни регентски хедонизам, али их осавремењава и оплемењује Пејтеровим естетицизмом. Вајлдов денди тиме добија на вербалној рафинираности, али уједно помера хедонистички принцип ка екстрему, јер сврху свог постојања види у фреквентности, интензитету и најчешће забрањеној природи нових доживљаја. Руковођење новом сензацијом као апсолутном вредношћу подразумева не само антивикторијанску неумереност, већ и драстичну естетизацију етичких принципа. Када лорд Хенри сазна за смрт Сибил Вејн, он њено страдање рационализује као тријумф у животу Доријана Греја. Спознавши какав је то осећај навести младу особу на самоубилачки чин, Греј је из перспективе лорда Хенрија постао богатији за јединствен догађај, као пресликан из шекспиријанске трагедије. „Камо среће да се мени икада десило такво искуство“, поручује денди. „Био бих заљубљен у љубав до краја живота“ (Вајлд 2005б: 78, 254). Суочен са етичким проблемом, лорд Хенри одбија да га интернализује, већ га одстрањује пребацивањем на строго естетску раван. Уколико је Едгар Алан По имао право да смрт лепе девојке представља најпоетичнији мотив у уметности, и ако, према вајлдовској логици, живот заиста имитира уметност, онда идеја девојачког страдања мора, по лорду Хенрију, бити подједнако фасцинантна и када се преточи у стварност.⁸⁶

Централни ликови Вајлдових драма лако се дају препознати у наведеним одредницама дендизма. Успех његове прве три комедије друштва умногоне је

⁸⁶ Примамљиву илустрацију Вајлдовога начела да живот имитира уметност срећемо код Владимира Набокова. У једном од својих предавања на универзитету Корнел, Набоков је образлагао да је судбина Стивенсона и Толстоја пратила судбину њихових јунака, истакавши да су начини на које су њих двојица умрли евоцирали смртне сцене Хенрија Цекила и Ане Карењине (1980: 204).

заснован на атрактивности дендија, који се, као примарни провокатор на сцени, с очаравајућом лакоћом разрачунава с недораслим противницима. Насупрот њима, *Важно је бити Ернест* представљала је искорак у нови драмски израз. Уколико су лорд Дарлингтон, лорд Илингворт и лорд Горинг, као носиоци претходних комедија, сродне фигуре које су препознатљиве као Вајлдови аристократски дендији, аутор у *Ернесту* одступа од свог обрасца и дендификује све ликове.

Дакако, под дендизмом ових ликова не подразумева се њихов модни манир колико попримање филозофије естетицизма. Свет какав знамо изобличен је у *Ернесту* у земљу из маште у којој воља мења друштвене околности и хир поништава законе природе. Ревидирајући постојеће и осмишљавајући нове идентитете у складу са практичним потребама, дендијевске ставове заступају сви ликови, па чак и они који би по природи ствари требало да им буду највише супротстављени. Отуда нова искуства не траже само „банберисти“ Цек и Алцернон, већ и девојке Сесили и Гвендолин које жуде да упознају свог Ернеста. Док Сесили ишчекује тај одсудни тренутак, не знајући да је њен Ернест заправо Алцернон, она своје узбуђење изражава следећим речима: „Никада нисам упознала неку заиста неваљалу особу. Баш сам уплашена. Тако се бојим да ће изгледати као и сви други“. Кад Алцернон ступи на сцену, „веома весео и отмен“, Сесили не може да сакрије своје разочарање: „Баш тако и изгледа!“ (Вајлд 1980: 86). Њен страх не лежи у моралној претњи коју представља „неваљала особа“ — како би приличило младој наследници — већ у могућности да јој осећај угрожености остане непознаница, чиме би била лишена драгоценог искуства (Ганц 1963: 48).

Упркос налогу да дендију ниједно искуство не сме бити страно, једна ствар остаје табу, а то је говор лишен маске и ироније. Приморан да разоткрије свој прави идентитет, Цек Вортинг се у *Ернесту* обрео у непријатној ситуацији: „Јако ме боли то што сам присиљен да говорим истину. Ово је први пут у животу да сам спао на тако болну позицију, и заиста сам врло неискусан у ичему сличном“ (Вајлд 1980: 117). Чињеница да је афирмација лагања остварена кроз дендија сугерише да у корену Вајлдове личне аверзије према идеји искренности не лежи само то што је он везује за монотоност реализма, већ и њена опажена функција у оквиру класне идеологије. Он под искреношћу, којој се подсмева и игром речи у самом наслову *Важно је бити*

Ернест, подразумева викторијанску врлину којој се буржоазија мора приклонити и чију вредност мора што гласније заговарати не би ли се изборила за своје место у класној хијерархији. Вајлд такву искреност карикира како би истакао да иза ње не стоји етички принцип, већ користољубива притворност. У питању је привидна истинољубивост као критеријум друштвене подобности коју и Трилинг, попут Вајлда, препознаје као „неговану особеност филистинске честитости“ (1972: 119).

Уместо да конвенционалном истином износи лажи, Вајлд бира уметност која ће лажима заступати субјективну истину. Његове драме распршују илузију да се икоме може веровати, а понајмање онима траже поверење на основу своје друштвене позиције. Сер Роберт Чилтерн је идеални муж у истоименој драми, оличење викторијанске искренности и узорни политичар, али за њега се напослетку испоставља да је каријеру изградио на чину велеиздаје. Насупрот Чилтерновом лицемерју, које Вајлд тенденциозно смешта на државни врх, лорд Горинг је отворен у противречностима свога језика. Њему се, као дендију, наизглед не може веровати, али управо он ће се у драмском обрту показати као једини који у тренутку кризе уме да покаже лојалност.

У есеју „Уметник као критичар“, Вајлд примећује да „као што се песник познаје по својој финој музици, тако се лажов препознаје по свом богатом, ритмичком исказу“ (Вајлд 2007: 76). Отуда не чуди што леди Брекнел у свечаности својих лажи посеже за јампским пентаметром пуним алитерације док преноси вести о пријатељичиној уцвелењости смрћу свога мужа: “I hear her hair has gone quite gold from grief“ (Кајберд 1997: 280).⁸⁷ Ритам и сугласје консонаната у овом исказу сугеришу Вајлдово

⁸⁷ „Чујем да јој се коса позлатила од туге“. Да је тадашњим гледаоцима била доступна архивска грађа којој имамо приступ данас, многи од њих би овај коментар могли протумачити као једну од алузија на краљицу Викторију. Преурањена смрт принца Алберта 1861. године недуго после мајчине смрти потресла је Викторију до сржи и навела је на мелодраматичну одлуку да остатак живота проведе у црнини. Иако је за јавност Викторија довека остала неутешна виндзорска удовица, њен живот је наредних деценија постајао садржајнији и остваренији на државничком, личном, па и на емоционалном плану. 1861. година јесте за Викторију била *annus horribilis*, али управо тај трауматичан период омогућио јој је транзицију ка личном ослобођењу. Док се у млађим данима могла сматрати пионом у

пародирање ирске традиције лагања, при чему избор лика за ту сврху не делује случајно, јер леди Брекнел је прва која својим друштвеним статусом намеће поверење конвенционалне публике, а константно га изневерава шокантним изјавама. Упркос варљивом наслову, у *Ернесту*, заправо, искренности нема, као ни лика чије се речи могу схватити озбиљно. У једном од њихових препуцавања, Џек прекорава свог пријатеља: „Алци, никако да изговориш нешто што није глупост“. Одговор који добија је: „Као и сви остали“ (Вајлд 1980: 81). Овом тривијалном разменом Вајлд заправо ускраћује поверење сваком говору, без обзира на извор. Масовна публика није склона критичком размишљању, а Вајлд јој наговештава да не постоји позиција ауторитета коју треба поштедети преиспитивања.

Вајлдова кућа у улици Тајт у Челзију важила је за естетски храм пун уметнина. Међу њима се у библиотеци на приземљу налазио и кип Хермеса (Шредер 2002: 84), шаљивције међу старогрчким божанствима, заштитника лопова, лажова и оратора. Тај кип био је рефлексја Вајлдовога укуса и хеленских афинитета, а можда и начина на који је гледао себе као писца и креатора заносних лажи. Међу ликовима из *Слике Доријана Греја*, Вајлд се понајвише идентификовао са Базилом Холвордом, а ту аутобиографску црту подвукао је у роману избором да као једну од омиљених уметнина у сликаревом власништву наведе управо кип Хермеса (Вајлд 2005б: 30, 190).⁸⁸ Контемплирајући будућност књижевности, Вајлд је предвидео: „Друштво ће пре или касније морати да се врати своме изгубљеном вођи, култивисаном и фасцинантном лажову“ (2007: 88).

рукама мушких ауторитета, оличених у принцу Алберту, лорду Мелбурну или барону Стокмару (Вилсон А. 2014: 398), осамостаљена краљица Викторија је после мужевљеве смрти израсла у опробаног политичког ветерана и самоуверену жену која не зазира од осуда због непримерене присности са Џоном Брауном, а касније и Абдулом Каримом.

⁸⁸ Према наводу из писма једном обожаваоцу, Вајлд је у сваки чинилац љубавног троугла у *Слици Доријана Греја* уткао део себе: „Базил Холворд је оно што ја мислим ко сам: лорд Хенри оно што свет мисли о мени: а Доријан оно што бих волео да будем — у нека друга времена, можда“ (Вајлд 2000а: 585).

Вајлдово предвиђање засигурно је било подстакнуто свешћу о снази утиска који су његове лагарије остављале на саговорнике. Савремена сведочанства о Вајлду неизоставно су обојена коментарима о њему као најупечатљивијем говорнику свог доба. Роберт Хиченс се присећао да је Вајлд своје приче приповедао „са уобичајеном му ноншалантношћу, попут човека који нехајно баца благо покрај пута“ (1947: 67). У очима Бернарда Шоа, оратора од дара и заната, Вајлд је био „неупоредива величина као *raconteur*, као конверзационалиста и као личност“ (Пирсон 1946: 1). Описујући сусрет у Челзију током ког се изврсно слагао с Вајлдом, Шо је истакао: „Морао сам да се суздржавам од причања како бих слушао човека који ми прича приче боље него што бих ја то умео“ (1918: 12). Упитан с којом славном личношћу из прошлости би волео да се сусретне, Шо је пред крај живота изјавио: „Ако бих жудео за забавним разговором са првокласним приповедачем анегдота, изабрао бих Оскара Вајлда“ (Пирсон 1951: 132).

Савремени извори неретко изражавају становиште да је Вајлд био бољи приповедач него писац и да су његове приче губиле на чари када би их ставио на папир. Према сведочењу Роберта Роса, многи Вајлдови познаници су сматрали да су „његова личност и умеће разговора били далеко дивнији од ичега што је написао, тако да његова писана дела нуде тек бледу рефлексију његове моћи“ (Вајлд 2000а: 1229). Приређујући Вајлдове *Песме у прози (Poems in Prose, 1894)*, Рос је навео да је њихову изворну магију немогуће ухватити у писаној форми: „Онима који се сећају како су их слушали са Вајлдових усана, увек остаје осећај разочарања када их прочитају“ (Вајлд 1909: xii). Према запажању Питера Екројда, Вајлд „припада скупини других конверзационалиста, попут Џонсона и Коулрица, чија је довитљивост и инвентивност била превише раскошна да би се могла ограничити на писану реч“ (Вајлд 2000г: 8). Као песник који је крајем осамдесетих редовно виђао Вајлда, Вилијам Батлер Јејтс је истицао да се његов говор одликовао ретком поетском каденцом, али да она није увек с успехом преточена у књижевност: „Само када би говорио, или када би његово писање било огледало његовог говора, или у некој једноставној бајци, његове речи биле су довољно прецизне да задовоље суптилно уво“ (1922: 24).

У обиљу својих аутобиографских списа, Јејтс се често навраћао на Вајлда. Попут многих који су имали прилику да чују Вајлда у разговору, Јејтс поручује да се његова генијалност огледала у ирској традицији усменог приповедања пре него у писању. Томас Рајт примећује да се „Вајлд помаља из Јејтсових мемоара попут каквог древног ирског барда, коме се, каквим случајем или величанственом грешком, десило да се роди у позновикторијанском свету“ (Вајлд 2000г: 120). У првобитној форми једног од одељака о Вајлду, Јејтс је изричит: „Никада нисам нити ћу икада наићи на вештину разговора која би се могла мерити с његовом“ (1972: 21). Песников иницијални утисак био је посебно снажан:

Први сусрет с Оскаром Вајлдом ме је запањило. Никад до тада нисам чуо неког да говори у савршеним реченицама, као да их је све исписао претходне ноћи с пуно труда, а да су опет све спонтане. [...] Утисак извештачености, који су, рекао бих, сви Вајлдови слушаоци забележили, произилазио је из савршене заокружености реченица и промишљености која ју је омогућавала. (Јејтс 1922: 19)

Јејтс је упознао Вајлда као младић, што је свакако допринело његовој импресионараности старијим књижевником који је, кренувши из истог комшилука у Даблину, у року од неколико година стекао светску славу. Јејтс сам признаје да је Вајлда доживљавао као „какву тријумфалну фигуру“ (1922: 20), али, упркос томе, не може се рећи да је био некритично привржен стваралаштву свог сународника. Као неко ко је писао у брзини, често под притиском рокова, каткад невољно или немарно, Вајлд није био тип посвећеног и педантног писца који би беспрекорним стилем и контролисаним тоном у потпуности задовољио Јејтсов поетски слух. Вајлдов домен је, према Јејтсу, био жива реч: „Сто за вечеравање био је Вајлдов догађај и учинио га је највећим говорником свог времена, а какав год квалитет да његове драме и дијалози поседују, он произилази час из имитације, час из бележења његовог говора“ (Јејтс 1922: 28).

И заиста, када лорд Илингворт у *Неважној жени* саветује свог сина који је на прагу да се отисне у живот, Вајлд као да репродукује сопствена искуства са отмених забава на Вест Енду: „Оно што сада треба да урадиш јесте да учиниш себе подесним за најбоље друштво. Човек који је у стању да влада лондонским столом за вечеравање у стању је да влада светом. Будућност припада дендију. Изврсни људи су ти који ће господарити“ (Вајлд 1993: 67). Дакако, лорд Илингворт од свог сина очекује и извесне реторске способности, али како Џералд нема говорничког дара, отац поједностављује правила: „Свакој жени обраћај се као да је волиш, а сваком мушкарцу као да ти је досадан, и већ на крају прве сезоне ће се причати како имаш савршен друштвени такт“ (1993: 68).

Вајлдово одрастање у Даблину учинило га је производом културе у којој вештина довитљивог ћаскања представља прећутну друштвену обавезу. Говорничка умешност отуда из Вајлдове визуре представља обележје моћи и степеник ка вишем друштвеном статусу. У том смислу, Вајлдово потенцирање беседништва чини га новим и изразито ирским типом дендија у односу на његове регентске претече. Као универзалне пасоше у друштву, Бајрон у *Дон Жуану* не наводи умеће говора, већ титулу, таленат и богатство, али и „пуку моду, која је уистину / препорука најбоља“ (XIII.28.6–7). Бити лепо одевен, поручује Бајрон, често ће надмашити остале квалитете, а свест о том начелу лако можемо приметити и код каснијих дендија попут младог Дикенса или Дизраелија с почетка каријере. Такву врсту самоизграђеног друштвеног ауторитета уживао је и Џорџ Брамел, који се упркос скромном пореклу издигао на ранг стилског диктатора своје епохе. Непосредно по смрти, Брамел је у једној од својих литерарних реинкарнација описан следећим речима: „Он је био нико и ништа, који је себе учинио неким и нечим, и који је наметао закон сваком“ (Гор 1841: 30).

У Вајлдовој позоришној интерпретацији, дендизам је модернитет који се испољава извртањем истине кроз иронију и парадокс. Његов епиграм је афоризам који у духовитој и парадоксалној форми трага за истином кроз изокретање устаљених

перцепција и начина размишљања.⁸⁹ Засмејавши гледаоца хумором и затекавши га логичком валидношћу, Вајлдове изреке појачавале су свој ефекат заводљивом музикалношћу и ритмом. Према Борхесовом виђењу, „Вајлдов метрички систем је спонтан или симулира спонтаност“, тако да „поменути Вајлдово име значи поменути дендија који је уз то био и песник“ (1964: 79).

Еlegantност и брিতкост језика је оно што понајвише плени у Вајлдовом изразу и придобија наклоност публике. Као изверзирани салонски забављач, Вајлд је писао комедије које су строго вербалне. Вајлд комичар презирао је физички хумор колико је и Вајлд естетa презирао физичке вежбе. „Учинио бих све на свету да се вратим у младост, осим да вежбам, да устајем рано или да будем честит“, поручује лорд Хенри (Вајлд 2005б: 157, 350).⁹⁰ Дион Бусико је при почетку Вајлдове каријере јасно увидео највећи проблем његовог драмског стила. Пишући Вајлду у вези са *Вером*, Бусико је истакао следећи недостатак: „Радња вам застаје због дијалога — а дијалог заправо треба да буде нужни исход радње која врши утицај на ликове“ (Смол 1993: 97). Оно што је код младог Вајлда било највећи проблем код зрелог Вајлда је преиначено у највећи адут. Чим је пронашао адекватну поставку за њихове говораније, Вајлдови ликови су оживели. У писму списатељици Беатрис Олхјусен, Вајлд је изнео следећи утисак о управо завршеном рукопису *Слике Доријана Греја*: „Бојим се да поприлично

⁸⁹ Олдос Хаксли је био скептичан по питању ступња у ком аформизми кореспондирају са истином. Осврћући се на далекосежне цивилизацијске теме које је покренуо у роману *Врли нови свет* (*Brave New World*, 1932), Олдос Хаксли указује на компромисе који су неодвојиви од аналитичког и наративног поступка када се хвата у коштац са друштвеним реалностима. Сажимање обимне грађе како би се дошло до сржи проблема Хаксли види као осетљив процес, при чему посебно упозорава на опасности језгровитог израза: „Душа довитљивости може прерасти у само тело неистине“ (Хаксли 1958: vii). Уз сву елегантност, питкост и памтљивост лепо срочене мисли, афоризам није у стању да пренесе комплексност ситуације коју коментарише, јер се нужно заснива на изостављању и поједностављавању. Афоризми олакшавају наше разумевање материје, али Хаксли је мишљења да се то разумевање односи само на ауторово становиште, а не на бескрајно разгранату проблематику коју је аутор произвољно апстраховао у виспрену и концизну мисао.

⁹⁰ Рециклирану верзију овог епиграма лорд Илингворт изговара у *Неважној жени* (Вајлд 1993: 65).

личи на мој живот — све сâм разговор без имало радње. Не уmem да описујем радњу: моји људи седе на столицама и чаврљају“ (2000а: 425). Успех *Лепезе леџи Виндермир* ободрио је Вајлда да настави с таквим приступом:

Енглески критичари стално бркају драмску радњу са мелодраматичним дешавањима. Први чин *Неважне жене* написао сам као одговор критичарима који су рекли да *Лепеза леџи Виндермир* пати од мањка радње. У том чину, није било ни најмање радње. Био је то савршен чин. (Михаил 1979: 241)

Лакоћа Вајлдовога дијалога, праћена позом нехајног генија, остављали су утисак да су његове драме производ кратког бљеска инспирације који је аутор излио у речи без имало напора. Чак је и Вилијам Арчер пренебрегао труд који је Вајлд улагао у списатељски занат и производ, претпостављајући да је композицији својих драмских текстова приступао с лакоисленишћу својих дендија. У ласкавом приказу *Неважне жене*, Арчер замишља да Вајлдов креативни процес изгледа тако што се „пола вечери забавља лежећи на леђима и дувајући балоне од сапунице, док се током друге половине забавља претварајући се да се заинтересовао за неку просту љубавну причу какву публика, он то зна, сматра драматичном“ (Бексон 1970: 145). Иако брз и ефикасан, Вајлд је заправо био методичан писац склон константним ревизијама. У једној од анегдота налик онима које су се касније приповедале о Џојсу, Вајлд је говорио о свом дневном учинку: „Цело јутро сам радио на коректури једне од мојих песама и обрисао сам једну запету. Поподне сам је вратио“ (Пирсон 1946: 49; Шерард 1902: 72).

Вајлдова фриволност била је знак слободе произишле из комерцијалног успеха. Околности, дакако, нису одувек биле такве. Читајући писмо Џорџу Курзону из 1885. године, у ком Вајлд моли младог торијевца да га препоручи за звање школског инспектора, упадљиво је да се Вајлд у тренутку који изискује озбиљност спремно одриче дилетантске позе. Наводећи да Едвард Стенхоуп одлучује о тим позицијама,

Вајлд поручује Курзону: „Бојим се да ће поверовати у представу јавности да сам прави беспосличар. Хоћеш ли му рећи да није тако?“ (Вајлд 2000а: 264).⁹¹

Успоставивши формулу разговорне комедије, Вајлд се ослањао на фигуру дендија како би унео живост на позорницу и владао динамиком између ликова. Вајлд увек радо кроз лик дендија пласира контроверзу, очито уживајући да ђаволу подари најбоље реплике, чиме јасно фаворизује провокатора, док конвенционалну страну немилосрдно карикира у свој својој уштогљености и културној инфериорности. Своју поетику и политику Вајлд сабија у епиграме које усмерава против моћи, али без особито изражене амбиције да је се домогне. У строго стратификованом друштву, он заправо пази да критика остане имплицитна, чиме успоставља сложену игру шармирања и субверзије, а неистине претвара у жариште у ком се преламају истине о питањима класе, рода и културе. Разматрајући двојакост Вајлдових креативних амбиција, Реџиније Ганије наводи:

Вајлд је развио два прозна стила, један као вајлдовску довитљивост или критику, а други као златоусту заводљивост, како би испунио захтев шире јавности, али и сопствене жеље да привуче посебну врсту публике. (1986: 4)

Та посебна врста Вајлдове публике може подразумевати хомоеротску супкултуру и декадентне уметничке кругове, али се у ширем смислу може односити и на све политички прогресивне струје позних викторијанаца које су се интересовале за савремене проблеме рода и сексуалности и репрезентацију истих на сценском простору. Вајлдов дендизам јесте суптилно подривање енглеског конформизма у

⁹¹ Курзон је од студентских дана био предодређен за каријеру конзервативног државника, а преписка с Вајлдом сугерише да су њих двојица одржавали пријазан однос. Френк Херис је презирао Курзона као популисту, али, ако је му веровати на реч (што је ретко када упутно), Вајлд је такође пред крај живота био згранут избором тада већ лорда Курзона за Вицекраља Индије, сматрајући га медиокритетом (Херис Ф. 1916: 438–39). Курзонова бриљантна политичка каријера обележена је и жустрим супротстављањем бирачком праву за жене, али је на том фронту потучен 1918. године (Пју 1974: 372–73).

глобалу, али по питању рода, он је и остварење женског викторијанског идеала да „од грубијана направи мушкарце, а мушкарце учини божанским“ (Пауел 1990: 90). Као што показују наведени случајеви Банторна или фасцинације коју је Вајлд изазивао међу викторијанским дамама, денди је оличење естетизованог, па и феминизираног маскулинитета који је женској публици атрактиван. Када Гвендолин у *Важно је бити Ернест* говори о преферираном понашању супротног пола, она имплицира да се мушка пожељност остварује кроз шврљање и феминизираност: „Чим мушкарац почне да занемарује своје кућевне дужности, он постаје страшно феминизиран, зар не? А то ми се нимало не свиђа. То мушкарце чини тако привлачним“ (Вајлд 1980: 108).

Андрогеност дендијеве појаве првенствено изазива чуђење и подозрење, али она уједно конотира и разне примамљиве концепте какви су класна привилегија и склоност ка женском друштву, као и уметнички сензибилитет и романтичарско бунтовништво. Пратећи Јунгову премису да и мушкарац и жена свој креативни набој остварују кроз додир са одликама супротног пола у себи, Кристин Бетерзби поручује: „Велики уметник је *женствено мушко*“ (1989: 7). Историјски гледано, институција великог уметника је своју женску страну освестила у доба романтизма, током којег су заводљивом маскулинитету подарене „особине осећајности, интуитивности и емоционалне емпатије које типично спадају у делокруг жена“ (Фелски 1995: 94). Како одевање представља његов стваралачки језик и како се склоност ка маскаради и дотеривању начелно повезује са феминитетом, денди оваплоћује освешћену женственост креативног маскулинитета.

При крају свог есеја „О феминизираниости карактера“ (“On Effeminacy of Character”, 1822), Вилијам Хезлит се осврнуо на женствене примесе у романтичарском таласу и као изричит пример издвојио Џона Китса. Са Хезлитове тачке гледишта, Китс је располагао „лепотом, нежношћу, деликатношћу у необичном ступњу“, али је оскудевао у „снази и суштини“, због чега се његова поезија одликује „мањком мужевне енергије стила“ (Хезлит 1822: 215). У сплету коментара који се тичу мужевности његовог карактера и поезије, Китс се кроз историју књижевности наизменично помаља као „архетипски феминизирани песник, узор средњокласног маскулинитета и вечно младолики предмет платонске привлачности“ (Кимберли 2005). Пола века након

смрти, Китс је кроз позновикторијански хеленизам допрео до Вајлда као идеал трагичног младог песника са женственим сензибилитетом који пева о уметничком и филозофском јединству истине и лепоте. Као студент који се клањао Китсу, Вајлд је у својим белешкама с Оксфорда повлачио спону између женствености и поетичности, контемплирајући „ту феминизираност и клонулост и чулност које су карактеристике те 'страствене хуманости' која је позадина истинске поезије“ (Вајлд 1989: 120). Летаргичну сензуалност коју срећемо код Китса Вајлд је инкорпорирао у сопствену естетику — у списатељски израз, дизајн одеће, говор тела — и учинио је саставним делом поетизованог дендијевског маскулинитета.

Иако је *fin de siècle* култура представљала зору новог доба, „комплементарна опозиција марљивог маскулинитета и прехрањујућег феминитета“ и даље је функционисала као „централни симболички механизам у репродукцији доминантних система вредности“ (Фелски 1995: 92). У том смислу, средишња позиционираност дендија у Вајлдовим комедијама, и самим тим широка друштвена видљивост која му је пружена, имају дисруптивно родно-политичко дејство на примарне обрасце кроз које буржоаско друштво продукује своју реалност. Према наводу Рите Фелски, феминизирани мушкарац је својим подривањем устаљених родних дистинкција „постао провокативни амблем савремене кризе вредности и често оглашаване декаденције модерног живота“ (1995: 92). Вајлдovski денди отуда припада авангардном таласу с краја XIX века који наговештава да идеја целовитог, монолитног, аксиоматског и самообјашњивог маскулинитета представља химеру која се у западном свету ближи усахнућу. Како историја родних односа током XX века умногоме представља хронику распршавања те химере, вајлдovski денди један је од алтернативних видова маскулинитета чија је првобитно проблематизована позиција доживела накнадну верификацију.

Разматрајући топос женствености у књижевном дискурсу, Фелски истиче контракултурни ефекат *fin de siècle* естете, који присвајањем женских карактерних црта и модних прохтева одбија и онеобичава друштвене вредности које се традиционално повезују са функционалним, уравнотеженим, реалистички настројеним маскулинитетом:

Феминизирано мушко деконструише конвенционалне опозиције између „модерног“ буржоаског мушкарца и „природне“ жене домаћице; он је мушко, али одвојен од мужевне рационалности, сврсисходности и прогреса; он је женствен, али дубоко неприродан. Његова женственост стога означава ремећење аутоматизованих опажања рода, била она хваљена као субверзивна или осуђивана као патолошка. (1995: 101)

Без обзира на то да ли му се учитава субверзивна или патолошка димензија, феминизирани маскулинитет се према дубоко укореењим родним стандардима повезује са хомосексуалношћу. Према речима Ричарда Деламоре, „у XIX веку, 'феминизираност' као термин личне увреде често конотира мушко-мушку жељу, претњу девијантности која наизглед прогања господу у случају да постану превише нежни, префињени или гламурозни“ (1990: 199).

Спона између феминизираности и хомосексуалности подразумева се и данас с таквом устаљеношћу да из наше перспективе делује као да је одувек постојала. Та спона, међутим, није никаква природна датост, већ друштвени конструкт чија је запетљана историја још увек предмет академских расправа. Сматрајући да Деламорин навод није довољно прецизан, Алан Синфилд истиче да је кључна реч у њему „често“. Према Синфилдовом мишљењу, феминизираност се у XIX веку у одређеним контекстима заиста могла тумачити као манифестација склоности ка истом полу, али између те две појаве „нипошто није постојала устаљена корелација“ (1994: 93). Другим речима, феминизираност естетизованог мушкарца није нужно повлачила асоцијацију на хомосексуалност. Напротив, као што смо претходно видели, дендија је пратила репутација хетеросексуалног прељубника. Његова дотераност и афектираност приближавале су га феминизираности, али бројна културна сведочанства потврђују да је феминизираност била општезаступљена међу аристократијом тог доба и отуда савршено компатибилна са хетеросексуалном пожељношћу.

Ив Кософски Сецвик образлаже да се током XVIII века одвијао процес „феминизације аристократије као целине“, у ком „апстрактна слика читаве класе

постаје виђена као етерична, декоративна и докона у односу на крепке и продуктивне вредности средње класе“ (1985: 93). Овај процес илуструје начин на који феминизираност као концепт и предмет поруге представља идеолошки конструкт укорееен у мизогинији. Док се средња класа дичила својим пуританским моралом, предузимљивошћу и економском учинковитошћу, на аристократију су пројектоване презрене женске одлике. С једне стране, буржоаски мушкарци гледали су на аристократе с подсмехом и ругали се њиховој феминизираности, док су аристократе исту ту феминизираност с гордошћу истицале као класну дистинкцију.

Феминизираност је, дакле, превасходно служила као класни маркер, као обележје аристократске привилегије и револта против буржоаског идеала мужевности. Она се испољавала кроз кицоштво, извештаченост и беспосленост, али није нужно повлачила сексуалне импликације. „Од аристократе се очекивало да буде феминизиран, тако да истополна страст није била истакнута његовим манирима“, наводи Синфилд (1994: 41). Дакако, таква повлашћеност није се односила на класе од којих се очекивала марљивост и привређивање, тако да је феминизираност мушкараца из нижих сталежа са знатно већом учесталашћу побуђивала сумњу на наклоност истом полу. Коментаришући ову класну диспропорцију у перцепцији хомосексуалности, Синфилд закључује: „Феминизираност се неједнако преклапала са истополном страшћу. Али она нипошто није сачињавала њену срж“ (1994: 41). Из тог разлога, иако вајлдовски позоришни денди драматично одудара од нормативне слике викторијанског центлмена, он је првенствено привилеговани ексцентрик, па тек онда отеловљење хомофилне склоности из перспективе узаног круга публике. Његова трансформација у квир фигуру десиће се, према аргументацији бројних културних историчара, тек накнадно и то као индиректна последица Вајлдових суђења (Синфилд 1994: 3, 21).

У складу са својом либералном филозофијом, Џон Стјуарт Мил је упозоравао викторијанце на вредност индивидуалности, поручујући им да од ексцентричности не треба стрепети као од друштвене аномалије, већ је славити као поетску занесеност и културно сврсисходну појаву:

У ово доба сâм пример неконформизма, сам чин одбијања да се клекне пред обичајем, сам по себи је користан. Управо зато што је тиранија мишљења таква да ексцентричност чини достојном прекора, пожељно је, како би се та тиранија пробила, да људи буду ексцентрични. Ексцентричност је одувек обиловала тада и тамо где је и карактерна снага обиловала; а количина ексцентричности у једном друштву је генерално била сразмерна количини генијалности, менталне снаге и моралне храбрости које оно садржи. (1859: 120–21)

Мил је спадао у ред викторијанаца поносних на националну традицију ексцентрика. Са глобалним распрострањењем англофилије, странци су постајали привржени културним тековинама Енглеске, али, иако су били „шармирани њеном мушичавошћу, они су и даље сматрали да је њен антисоцијални потенцијал узнемирујућ“ (Ленгфорд 2000: 293). Дакако, зазирање од прекомерне стилске инвентивности било је широко заступљено и међу самим Енглезима, чија су конзервативна упоришта традиционално јака. Винсент О’Саливан бележи да, упркос популарности, Вајлд није био општеприхваћен у високим круговима, јер је превише штрчао међу енглеском господом која се могла срести по клубовима на Пал Малу: „Све у вези са њим било је на неки начин помало погрешно: и његов изглед, и његова одећа, и његови манири. Никада није деловао лепо одевено; деловао је 'дотерано'“ (1936: 88). О’Саливанов опис сугерише нелагоду викторијанаца пред дивергентном сексуалношћу и реакцију која наличи ономе што бисмо данас назвали хомофобијом.

Дендијева ексцентрична појава, праћена позом беспосличара и сенком моралне сумњивости, изазива негодовање, али и побуђује фасцинацију. Његова спољашност задовољава најзахтевније естетске критеријуме, а његовом сценском шарму не може да парира нико, па су сви Вајлдови дендији, упркос претећој родној амбивалентности, миљеници жена. Њихов однос према женама, међутим, код Вајлда остаје упитан. Особа која се губи у огледалу може своју либидалну енергију усмеравати само према себи, што оставља мало простора за опажање сексуалности других, који су дендију, већ по природи ствари, страни и незанимљиви. Из те перспективе, расплет *Идеалног мужа* у ком окорели нежења лорд Горинг напрасно ступа у брак са сестром сер Чилтерна делује нескладно. Порука коју овим поступком Вајлд упућује масовној

публици могла би бити да су све шале упућене са сцене на рачун брака изречене олако, тек смеха ради, а да је срећан крај заправо ауторова коначна афирмација брачне институције. С друге стране, драмска неутемељеност Горинговог поступка наговештава дијаметрално супротну могућност, а то је да његова мотивација не лежи у жељи да се скраси, већ у чињеници да би ступањем у брак с Чилтерновом сестром остао у блиском контакту са човеком којем је потврдио своју приврженост.

Хомоеротска динамика између главних мушких ликова ставила би у контекст и дендијеву мизогинију. Горингов инструктивни говор Чилтерновој супрузи подучава је да „жене не треба да нас осуђују, већ да нам опросте кад нам је опроштај потребан“ (Вајлд 2013г: 134). Штавише, закључак који денди намеће јесте да подршка мужу представља сврха женског постојања: „Жена која уме да задржи мушкарчеву љубав и узврати је учинила је све што свет жели или треба да жели од жена“ (Вајлд 2013г: 135). Горинг се, притом, не устручава да каже да друштвене улоге подељене по родним разликама јасно указују да је „мушки живот од веће вредности него женски“, јер га одликују „крупнија питања, шири делокруг, веће амбиције“ (Вајлд 2013г: 134–35). Овај моменат може се читати као уступак широкој публици и конвенцијама сентименталне драме, али и провокација Вајлда феминисте, чију иронију већина публике неће препознати, већ ће са задовољством аплаудирати афирмацији мушког ауторитета.

Живот у конзервативнијем политичком амбијенту, одступање од родних норми и одрицање продуктивности као викторијанске вредности чинили су да положај дендија у Вајлдово доба буде лабилнији у односу на еру романтизма. Денди с краја XIX века био је рањивији од Брамела или д’Орсеја, јер су се центри моћи померили од аристократије ка буржоазији, чији је незадрживи успон наметнуо марљивост, штедљивост и сврсисходност као основу друштвене прихватљивости. У новој констелацији снага, дендијево расипништво, индолентност и немар упадали су у очи више него раније. Акумулација материјалних добара, као први предуслов успона уз друштвену лествицу, основна је викторијанска преокупација, док је за дендија новац само средство, нипошто циљ. И док припадник средње класе живи у потрази за зарадом не би ли се евентуално успео степеник више, денди грца у дуговима које ни

не помишља да исплати, а опет суверено држи позицију централне фигуре високог друштва.

Померање класних граница крајем XIX века било је изазвано не само тиме што је новостечена финансијска моћ више средње класе постала прво конкурентна, а потом и доминантна у односу на аристократску, већ и тиме што је довела до демократизације аристократије кроз праксу склапања бракова између новца и титуле. Инфилтрација буржоазије у аристократске кругове јесте стога била могућа, али само уколико је била потпомогнута залеђем крупног капитала. Као изданак средње класе, денди камуфлира своје скромно порекло и издиже га изнад сталешке инфериорности. Међутим, средство његовог класног перформанса нипошто није новац — јер он расипа новац који нема — већ његов аристократски дух. И док богато грађанство плаћа свој приступ отменој елити, денди га просто подразумева. У питању је преседан који појачава анимозитет према њему, јер толеранција према особама буржоаског порекла међу високим друштвом је до појаве дендија била резервисана пре свега за уметнике. И док уметник своју интегрисаност у повлашћене кругове поткрепљује стваралаштвом, дендијеве заслуге су апсолутно никакве. Он не ради, он не ствара — он просто изгледа, и у свету подређеном утилитарним вредностима, то је, по Бодлеру, његова морална супериорност и херојски тријумф (Годфри 1982: 23).

Денди је, дакле, површно створење које доводи у питање дубину субјективитета и његову моновалентност тиме што чини свестан отклон не само од нормативног, већ од икаквог фиксираниог идентитета. „Никада нисмо истинитији према себи него када смо недоследни“, поручује Вајлд у „Критичару као уметнику“, заговарајући принцип самоостварења кроз флуидност идентитета (2007: 185). Дестабилизацијом идеје фиксираниог сопства проблематизује се и појам фиксирание моралности која то ново, лелујаво сопство треба да спута законом и друштвеним кодексима, а не може га ни појмити ни ући му у траг. И док флексибилно дендијевско сопство измиче одредницама савремене културе, његово тело остаје под присмотром државног апарата и подложно је репресивним политичким нормама. Управо то је тачка у којој извире и завршава се Вајлдова субверзивност. Удобност његове друштвене позиције угрожена је његовим родним, националним и класним идентитетом, па, као хомосексуалац, Ирац

и припадник средњег сталежа, Вајлд мора пажљиво бирати своје битке. Читаву своју поетику Вајлд је изградио на критици викторијанске културе и небројено пута се огрешио о буржоаска мерила доличности, али тренутак охоле непромишљености у ком је допустио да његова дисидентност постане судски случај означио је његов крах.

Вајлд се и у том смислу потврђује као архетипски денди. Он флертује са системом који подрива, јер од њега зависи. Он својом драмом пародира исту ону викторијанску елиту у чију се благонаклоност узда, јер зна у којим приликама да се придржава савета који леди Брекнел даје свом нећаку: „Никада о Друштву не говори с непоштовањем, Алцерноне. То раде само људи који у њега не могу да уђу“ (Вајлд 1980: 132). Дакако, овде се не ради о Вајлдовом индивидуалном компромису, већ о начелном положају дендија као социјално подељене фигуре, па и о самом концепту бунтовништва које нужно подразумева извесну конформистичку црту. Описујући Британију током немирног романтичарског доба, један француски посетилац нагласио је фундаменталну зависност бунтовника од друштва против којег се буни: „Енглези генерално настоје да оставе утисак независности својим хировитим расположењима, али то је углавном трик којем прибегавају како би скренули пажњу јавности. Човек који се претвара да пркоси јавном мишљењу често је његов роб“ (Пишо 1825: 187). Успостављајући принципијелну разлику између бунтовника и револуционара, Жан-Пол Сартр је истицао да бунтовник потајно жели да свет остане непромењен, јер једино му трајност тог света гарантује привилегију револта (Хиченс К. 2001: 120).

Позиција дендија отуда је инхерентно реакционарна. Друштво које денди критикује заправо оправдава његово постојање, јер његово дејство на јавној сцени не би имало смисла без конвенција које оспорава. Управо снага културних клишеа које исмева омогућава његову игру критичара који је истовремено самоизоштен на маргини и централизован у високом друштву. Конституишући се кроз норме које изврће порузи, денди се може сагледати и као суштински конвенционална фигура (Годфри 1982: 33). Двојакост дендијевске улоге Барбе д’Орвији је нагласио већ 1845. године у првој релевантној студији о Брамелу и његовом наслеђу, написавши да се дендизам, „иако поштује конвенционалности, њима поиграва. Признајући њихову

моћ, он под њима пати и свети им се, и наводи их као изговор против њих самих; њима господари и оне су му господар“ (д’Орвији 1897: 23).

Инвентивност дендијеве одеће је рефлексија поетског стања духа, обележје индивидуалности, особености, различитости, неприпадања, па и отпадништва, што све указује на постојање унутрашњег вапаја за слободом. Том вапају, међутим, денди може дати глас само у ширем оквиру конвенције. Његова креација нагиње ка екстрему, али само у оној мери у којој крајње одреднице друштвене прихваћености то допуштају. Његов револт условљен је одобравањем сила против којих протестује. Његов елитизам и снобизам афирмација су аристократског поретка ком он жели, а не може да припада, и никаква естетска надмоћ над олигархијом не може да промени подређеност његове класе и реакционарност његовог бића. Денди је, стога, свештеник и жртва сопственог спиритуализма (Бодлер 2013: 50). Његов положај изискује интензивно потискивање емоција не би ли се забашурио раскол у њему самом и плодно је тло за све ситне неурозе које га постепено гурају у растројство и неретко воде до менталног слома.

Идентитет дендија укоренен је у супротстављености антагонизма и привржености према свом окружењу и прожимају га међусобно неутуђива осећања згађености друштвом и очараности њиме. У питању је унутрашњи раскол који се препознаје и у Вајлду. Оно што идентитет заснован на таквој дихотомији чини неухватљивим јесте његова осцилација између личног и друштвеног, при чему ниједна од те две категорије није ни независна ни фиксирана (Лејн К. 1994: 30). Одредити типологију дендија, по д’Орвијијевим речима, подразумевало би присилу „за изналагањем имена за нешто што није; и управо зато реч дендизам није француска — она ће остати страна, као и ствар коју представља“ (1897: 6). Дендизам је отуда талас који антиципира кризу дефиниције, као и инхерентно опирање прецизној одређености које ће крајем XX века постати срж квир идентитета.

Денди живи под константном емоционалном репресијом коју каналише екстраваганцијом, у покушају да опустелост унутрашњег надомести бујношћу спољашњег. Денди стога представља отелотворење комплексне везе између испуњења друштвеног идеала и индивидуалне промашености. И док је дендијев идентитет растрзан између те две крајности, он не може да прихвати икакву међувредност, већ

помера границе до тачке личног пуцања. На основу тога се денди може тумачити и као физичка оствареност Фројдовог концепта *das Unheimliche* (енг. *the uncanny*) о субјекту који је истовремено познат и стран, близак и удаљен, што код посматрача изазива когнитивну дисонанцу.⁹² Денди је у очима других живи парадокс, неко ко је и подобан и чудан, неко чија појава изазива осећај нелагоде. Неодређеност дендијевог идентитета чини да и природа друштвене претње коју он персонификује остане апстрактна, због чега је денди као декадентна идеја „прогањала викторијанску имагинацију“ (Морс 1960: 13).

Стављањем дендија на позорницу, Вајлд суочава публику са сталешком заоштреношћу између ревносне буржоазије и феминизираних аристократије. Супериорност његовог дендија у односу на класу коју Бодлер одређује као умове подјармљене правилима најављује претећу смену хегемоних модела маскулинитета и ревидирање патријархалног поретка. Вајлд истиче проблематичну поливалентност дендијевског сопства у односу на дискретне идентитете фиксираних у норми, приказујући дендија као маскулинитет ван типологије, помпезног провокатора који се опире јасно одређеној категоризацији класних и родних улога. Дендији су, дакле, Вајлдови идеални лажови, а неискреност је, како они поручују, „само метод којим можемо умножити своје личности“, средство које аутору пружа полифони глас (Вајлд 2005б: 121, 288; 2007: 189).

Шејмус Хини, поводом церемоније пријема Оскара Вајлда у Песнички угао, одао је почаст свом сународнику и изразио дивљење према етеричној узвишености његовог драмског језика. Хини је навео да су се Вајлдови епиграми, на позорници и ван ње, одликовали „савршеном интонацијом и пуноћом какву даје звучна виљушка, али су извирали из имагинације у којој су се скривале далеко дубље хармоније и која је била у константној потрази за резонантнијим формама изражавања“ (1998: 174). Медијум кроз који струје те дубље хармоније је денди, романтичарски анахронизам који је Вајлд васкрсао на врхунцу викторијанске ере. Дендијево поље доминације над

⁹² За увид у културне манифестације овог Фројдовог концепта, погледати студију Мариеле Цветић *Das Unheimliche: психоаналитичке и културалне теорије простора* (Београд: Орион арт, 2011).

хегемонијом буржоаске моралности је естетика, а савршена контрола над језиком најпрецизније оружје којом ће Вајлд одмерити провокативност својих исказа. Вајлд својим провокацијама апелује на слух публике док покреће питања која се тичу и викторијанаца и нас, постајући део филозофске и драмске константе која се у различитим облицима помаља кроз историју.

V

Оскар Вајлд и позоришна сцена његовог доба

Уметност је једина озбиљна ствар на свету.

А уметник је једина особа која никада није озбиљна.

– Оскар Вајлд, „Пар максима за наук прекомерно образованих“

Током прве половине XIX века енглеска позоришта пословала су релативно слабо, што је умногоме било условљено мањком интересовања високе класе за домаће представе. Ако су се галерије и партер повремено дале распродати, ложе су редовно остајале непопуњене. Појављивање на представама гостујућих француских трупа уживало је извештан престиж, али домаћа продукција није завређивала много пажње у елитним друштвеним круговима (Бут 1967: 253). Разлоге за незаинтересованост трендсетерске публике можемо тражити у њеној дистанцираности од националне културе која је опажана као неексклузивна и неузбудљива, али примарни фактори свакако су били учмалост позоришне сцене и скромност репертоарске понуде. Летаргично стање ране викторијанске позорнице није било постнаполеонски феномен, већ је имало дубоке корене који су досезали до законске уредбе из 1737. године (*The Licensing Act*) на основу које су само Друри лејн и Ковент гарден имали дозволу за извођење класичних позоришних представа. Иако је било театара који су заобилазили закон тако што су драмске садржаје комбиновали са музиком, монополска позиција

два званична позоришта била је суверена, што је имало погубан ефекат на разноврсност драмске понуде у Лондону. Када је читав век касније нови закон ступио на снагу (*The Theatre Regulation Act of 1843*), тржиште се напрасно отворило за друга позоришта, чиме се указао простор за предузетничке и креативне подухвате нове врсте.

Тежња за враћањем некадашње славе енглеског позоришта имала је моћно упориште у младом краљевском пару. Краљица Викторија спада у ред неколицине британских монарха који су важили за истинске поклонице позоришне уметности. У млађим данима, краљица је редовно посећивала позоришта, а њен дневник био је пун белешака у којима је евидентирала утиске о погледаним представама, а каткад и о прочитаним драмама. Иако су се Викторијини коментари махом сводили на импресионистичке опаске о глуми, они су јасан показатељ њене заинтересованости за енглеску драмску традицију. Дакако, ентузијазам једне особе тешко да је могао удахнути нов живот усахлој позоришној сцени, али уколико је та особа енглески суверен, онда сваки индивидуални иступак поприма колективну политичку димензију. Чак и када би краљица ишла на представе инкогнито, свака њена реакција на догађаје на сцени одвијала се под помном присмотром управе позоришта, публике и медија (Шук 2004: 146). Њено гледање представе отуда није било приватни доживљај, већ јавни перформанс.

Уколико је отворена демонстрација краљичиног укуса сама по себи представљала политичку поруку да је енглеско позориште достојно пажње њених грађана, та порука је постала снажнија када је 1848. године уведена пракса извођења почасних представа у Виндзорском замку (енг. *Royal Command Performances*). Био је то израз краљевске привилегије, али и званичан чин афирмисања националног културног производа и пружања легитимитета позоришту као институцији. Описујући свој позоришни пројекат пруском краљу, Викторија га је одредила као „покушај да оживимо и узвисимо енглеску драму која се знатно погоршала услед недостатка подршке Друштва“ (Болито 1938: 15). Краљица се тиме уз потпору принца Алберта индиректно поставила на место националног драмског мецене, а високим круговима наметнула упућеност у позоришне токове као нови културни тренд.

Наредне године у продаји се појавио историјски преглед представа извођених на енглеском двору, а аутор је помпезно објавио: „Нико не може оспорити да краљица Викторија носи титулу главне оценитељке укуса империје — водиле морала нације“ (Чепмен 1849: 1). Према савременом сведочењу аутора књиге о Чарлсу Кину, првом глумцу ком је указана част наступа у Виндзору, приређивање представа пред краљевском породицом виђено је у том тренутку као „крупан корак ка враћању моде у некада крцате, а данас готово напуштене храмове драмске исповести“ (Коул 1859: 347). Како је популаризација позоришта узимала маха, чак је и Вилијам Гледстон увидео да мора кренути у корак са временом. Иако је као младић у свом дневнику издвојио коњичке трке и позоришне представе као врсту окупљања која подстиче грех (Викам 1998: 2), Гледстон је 1862. године поручивао јавности да неговање драмске традиције треба поставити као један од националних приоритета (Фоукс 1997: 44). У осврту на тај формативни период викторијанске драме, Ричард Фоукс закључује: „Краљица Викторија, принц Алберт и Вилијам Гледстон сачињавали су застрашујуће тројство подршке позоришту“ (1997: 44).

С друге стране, краљичин допринос развоју уметничких тенденција у викторијанском позоришту био је првенствено посредан. Викторија је од представа очекивала забаву, док за захтевније садржаје није показивала много стрпљења. Њен укус за позориште био је превасходно народски, тако да је преферирала мелодраме и фарсе, сензационалне сукобе и циркузантске акробације. Иако је често гостовао у Виндзору и уживао краљичину наклоност, Чарлс Кин је имао и разлоге за незадовољство. Пишући Викторијиној слушкињи, Кин јој се 1855. године у поверењу пожалио: „Краљица [...] више воли фарсе и шљам него драму високе класе!“ (Шук 2004: xiii). Под „драмом високе класе“ Кин је мислио на класике енглеског позорја, за које је сматрао да завређују већу државну подршку, док је краљица превасходно била привржена адаптацијама француских лепо скројених драма и италијанских романи. Кин свакако није био усамљен у мишљењу да круна мора активније промовисати националну драму. Исте те 1855. године у штампи се појавило револтирано писмо у ком вођа једне шекспировске трупе протестује што их краљица никада није удостојила свог присуства, а притом редовно посећује стране представе у супарничком театру:

„Није ли срамота да хрпа прљавих, лењих странаца који једу бели лук и никад се не купају добије толику краљевску пажњу и покровитељство (била је тамо два пута прошле недеље!)“ (Шук 2004: 146).

Патриотски апели који се преливају у ксенофобичне испаде очито нису имали ефекта на Викторијине афинитете. Када се крајем века оформио талас проблемских драма о енглеском друштву, Викторија је слабо марила за њих. Било је то позориште са реалистичним мизансценом које разматра питања савременог живота и драматизује сукоб индивидуе и институције, уз перформанс заснован на ликовима који разговарају, а не глумцима који декламују текст. Такав драмски приступ тешко да је могао придобити благонаклоност круне, тако да се стасавање уметничких димензија викторијанског театра одвијало мимо краљичиног окриља. Њена покровитељска улога јесте била круцијална, али она је била остварена деценијама раније кроз полазну иницијативу за обнову позоришта, пружање публицитета представама и стимулисање позоришних активности међу вишим сталежима.

Ипак, Викторијин патронат био је драгоцен и у таквим оквирима, јер је напослетку пружио индиректан подстрек прогресивним сценским трендовима и независном духу позорнице. Према мишљењу Мајкла Бута, управо је укључивање високог друштва и интелектуалне елите у позоришни живот престонице довело до успона проблемске драме и популарног успеха Вајлда, Шоа, Пинјера и Џоунса (1967: 255). У том процесу, отвореност ка новим драмским постулатима из Европе била је од виталног значаја. Иако је реч о упадљиво енглеској творевини, позновикторијанска драма је своју афирмацију умногоме дуговала утицају Хенрика Ибсена. Са доласком Ибсена 1889. године и са тада већ редовним гостовањима Саре Бернар, лондонска позоришна понуда је у последњој деценији XIX века добила на космополитском амбијенту и богатству садржаја који су јој раније мањкали.

Говорећи о помацима на енглеској позорници, Вајлд је сматрао да заслуге за њих првенствено припадају неколицини појединаца, међу којима је посебно истицао Хенрија Ирвинга. Хенри Ирвинг (сценско име Џона Хенрија Бродриба, 1838–1905) у своје доба био је уважени шекспиријански глумац и глумац-управник позоришта Лицеум, док се данас о њему чешће расправља као једном од Стоукерових модела за

лик грофа Дракуле. У есеју „Душа човека у социјализму“, Вајлд идеализује Ирвинга као оваплоћење своје филозофије индивидуализма, предочавајући га као бескомпромисног драмског уметника који је одбио да сопствени израз подреди укусу публике: „Испрва се свидео неколицини: сада је образовао многе“ (2007: 257). Вајлд сматра да се Ирвингово кључно достигнуће састоји управо у томе што је, уместо прилагођавања очекивањима гледалаца, успео да им наметне сопствени сензибилитет, чега они можда нису ни свесни: „Често се питам да ли публика схвата да је његов успех у потпуности произишао из чињенице да он није прихватао њена мерила, већ је остваривао своја“ (2007: 257).⁹³

Вајлд је, као драмски теоретичар, био ригорозан по питању утицаја јавности на ствараоца: „Истински уметник се ни најмање не обазире на публику. Публика је за њега непостојећа“ (2007: 259). Читајући буквицу „простачкој позоришној публици саздану од енглеских мушкараца и жена“, Вајлд поручује:

Уметничко дело треба да влада посматрачем: посматрач не треба да влада уметничким делом. Посматрач треба да буде отворен. Он треба да буде виолина на којој ће маестро свирати. И што је подробније у стању да потисне своје глупаве назоре, своје тупаве предрасуде, своје бесмислене представе о

⁹³ Вајлдови хвалоспеви Ирвингу делују искрено, јер их је у критичким текстовима и приватној преписци изражавао годинама уназад. Штавише, сонет “Fabien dei Franchi” (1881) посвећен је „моме пријатељу Хенрију Ирвингу“ и усхићено закључује: “Thou trumpet set for Shakespeare’s lips to blow!” (Вајлд 2000б: 150). С друге стране, Џозефин Гај указује на могућност да су Вајлдови ласкави коментари у „Души човека у социјализму“ били макар делимично мотивисани практичним разлозима (Вајлд 2007: 576–77). Наиме, Вајлд је у писму с почетка фебруара 1891. године наговарао Ирвинга да постави његову трагедију у бланкверсу *Војвоткиња од Падуе* (*The Duchess of Padua*, 1883), која је управо имала премијеру у Њујорку. Уз низ издашних комплимената, Вајлд је у свом писму посегао за додатним адутом тиме што је упутио Ирвинга на похвале срочене у „Души човека“, који тек што је изашао у фебруарском издању магазина *Фортнајтли ривју*.

Вајлдова сабрана писма укључују и преписку са Ирвингом, али два рана писма која је Вајлд упутио глумцу 1879. и 1883. године нису штампана. Оба писма налазе се у архиви музеја Викторија и Алберт, а евидентирана су на следећој страници: <<http://www.henryirving.co.uk/correspondence.php>>.

томе шта Уметност треба, а шта не треба да буде, тим ће пре схватити и ценити дато уметничко дело. (2007: 258)

Ове Вајлдове цитате из 1891. године занимљиво је посматрати у контексту његовог позоришног успеха који је уследио већ наредне зиме. Комерцијална атрактивност његових представа јесте била резултат јединственог уметничког израза, али и јасне свести о томе шта публика жели да види на позорници. Ипак, чак и у популарном формату мелодраматичне комедије, Вајлд је изналазио довољно простора да у свој комерцијални производ утисне ауторски печат. Бројне анегдоте о Вајлдовим конфликтима с глумцима неретко се заснивају на његовом инсистирању да реплике буду изговаране управо онако како их је он као аутор срочио. Литерарни квалитет драмског текста било је нешто о чему је Вајлд помно водио рачуна, о чему сведоче константне ревизије у сачуваним рукописима. Вајлдов приступ драмском писању као уметности колико и занату косио се са савременим схватањем позоришта као видом популарне забаве у ком књижевне претензије нису увек добродошле. Као писац који је у вишедеценијском распону низао позоришне хитове, Сидни Гранди је сматрао да сцена представља крајње исходиште компоновања драме, због чега текст треба да буде подређен глумцу, а нипошто обратно:

Да; драма је књижевност; али књижевност није драма; и време је да се престане са шаптањем по ћошковима и да се с кровова повиче да позориште није библиотека; да драмски комад треба да буде написан да се глуми; и да је *правом драмском писцу битно каква је његова драма за читање колико и како квочка кокодаче*. „Књижевност“ је испразно пренемагање, „књижевност“ је проклетство нашег позоришног дана и генерације. (1914: 8–9)

За Оскара Вајлда, такав позоришни метод представљао је бласфемiju. Драмски текст, са свим својим литерарним и сценским аспектима, део је уметничког концепта који по Вајлду мора остати под стриктном контролом аутора и не сме бити изложен икаквом компромису са захтевима било којих других актера у позоришним и тржишним структурама. Иако је позориште у својој бити колаборативно и остварује

се кроз допринос низа индивидуа, Вајлд сматра да је јединство драмског ефекта условљено могућношћу аутора да спроведе сопствену замисао и лично диригује својом креацијом:

Монархија, Анархија и Републиканизам могу се надметати за владавину над народима; али позориште треба да буде под влашћу култивисаног деспота. Може постојати подела рада, али не и подела ума. (2007: 227)

Као неко ко је имао јасну визију и изричите инструкције у вези са начином на који је хтео да се његове представе изводе, Вајлд се није либио вербалних дуела са глумцима који се не повинују његовој поставци сцене. Глумци од угледа су у то време пуно зарађивали и навикли су на повећу креативну слободу, поготово глумци-управници као врховни ауторитети у својим позориштима. Сукоб с глумцима отуда није био препоручљив аутору који је још увек градио своју каријеру, али Вајлд није био склон да сопствени сценарио препусти туђем тумачењу. Уколико је Алфред Хичкок у доба класичног Холивуда важио за ноторног тиранина на сету, Вајлд је умео бити подједнако наметљив и непопустљив на позорници. Штавише, позната анегдота о редитељском третману глумаца која се често приписује Хичкоку заправо води порекло са Вајлдових проба за *Неважну жену*. Незадовољан изведбом Фреда Терија, Вајлд му је објаснио шта тачно жели од његовог лика, на шта је глумац одговорио: „Знате, господине Вајлд, можете довести коња до воде, али не можете га натерати да пије“. „Не, Тери“, узвратио је Вајлд. „Па ми смо у циркусу. И у циркусу је арена. Коњ улази у арену и прилази појилу. Дресер пукне бичем и каже: 'Пиј!', и коњ пије. Тај коњ, Тери, јесте глумац“ (О’Саливан В. 1936: 20–21).

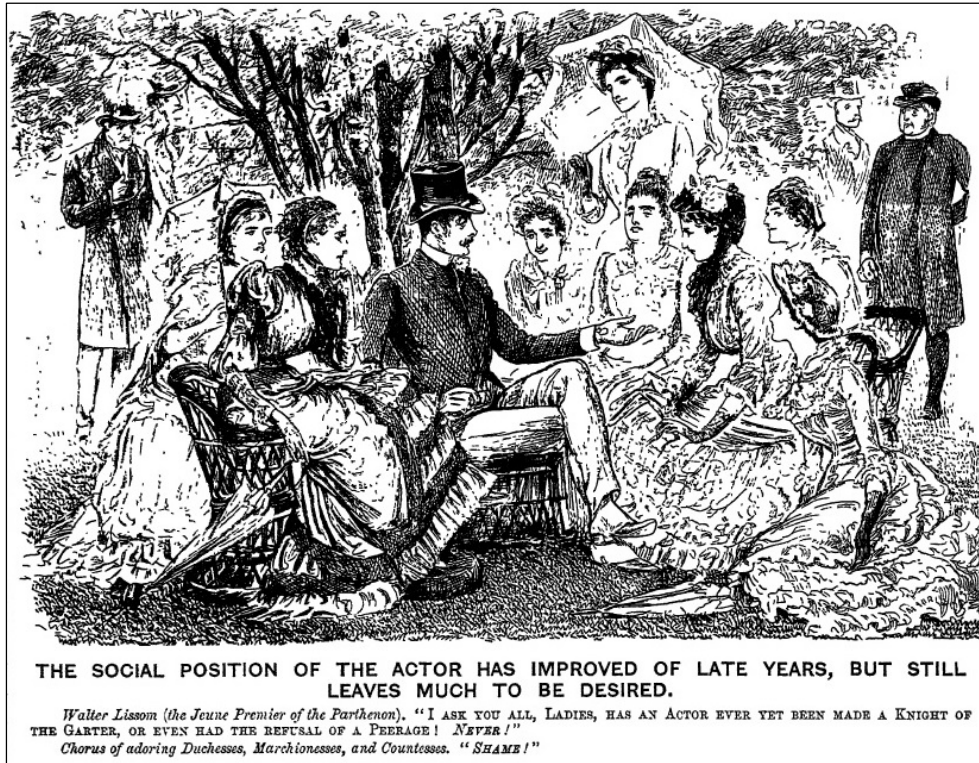
Вајлда су надживеле бројне анегдоте о креативним мимоилажењима с глумцима, која су махом била изазвана увереношћу у суверенитет аутора на позорници. У приватном допису Мајклу Филду, Вајлд је понудио рецепт за позоришни успех у ком је значај глумца марионетски, а статус аутора божански: „Одбаците искусног глумца; у поетској драми он је немогућ. Бирајте грациозне личности — младе

глумце и глумице са шармантним гласом — то је довољно. Остало је у рукама Бога и песника“ (Вајлд 2000а: 572).⁹⁴

Осврћући се на развој кредибилитета позоришне уметности на прелазу између два века, Џон Палмер је сматрао да је Вајлд, заједно са Бернардом Шоом и Џоном Хенкином, „дефинитивно повратио спону енглеског позоришта са енглеским писмом“ (1913: 106). Оно на шта је Палмер мислио овом тврдњом јесте да викторијански позоришни текстови нису били сматрани достојним књишке форме, због чега штампање драмских комада није била уобичајена пракса пре Вајлдових издања. Према тадашњим поимањима, прикладан медијум за истраживање друштвених идеја био је роман, као вид високе уметности, озбиљне, трезвене, блиске свим класама; драма је била популарна култура, забава која не завређује читалачки труд. Комерцијални успех Вајлдових књига отворио је врата издавачке индустрије другим позоришним ауторима и притом афирмисао не само уживање у драми као сценској уметности, већ и ишчитавање и уважавање исте као књижевне творевине. Био је то један од полазних корака према уметничком кредибилитету које је позориште почело стицати на прелазу у XX век, што је имало немерљив утицај на будући развој британске драме. Уколико је Палмерова процена у своје доба могла деловати спорно, она је из данашње перспективе део књижевно-историјског консензуса:

Колаборативно, неуредно и изгубљено, позориште је начелно, и погрешно, одбацивано као субканонско макар до 1890-их, када га је самосвесна писменост Вајлда и Шоа издигла на ниво вербалне софистицираности из ког ће настати едвардијанска драма. (Ауербек 2004: 3)

⁹⁴ Мајкл Филд био је псеудоним под којим су Кетрин Бредли (1846–1914) и Идит Купер (1862–1913) објавиле десетине књига, али позоришни успех их је мимоишао. Две списатељице биле су тетка и нећака, али и лезбејски пар у ванбрачној заједници, тако да је псеудоним пружао извесну дозу заштите од јавности. Дакако, њихов идентитет био је познат у кругу писаца попут Џона Греја, Џорџа Мередита или Вајлда (Вајт К. 1992: 40).



The Social Position of the Actor. Punch, 21 July 1883, p. 30.

Фоукс наводи да је крајем XIX века енглеска позорница дочекала да кроз Шоа, Вајлда, Пинјера и Џоунса приђе Шекспиру ближе него што је то учињено за више од претходних сто година, док је у Ирвингу пронашла знаменитог глумца који може стати раме уз раме са Герицом (1997: 233). Ирвингов углед у друштву битно је допринео ублажавању предрасуда према људима који се баве позориштем. Вековима уназад, глумац је био виђен као пробисвет и скитница, што је репутација која се тек у позно викторијанско доба почела ревидирати (Ценкинс Е. 1991: 18). Као што наговештава цртеж из *Панча* објављен 1883. године, глумац је могао бити популаран, поготово међу женском публиком, али не и уважаван међу пристојним светом или признат од стране државе. Сама краљица Викторија била је затечена трансформацијом позоришног света када је 1881. године по први пут после дуге паузе одгледала представу: „Чудо једно, већина глумаца су рођени као господа, а сцени су се посветили као професији“ (Рауел 1978: 100). О популаризацији и измењеној кадровској структури позоришта током позновикторијанског доба сведочи и чињеница да се у периоду од 1881. до 1901.

године број регистрованих глумаца утростручио, при чему је добар део њих потицао из више средње класе (Сендерсон 1984: 13).

Пирсон истиче да је поштовање које је Ирвинг уживао било незамисливо за једног глумца само генерацију раније: „Принчеви, племићи, министри, судије, па чак и бискупи стално су се могли видети у Лицеуму и опходили су се према Ирвингу као према себи равноте, шта год да су приватно мислили“ (1946: 46). Када је 1905. године Ирвинг умро, међу званичницима који су послали изјаве саучешћа били су и Едвард VII и Теодор Рузвелт. Ирвинг је пред крај живота увелико био прихваћен као део енглеске културне елите, прешавши дуг пут од ноторности преко славе до респектабилности. Кључни тренутак у стицању таквог друштвеног статуса десио се 1895. године, када му је додељена титула витеза.⁹⁵ Та церемонија представљала је потврду Ирвинговог личног кредибилитета, али и симболично уклањање последњих препрека према афирмацији позоришта као валидне културне делатности. Одлука да се глумцу укаже званична почаст са врха империје не само да је подстакла одстрањивање негативних предубеђења према глумачком позиву, већ је и улила достојанство у глуму као професију и пружила ауторитет позоришту као културној делатности. У историји енглеског позорја, 25. мај 1895. године одликује се посебном иронијом. На дан када је објављено да ће Хенри Ирвинг, као најпопуларнији глумац у Енглеској, бити проглашен витезом, Оскар Вајлд, као најпопуларнији драмски писац у Енглеској, осуђен је на две године робије с принудним радом.

Позориште данас спада у домен високе културе, због чега није лако поистоветити се са начинима на које су поједини слојеви викторијанског становништва зазирали од њега. Према налазима Мајкла Бута, „из моралних и религиозних разлога, значајан, иако неодредив, део одрасле популације не би ни пришао театру, иако су многи од њих са задовољством ишли на драмска читања комада на било ком другом месту“ (1991: 22). У конзервативним круговима, сама позоришна зграда и њено непосредно окружење опажана је као непримерено место у ком се

⁹⁵ Према уобичајено ласкавом сведочанству Брема Стоукера, Ирвинг је још 1883. године од Гледстона добио понуду да буде проглашен витезом, али ју је из скромности одбио (Стоукер 1906: 241).

одвијају грешне активности. Глума је доживљавана као неозбиљно, нестално и нечасно занимање, нужно повезано са егзибиционизмом, а неретко и са раскалашношћу, па и проституцијом, тако да су бројне црквене проповеди позивале паству на заобилажење позоришта. Упркос томе, утицај цркве на позорницу драстично је смањен у позно викторијанско доба. Црква је и даље кроз цензуру уживала државну заштиту у начину на који је презентована на сцени, али, у смислу друштвеног значаја, црква и позориште су током XIX века у великој мери заменили улоге (Фоукс 1997: 234).⁹⁶

Викторијански театар је у другој половини века ушао у период експанзије током које се тржишној јавности наметнуо као профитабилан пословни подухват. Репидна урбанизација, нагли пораст градског становништва, као и колонијални капитал који је подигао стандард и аспирације средње класе, довели су до битног пораста позоришне публике. Побољшање средстава транспорта, као и улично осветљење које је повећало безбедност око позоришта, омогућили су већу посећеност и знатно дуже давање представа. Током 1870-их, појавили су се и матинеи, прво као ефикасан начин привлачења конзервативне и женске публике, а касније и као изнајмљени термини за пробне и експерименталне представе. Стабилан пораст прихода резултовао је низом плодносних иновација које су подигле квалитет продукције и целокупног позоришног угођаја. Постављена су седишта у партеру, клупе су добиле наслоне, док су најбоља места у згради посетиоцима пружала кућевни комфор. Ентеријер већине сала био је раскошно декорисан, док се иза, изнад и испод позорнице развила механичка апаратура која је омогућавала разноврсне сценске ефекте. Можда и најупадљивија иновација десила се крајем века, када је уведена

⁹⁶ Цензорски апарат који је кроз канцеларију лорда коморника спутавао позоришног уметника у предочавању друштвених реалности који се тичу политике и религије битно је допринео викторијанској перцепцији позоришта као тривијалне и ескапистичке форме (Бут 1991: 146). Цензори су начелно били попустљивији према француским драмама, али домаће представе подлегале су ригорозној контроли. У тексту из 1894. године, критичар *Ере* се жалио: „Француски аутор може да украде коња, док енглеског драматичара вешају јер је погледао преко ограде“ (Пауел 1990: 36). О односу Вајлдовога дела и цензуре, видети стр. 456–60.

пракса замрачивања гледалишта током представе. Такав приступ показао се посебно делотворним у бољим позориштима, која су почев од 1880-их располагала електричним осветљењем и димерима, што је отворило нове креативне могућности за игру светлости и сенке.

За разлику од претходних епоха, визуелна димензија представе препозната је као суштински чинилац у сценској презентацији позоришног концепта и утиску који он оставља на публику. Сходно томе, костим је постао значајан део сценског вокабулара, јер је својом упечатљивошћу и аутентичношћу стимулисао имагинативни доживљај публике, отварајући притом додатни потенцијал за симболично одређивање карактерних особености и социјалних одредница ликова. Уместо генеричних дводимензионалних застора, у првој половини века уведен је тродимензионалан декор посебно осмишљен за дату представу. Како је временом постајао све импозантнији, декор је прерастао у позамашну инвестицију, али и у нужну дистинктивну црту сваке представе и средство којим се подстиче реалистичност мизансцена и грандиозност позоришног искуства.

Викторијанском позоришном сценом владала је институција глумца-управника. Позоришно предузетништво функционисало је тако што су отресити и амбициозни глумци изнајмљивали позоришне сале на дужи период и преузимали улогу свеприсутног управника. Глумац-управник имао је потпуну контролу над пословањем и продукцијом позоришта, директно одлучујући о избору комада, подели улога, режији, сценографији, светлу, костимима и притом тумачећи главне улоге. Вајлд је своје комедије поставио у сарадњи са двојицом глумаца-управника. Херберт Бирбоум Три (1852–1917) преузео је управу над угледним позориштем Хејмаркет 1887. године, а од Вајлдових драма у њему су извођене *Неважна жена* и *Идеални муж*. Три је у *Неважној жени* тумачио улогу лорда Илингворта, док је *Идеални муж* игран у његовом одсуству. Хејмаркет се под Тријевом управом етаблирао као једно од престижних места империјалне престонице. Позоришни историчар Меквин-Поуп с носталгијом описује тај период:

Под Тријем, Хејмаркет је постао најотменији театар у Лондону у сваком смислу те речи. Њега није посећивала само такозвана „углађена публика“, јер то позориште је постало центар друштвеног света у Лондону. [...] Тријева публика била је бриљантна колико и његове представе. [...] Најистакнутији представници сликарства, књижевности, науке, права, медицине и политике, чак и саме цркве, долазили би на Тријеву премијеру. [...] Театар је био аристократа, а публику у Хејмаркету, под Тријем, чинили су аристократски позоришни посетиоци од галерије наниже. Тако нешто никада више неће бити виђено. (1948: 336)

Џорџ Александер (1858–1918) унајмио је театар Сент Џејмсез крајем 1890. године, а међу првим писцима којима се обратио за текст био је Оскар Вајлд. *Лепеза леди Виндермир*, као први, и *Важно је бити Ернест*, као највећи Вајлдов драмски успех, постављене су у Сент Џејмсезу са Александром у главној улози. Александерова публика била је галантна колико и Тријева, што је био резултат његове личне умешности, али и исход општих услова у којима се одвијао позоришни живот у Лондону. Наиме, током друге половине XIX века музичке дворане су преузеле велики део публике из нижих сталежа, понудивши им раскалашан вид забаве и ретку слободу понашања, тако да су позоришта попут Сент Џејмсеза генерално била посећивана од стране рафиниранијих гледалаца. Такву тенденцију додатно су подстицали позоришни управници, чија пословна преписка показује да се изразита пажња поклањала класном профилу посетилаца (Бут 1991: 2–3). Упознатост са класном структуром аудиторијума омогућавала је управницима прилагођавање репертоара диктату тржишта и усмеравање промотивних активности према циљаним групацијама, при чему се посебан акценат стављао на привлачење добростојеће клијентеле.

Подела седишта на секторе кореспондирала је са платежном моћи посетилаца, тако да је поглед на гледалиште предочавао верну реплику друштвене хијерархије. Сама архитектонска структура гледалишта осмишљена је сталешки, рефлектујући друштво које је „још увек дубоко посвећено осећају реда, континуитета, прикладности и (уз то) уљудности“ (Донохју 2004: 270). Стабилност поретка оличена физичком организацијом позоришта симболично је предупређивала инциденте у публици и

успостављала дистанцу у односу на евентуалне субверзивне садржаје на сцени. Позоришта су притом обично имала неколико улаза за публику, одвојених на основу расподеле седишта и категорије улазница. Био је то начин регулисања протока у узаним позоришним ходницима, али и индиректан метод класне поделе гледалаца. Имућнији посетиоци могли су се стога комотно прошетати до својих ложа, не морајући да се гурају са плебсом који се упутио ка галеријама или задњем делу партера.

Пословна политика Сент Џејмсеа представљала је сама по себи демонстрацију класне свести, јер се равнала према очекивањима богаташа у публици: „Александер је опслуживао њихов драмски укус као што је хотел Савој опслуживао њихов гастрономски укус: попут јела, драме су биле пријатне за непце и за њима није остајало ништа што није годило уму или устима“ (Пирсон 1950: 23). Грандиозан ентеријер позоришта, простран бински простор и помпезни декори омогућавали су инсценирање сензационалних мелодрама по мерилима империјалне публике. Реноме позоришта додатно је подигнут унајмљивањем резидентних дизајнерки које су осмислиле ексклузиван костимографски стил по ком је Сент Џејмсеа постао препознатљив.

Према мишљењу Питер Рејбија, Вајлд је „максимално искористио високе стандарде декора и костима у театру Сент Џејмсеа“ (2004: 197). Таква оцена се у приближној мери могла односити и на Хејмаркет. Уздајући се у продукцијске могућности позоришта, Вајлдове комедије пресликавају призоре класне привилегије кроз раскошне сцене балова за високо друштво и приватних забава у вилама на селу, као и кроз дијалог саздан од безбрижних и беспослених чаврљања која се протежу у недоглед. Вајлдова позорница је дечје игралиште размажених богаташа чија се животна борба своди на питање како попунити време. У *Лепези леди Виндермир*, девет ликова има титулу; у *Идеалном мужу* седам. Уколико *Неважна жена* оскудева аристократама са свега шест, то је зато што тематизује уплив високе средње класе у племство и пародира склоност енглеских младожења с титулом да траже америчке удаваче с крупним капиталом.

Реални еквиваленти таквих ликова седели су у публици, тако да су Вајлдове комедије постизале ефекат огледала који је викторијанцима приређивао нарцисоидан ужитак. Високи сталежи уживљавали су се у мелодраме сопствених живота, док је

просечан гледалац маштао о инсценираној привилегији и међу најбољим местима у позоришту загледао лица која је препознавао из штампе. У Вајлдовим комедијама, отуда, „публика је била почашћена позоришном сликом друштва, која је претерана, али истинита“ (Бирд 1977: 110). Таквим сценским поставкама „Вајлд је похваљивао публику на својој изведби рефлектовања позорнице; и сви — глумци, аутор и публика — су конзумирали упадљиве слике које драма нуди“ (Ганије 1986: 105). Вајлдове представе биле су стога не само културни, већ и друштвени догађаји. Гледаоци су дошли да виде, али и да буду виђени; да уживају у спектаклу, али и да сами буду део спектакла.

Вајлд је водио рачуна да сарторијални ефекат својих драма учини разноврсним тако што је јединство места укинуо, а радњу расподелио у различита доба дана како би глумцима омогућио што више прилика за пресвлачење. Упарене са призорима високог животног стила, разноликост и заносност тоалета имале су хипнотишући ефекат на публику. Такав концепт имао је своју драмску сврху, али је уједно манифестовао увреженост комерцијалног позновикторијанског театра са индустријом моде. Описујући једну од својих сценских хаљина док је играла леди Чилтерн у *Идеалном мужу*, Џулија Нилсон се сећала: „Драма о људима из високог друштва писана од стране Оскара Вајлда неизбежно је била модна ревија“ (1940: 140).

Разматрајући смерове у којима би се енглеско позориште могло развијати, Вилијам Арчер је 1885. године изнео предвиђање да ће „модна драма“ постати „главна уметничка форма позног XIX века“. То ће, према његовом мишљењу, бити драма која ће се одликовати „храброшћу да чини отворено оно што су многи покушали кришом, а то је да драматизује модну илустрацију“ (Каплан, Стоувел 1994: 1). Арчерова теза обистинила се у кратком року, а Вајлдове комедије биле су део драмског таласа који је свесно експлоатисао помодност своје публике. Каплан и Стоувел наводе да су елитна позоришта попут Хејмаркета, Критериона и Сент Џејмсеа постала суштински део лондонске сезоне. У том процесу, главне глумице имале су комплексну улогу, јер „не само да су служиле као живе кројачке лутке, представљајући својим имућнијим муштеријама избор из понуде дизајнерских кућа, већ су тиме и у самим салама затварале воајерски троугао између позорнице, партера и галерије“ (1994: 2).

Као што је предочио у есеју „Истина маски“ (“The Truth of Masks”, 1891), Вајлд је сматрао да аутентичност костима представља елементаран критеријум уметничке остварености представе. Сценска одећа по њему мора рефлектовати тренутак у ком се радња одвија, био он историјски или савремени, због чега је „готово немогуће измислити потпуно нов костим, осим у бурлескама или екстраваганцама“ (2007: 224). Сходно томе, Вајлд је у својим драмама настојао да „од мушке уздржаности и женске раскоши којима се одликовала позновикторијанска мода сачини прецизне, али опсежне визуелне текстове“ (Каплан, Стоувел 1994: 1). С обзиром на скученост могућности које је нудила мушка гардероба, модни детаљи попут упадљивог прслука, педантно везане машне и фино осмишљеног цвета у реверу попримали су значај дендијевске изјаве. „Лепо везана кравата је први озбиљан корак у животу“, каже лорд Илингворт (Вајлд 1993: 67), чиме модни осећај бива постављен за испит зрелости. Дакако, реч је о ноншалантној опасци са комичним ефектом, али и о концизној поруци да дендијевско умеће подразумева избор модних детаља који наглашавају индивидуалност, а не одударују од норми ригидно кодификованог друштва.

У свом приступу мушким тоалетама Вајлд је истраживао креативни простор у оквиру традиције, док је маневарски простор за женске костиме био немерљиво шири. Дизајнери су са пуном слободом приступали осмишљавању естетских хаљина које су минуциозно проучаване и репликоване у модним магацинима. Комплексност екстравагантних женских тоалета налагала је да „сваки шеширић, машна, трака, фалта, обруч, рукавица или други детаљ симболизује неку статусну категорију“ (Давидоф 1973: 93), што је сачињавало драмску поруку позоришној и модну поруку потрошачкој публици. Тако је лепеза, као насловни реквизит Вајлдове прве комедије, уједно служила и као престижан модни артикл који мами потрошачку јавност. Према извештајима модне критике, огромна сценска лепеза била је сачињена од шеснаест белих нојевих пера. Дршка је била направљена од жутог оклопа корњаче и на њој је дијамантима било исписано „Маргарет“ као име јунакиње. Био је то ексклузиван предмет на сцени, али и у животу, јер цена такве лепезе у улици Рицент мерила се у стотинама тадашњих, односно десетинама хиљада данашњих фунти (Каплан, Стоувел 1994: 19–20, 187). Чињеница да се и госпођа Ерлин и леди Виндермир зову Маргарет

повезивала је лепезу са обе јунакиње, чиме је Вајлд симболично потцртао наративне споне између њих. С друге стране, Вајлдов потез имао је и комерцијалну димензију, јер је сугерисао да таква лепеза као модни аксесоар приличи и „доброј“ и „лошој“ жени (Каплан, Стоувел 1994: 120).

Костимографија у театру Сент Џејмсез пружала је стога додатну раван Александеровим представама, чинећи их својеврсном претечом модних ревија. Као што су мушкарци опонашали формалну беспрекорност Александерових дендијевских костима (Ворт 1983: 6), женска публика је током представа вршила селекцију својих будућих хаљина. Купујући одевне артикле по узору на оне које су видели на сцени или на некој од илустрација у модним магацинима, гледаоци су развили специфичан вид драмске критике који се одражавао на свеукупну економију позоришта (Каплан, Стоувел 1994: 8). Стварајући комедије које диктирају одреднице потрошачке културе и начин на који људи поимају моду, Вајлд је још једном потврдио своју максиму да живот имитира уметност. Његова драма функционисала је као обострано огледало постављено на ивици бине на основу чијег одраза су и публика и глумци опонашали једни друге и редефинисали своје идентитете.

Оскар Вајлд, позоришно ауторство и викторијанска критика

Жалосна је књига око које се критичари слажу.

– Оскар Вајлд у писму Вилијаму Ернесту Хенлију

Уз све комерцијалне аспекте његових представа, Вајлд је гајио креативне амбиције озбиљног драмског писца и велико је питање какав би историјски статус његово позоришно стваралаштво досегло да му живот није кренуо странпутицом. Уколико се *Саломе* и *Важно је бити Ернест* сматрају најочитијим примерима модернистичких тенденција у Вајлдовом сценском изразу, његов незавршени комад *Господин и госпођа Девентри* (*Mr and Mrs Daventry*) чини сличан искорак у домену популарне проблемске драме. Тај сценарио, који Вајлд није стигао да реализује, а који

је у другачијим околностима могао прерасти у представу која би уследила након *Ернеста*, продубљује наш утисак о модерности његовог драмског сензибилитета. Из данашње перспективе, та представа је обећавала да постане Вајлдов „покушај убризгавања моћне дозе натурализма у друштвену драму“ (Бристоу 2015: 57).⁹⁷

Постављен у високо друштво и вођен шкакљивом темом женске прељубе, нацрт за *Господина и госпођу Девентри* по свом заплету и амбијенту испрва делује налик Вајлдовим комедијама. Након романсираног ескапизма у експозицији, трећи чин доноси заокрет у ком Вајлд уводи непријатну ноту реализма кроз драматизацију проблематичног брачног односа. Одступајући од жанровских постулата лепо скројене драме у виду мелодраматичних сцена покајања и имплицитног прекора трансгресивне јунакиње, Вајлд хуманизује дилеме својих ликова и ставља их у контекст савремених расправа о могућностима прекида брака. За разлику од леди Виндермир која се зауставља на корак од прељубе, Вајлдова нова хероина је решена да започне нов живот са својим љубавником, а мужа да препусти сопственој љубавници. Замишљајући комад који је вођен страшћу и лишен „морбидне самопожртвованости“ (Вајлд 2000а: 600), Вајлд обесмишљава уздржавање од љубави из осећаја дужности и оспорава безусловно поштовање брака као неповратног избора. Драмска заоштреност између ослобођења кроз ванбрачну романсу и истрајавања у стегамa несрећног брака расплиће се не само кроз поступак јунакиње, већ и кроз Вајлдову трагичну афирмацију прељубничког пара и позивање публике да размотри развод као друштвено прихватљиву опцију.⁹⁸

⁹⁷ Вајлд је ову драму осмислио лета 1894. године док је у Вортингу писао *Ернеста*. Првобитни нацрт заплета одмах је понудио Џорџу Александру (Вајлд 2000а: 599–600). Драма коју је Френк Херис 1900. године написао према Вајлдовом предлошку по први пут се у штампаној форми појавила тек средином XX века након што ју је Монтгомери Хајд пронашао у библиотеци музеја Викторија и Алберт. У предговору том издању, Хајд подробно предочава запетљану историју композиције ове драме. Видети: Frank Harris, *Mr. and Mrs. Daventry: A Play in Four Acts, Based on the Scenario by Oscar Wilde*, London: The Richards Press, 1956.

⁹⁸ За средњокласну позоришну публику у Енглеској крајем XIX века, развод на женску иницијативу још увек је био контроверзно питање. У случају госпође Девентри, све и да је била у стању

Ступањ независности који показује госпођа Девентри можда је приличио Ибсеновим хероинама које су се повремено могле видети на малим лондонским сценама, али за комерцијалну позорницу био је крајње непримерен. Када је Френк Херис 1900. године поставио ову драму према Вајлдовом нацрту, *Атенеум* је на почетку свог приказа навео да је реч о „најсмелијој и најнатуралистичкијој представи модерне енглеске позорнице“.⁹⁹ Опажени натурализам овог комада представља само један детаљ који нас наводи да се замислимо над евентуалним развојем Вајлда као драмског писца да је, у другачијем сплету околности, преживео викторијанско доба и наставио да ствара у условима постепене либерализације позоришта. У сваком случају, расправе на тему Вајлдове антиципације драмског модернизма нису ни приближно исцрпљене. Наредних година очекује се објављивање његових комедија друштва, али и недовршених драмских рукописа у оквиру Оксфордског издања сабраних дела, што ће несумњиво пружити додатан подстрек разматрању Вајлдове позоришне модерности.

У посмртној пошти дојучерашњем колеги, критичар и импресарио Џ. Т. Грин је написао: „Ако је Оскар Вајлд и у чему узимао себе за озбиљно, био је то његов углед као драматичара“ (Бексон 1970: 234). Према Гриновом сведочењу, Вајлду су импоновале похвале попут оне када га је Вилијам Арчер јавно издвојио као најбољег драмског писца у Енглеској, али његов апетит је увек остајао незадовољен, јер је себе опажао као Ибсеновог пандана (Бексон 1970: 234). Вајлд као да је подразумевао да на популарној енглеској позорници нема конкуренцију, на основу чега је сматрао да завређује уметнички кредибилитет какав је видео у Ибсену. Према мишљењу Керија Пауела, Вајлдова тежња била је да постане „енглески Ибсен“ (1990: 2, 73). Вајлд није оставио писмене трагове који би потврдили такве тврдње, али Ибсенов утицај на њега је несумњив. Када је с пролећа 1891. године у позоришту Водвил постављена Ибсенова *Хеда Габлер* (*Hedda Gabler*) са Елизабет Робинс у насловној улози, Вајлдова

да докаже мужевљево превару, она не би имала законски основ за покретање бракоразводне парнице. Жене су тек 1937. године стекле право развода на основу прељубе партнера.

⁹⁹ “Drama: The Week”. *The Athenæum*, 3 November 1900: 587. Непотписан чланак.

преписка показује да ту представу доживео као трансформативно искуство (Вајлд 2000а: 455–57, 480).¹⁰⁰ У једном од сачуваних писама Шоу, Вајлд се дотакао и његове расправе *Суштина ибсенизма* (*The Quintessence of Ibsenism*, 1891): „Ваша књижица о ибсенизму и Ибсену ми је такав извор задовољства да је константно узимам у руке, и увек ми буде стимулативна и освежавајућа“ (Вајлд 2000а: 554).

Дакако, упркос Вајлдовом интензивном дивљењу према Ибсену, двојицу аутора делио је дубок јаз по питањима драмске естетике и сценског сензибилитета. Један аутор познат је по лаким комедијама у којима главну реч воде претенциозне аристократе и извештачени дендији, док је други писао суве трагичне комаде засноване на удесима реалистичних ликова из средње класе. С друге стране, још у доба интензивне озлоглашености Вајлдовога имена, далеко пре него што га је критика рехабилитовала као валидног драмског писца, Џон Палмер је повукао занимљиву паралелу између Ирца и Норвежанина на основу подједнако неизбрисивог утицаја на енглеску позорницу: „Велика већина енглеских комедија написаних након првих изведби *Важно је бити Ернест* и *Луткине куће* представљају мешавину Ибсенове натуралистичке сценографије и Вајлдовога литерарног манира“ (1913: 105).

Из данашње перспективе јасније се види да се, поред стимулативног ефекта на развој енглеске драме, сродност Ибсена и Вајлда може пронаћи и у друштвено-критичкој настројености, без обзира на супротстављене модусе изражавања. Ибсеновски моменат у Вајлдовој драми није директно опипљив као код Шоа, али свакако јесте приметан, јер, као за небројене савремене ауторе, и за Вајлда се може рећи да је „поклекао пред епидемијским искушењем да прерађује Ибсена“ (Пауел 1990: 77). У процесу конструисања заплета, Вајлд би умео да срж драмског сукоба заснује на Ибсену, да би му потом дао лични печат уношењем комичне ноте и дендијевског филозофског отклона. Такав приступ не значи да се ибсеновски

¹⁰⁰ Као револуционарна феминистичка уметница у настајању, Елизабет Робинс је уживала Вајлдову подршку по доласку у Лондон и сањарила с њим о алтернативном „позоришту будућности“. Годинама касније, присећајући се Вајлдовога ентузијазма из доба *Хеде Габлер*, Робинс је у необјављеном рукопису написала: „Изнад свега, ценим његов подстицај у узбудљивим и критичним данима моје прве поставке Ибсена са Мерион Ли“ (Пауел 1994: 227; 1997: 161).

друштвени коментар расплињава у вајлдовској комедији, већ само да бива презентован у питкијој и каткад лукавијој форми. Сценски реализам није био компатибилан са Вајлдовом драмском естетиком као што је био са Шоовом, тако да он нити је хтео, нити је могао следити Ибсена на непосреднији начин. Уколико се може говорити о паралелама између двојице аутора у политичким питањима која су покретали, начин на који је Вајлд драматизовао своје тезе остао је својствен његовом ауторском рукопису.

Напоследку, уз сву Ибсенову популарност у енглеским интелектуалним круговима, штурост, опорост и егзистенцијална тескоба његових драма нису били пријемчиви за позоришно тржиште на Вест Енду. Говорећи о заступљености савремених страних писаца на енглеској позорници, с посебним освртом на Ибсена и Метерлинка, Бирбоум Три је њихов израз видео као силовит, груб и надасве непомирљив са захтевима викторијанске публике. Његово предвиђање отуда је било да ће успех страних аутора бити ограничен, али да ће њихов индиректни утицај послужити као „изврсно стајско ђубриво за будућност, хрпа балеге из које ће процветати мноштво дивних драмских цветова“ (1892: 26–27). Тријева процена свакако се обистинила у Вајлдовом случају, који је Ибсенове клице пресадио на комерцијалну сцену и преиначио их у најзамамније цветове викторијанске драме.

Упркос свим утицајима којима је био отворен, личност аутора је свеprisутна у Вајлдовим комадима, што је додатна потврда његове драматичарске амбиције. Док се велике драме неретко памте по упечатљивим ликовима, па се по изласку из позоришта прича о Фалстафу, Тартифу или ујка Вањи, Вајлд је увек звезда својих драма, виспреди аутор кога сценски ликови не могу засенити. На честу примедбу да су му дијалози неприродни и да сви његови ликови причају као он, Вајлд одговор био је:

У случају драмског писца, као и ликовног уметника, немогуће је не сматрати да уметничким делом, како би оно било уметничко дело, мора да господари уметник. Сваком Шекспировом драмом господари Шекспир. Ибсен и Дима господаре својим делима. Мојим делима господарим ја. (Михаил 1979: 249)

Овај навод из Вајлдовог интервјуа с почетка 1895. године враћа нас на његове раније платонистичке дијалоге у којима с подједнаком изричитошћу инсистира на примату ауторског субјективитета. Као што природа бледи наспрам уметности, људи и дешавања који су песнику послужили као инспирација само су трунка у времену у односу на вечност уметничке репрезентације. Шекспир је, образлаже Вајлд, можда заиста срео неке од својих јунака на улицама Лондона, али они су и даље творевине његове душе, оваплоћења његових страсти, „елементи његове природе којима је дао видљиву форму“ (2007: 185). С Вајлдове тачке гледишта, субјективност уметничке визије надвладава објективност околности из којих је она произишла:

Те велике фигуре грчке или енглеске драме које нам делују као да истински постоје као такве, независно од песника који су их уобличили и осмислили, на концу су просто сами ти песници, и то не како су они мислили да јесу, већ како су мислили да нису; и таквим мишљењем, на неки чудан начин, иако само на тренутак, оне су почеле да постоје. Јер ми из себе не можемо изаћи, нити у твари може бити нечега чега у творцу није било. (2007: 184)

Упоредо са апологијом ауторства, Вајлд у овом одељку изражава и увереност у аутономију историјске евалуације песника од начина на који је песник видео сам себе, чиме антиципира позицију коју данас срећемо у постструктуралистичким теоријама. У маниру који је сродан Вајлдовом наводу, Херолд Блум је поставио утицајну премису да се књижевност неизоставно рађа кроз погрешну интерпретацију некадашњих дела: *„Поетски Утицај [...] увек произилази из погрешног читања пређашњег песника, као чин креативне корекције који истински и нужно представља погрешно тумачење“* (1973: 30). То што се Вајлдово становиште изнова артикулише читав век касније потврђује модерност његове естетике, као и упадљивост њеног опонирања увреженим начелима викторијанске књижевно-теоријске мисли. Проповедајући са врха песничке хијерархије у Енглеској, Метју Арнолд је самоуверено налагао да у сваком домену људске спознаје, науке, уметности, историје, филозофије, теологије треба „видети

ствар онакву каква она заиста јесте“ (1865: 1, 6).¹⁰¹ Вајлд је, с друге стране, одбацивао могућност икакве сличне објективности перцепције, поручујући да креација представља чин константног погрешног интерпретирања и реинтерпретирања у ком појам опипљиве стварности постаје уметнички беспредметан.

Наведени цитат део је Вајлдових ширих естетских расправа, али, у контексту тренутне расправе, индикативан је у начину на који он презентује аутора као недодирљиви културни ауторитет. Вајлдова тврдња да уметнички производ нужно произилази из самог уметника, био он тога свестан или не, показује се посебно интригантном када се постави наспрам његовог позоришног стваралаштва. Вајлдов драмски метод умногome се може посматрати као вид апропријације и реинтерпретације савремених и класичних позоришних тековина, што ће касније у дисертацији бити подробније размотрено у оквиру дискусије о литерарном плагирању.

Током три године позоришног успеха, Оскар Вајлд се кроз полемике у штампи, преговоре са управницима и сукобе са цензорима залагао за слободу сценског изражавања, прокламујући идеју уметничке независности у условима у којима су тржишни намети диктирали креативне одлуке на позорници. У сложенom механизму позоришног пословања, Вајлду је посебно упадала у око институција драмске критике, која је, уз сав ауторитет који је уживала у друштву, из његове перспективе била рудиментарна, закржљала и умногome недорасла својој племенитој мисији. Вајлдови разговори с медијима отуда су се неретко дотицали улоге драмских критичара и њиховог утицаја на позоришну јавност. Демонстрирајући умешност лаке расправе на озбиљне теме и одржавајући тон који је истовремено шаљив и конфронтативан, Вајлд је у својим интервјуима као редовну мету бирао управо своје некадашње колеге из седме силе. У периоду промоције *Идеалног мужа*, за *Скеч* је дао следећу изјаву:

¹⁰¹ Уз сав песнички и критички углед који је Арнолд уживао, његова збирка есеја тежи да читаоцу улије додатно страхопоштовање тиме што на насловној страни испод имена аутора наводи и „професор поезије на Универзитету у Оксфорду“.

Критичари одвајкада заговарају деградирајућу догму да је дужност драмског писца да задовољи јавност. [...] Док год се не препозна да је позоришни комад лична и индивидуална форма самоизражавања колико и песма или слика, нећемо имати истинску драму у Енглеској. (Михаил 1979: 242)

Бројне изјаве овог типа демонстрирају Вајлдову увереност да се позориште у Енглеској мора афирмисати као уметничка форма и изборити за друштвени статус који ће га издигнути изнад сфере уносног бизниса и лаке забаве. Вајлд је инсистирао да драмски писац мора уживати уметнички интегритет једнак другим креативним ствараоцима, а као фактор који подрива еманципацију позоришне културе истицао је конвенционалну критику и њено повиновање очекивањима публике. Његово начело било је: „Критичар треба да едукује јавност; уметник треба да едукује критичара“ (2000а: 447). Уколико енглески критичар није испуњавао своју ролу, Вајлд је као писац свакако био спреман да испуни своју.

Сама по себи, критика је за Вајлда била цивилизацијска норма и благодет. Његови списи обилују апологијама критике као независног вида уметности и медијума који филтрира генерације акумулираног културног наслеђа. Критика је та која по Вајлду ствара нит што спаја векове и наводи нас кроз бескрајни лавиринт креативне заоставштине. „Као најчистији облик личне импресије“, критика је, поручује Вајлд, „на себи својствен начин креативнија од креације“ (2007: 154).¹⁰² Критика је за њега „једини цивилизовани вид аутобиографије, јер се не бави догађајима, већ мислима у нечијем животу“ (Вајлд 2007: 154). Она је хроника унутрашњег живота продуховљене особе, контемплација песникове чулности и стања душе.

Енглеска критичка сцена, с друге стране, била је засебно питање и Вајлд јој никада није опростио мањак уметничког сензибилитета:

¹⁰² Заговарајући критику која је субјективна, креативна и потенцијално импресивнија од уметничког дела о ком говори, Вајлд поново иде против постулата Метјуа Арнолда. Улога критике по Арнолду је да читаоцу пружи смернице и упуте га ка традицији као „истинском животу књижевности“, што је „обећана земља у чијем правцу критика може само климнути главом“ (1865: 41).

Изванредно је колико мало уметности има у делима драмске критике у Енглеској. Ту ћете наићи на стубац за ступцем дескрипције, али критичари ретко када умеју да похвале уметничко дело. Ствар је у томе да се мора бити уметник како би се хвалила уметност; свако може да је растави на комаде. (Михаил 1979: 188)

Из Вајлдове визуре, критички занат изискивао је еклектичност утицаја, истанчаност слуха и рафинираност укуса. Као уметник у критичарској бранши, Вајлд је писао чланке који су пленили проницљивошћу и литерарним шармом. У његовим рукама, књижевна критика се испољавала као истински креативна форма.

Такве критеријуме позоришна критика у Енглеској ретко је задовољавала. Према Вајлдовом мишљењу, она је била површна, немаштовита, моралистички настројена и надасве лишена педигреа, због чега ју је са посебном слашћу упоређивао са омраженим јој прекоморским панданом: „Француски драмски критичар је увек човек од културе и углавном човек од писане речи. У Француској су песници попут Готјеа били драмски критичари. У Енглеској се критичари бирају из мање истакнутог миљеа. Они немају ни исте способности ни исте прилике. Они имају све моралне квалитете, али немају никакве уметничке квалификације“ (Михаил 1979: 247).¹⁰³

Изливи франкофилије били су Вајлдов уобичајени вид провоцирања енглеске јавности, али ова изјава у последњој реченици упућује и на срж његовог конфликта са конзервативном критиком. Током читаве списатељске каријере, Вајлд је са викторијанцима водио једну средишњу битку, а она се тицала припростога начина на који је хегемона култура инсистирала на спајању естетског и етичког. Друштвено доминантно виђење тог споја није подразумевало платонски наук о суштинској уврежености доброг и лепог, већ апропријацију уметности у сврху репликовања примарних идеолошких постулата империје и контроле политичких дискурса. У

¹⁰³ Вајлд је исти став заступао и у француским медијима: „Новинари у Енглеској увек су на страни јавности, односно на страни глупости и неукости. У Француској, новинари су више на страни иноватора и уметника“ (Михаил 1979: 171).

ироничном осврту на испразност новинских садржаја као метод манипулисања бирачким телом, Вајлд поручује:

Много тога се може рећи у прилог модерног новинарства. Предочавајући нам мишљења необразованих, оно нас држи у додиру са неукошћу заједнице. Брижљиво исписујући хронике о актуелностима савременог живота, оно нам показује колико су заправо те ствари безначајне. Неизоставно разматрајући оно што је непотребно, оно нас наводи да разумемо које ствари су неопходне за културу. (2007: 190)

У свој својој шароликости, викторијанска критичка номенклатура била је саздана тако да одриче кредибилитет уметности која макар и имплицитно не заступа државни интерес. Сагледани у том контексту, Вајлдови иступи представљали су део борбе за ревизију постојећих културно-тржишних услова. Његова начела подразумевала су критичко вредновање уметничког дела на основу естетских критеријума и афинитета, а не из позиције моралних догми и неупитног конформизма. Чак и пре него што су његова дела узбуркала критичку јавност, Вајлд је у „Критичару као уметнику“ огласио несувислост етичких притужби на креативни чин и производ:

Први предуслов критике јесте да критичар буде у стању да препозна да су сфера Уметности и сфера Етике апсолутно разазнатљиве и раздвојене. Када се њих две помешају, поново настаје Хаос. У Енглеској се данас оне пречесто мешају, и, иако наши модерни пуританци нису у стању да лепу ствар униште, они јесу у стању да својом необичном пожудношћу на тренутак укаљају лепоту. (2007: 189–90)

Вајлдова опсервација о утицају „модерних пуританаца“ на савремену културу антиципира период од годину дана касније, када ће се, по објављивању *Слике Доријана Греја*, поменута пожудност рутински приписивати њему. Из тог угла, навод из „Критичара као уметника“ може се читати као предупређивање сличних критика, јер он пребацује ласцивне пориве на страну самих морализатора, који под стегама у којима

живе каналишу потиснуту либидиналну енергију кроз револт против уметничких садржаја који испољавају икакав вид сексуалне дисидентности. Пуритански настројена критика отуда у декадентној уметности није ни могла препознати естетску инвентивност, већ само етичку претњу. У расправама које су пуниле новинске ступце поводом контроверзе са *Сликом Доријана Греја*, Вајлд је приметио да је морална осуда викторијанаца постала до те мере ревносна да је попримила одлике грађанске дужности: „Енглеска јавност, као маса, није заинтересована за уметничко дело све док јој се не каже да је дато дело неморално“ (Вајлд 2000а: 429).¹⁰⁴

Као одговор на моралистички тон критичких приказа и уредничких коментара, један од уводних диктума у књишку верзију *Доријана Греја* гласио је: „Не постоје моралне и неморалне књиге. Књиге су добро написане или лоше написане. То је све“ (Вајлд 2005б: 167). Вајлдов афористични предговор роману састављен је као обрачун са викторијанском критиком, али данас се сматра манифестном прокламацијом декадентне идеје. Као што је По у свом есеју „Поетски принцип“ (“The Poetic Principle”, 1850) иступио против „јереси *Дидактичног*“, поручујући да под капом небеском нема ничег узвишенијег од „песме написане искључиво песме ради“ (1984: 75–76), Вајлд, иако без навођења Готјеовог слогана, суштински заговара уметност уметности ради. Одричући етичке и аргументативне преокупације уметника, Вајлдов предговор кулминира објавом: „Сва уметност је потпуно бескорисна“ (Вајлд 2005б: 168). Вајлдов манифест постао је позив на одбацивање дидактичних намета викторијанске критике, као и потврда да његово деловање на културној сцени

¹⁰⁴ Случај који се подудара са рецепцијом *Слике Доријана Греја* срећемо седамдесетак година раније, када је осрамоћени Бајрон из егзила објавио *Манфреда* (*Manfred*, 1817). Бајронова опажена аморалност неретко је у регентској критици засењивала само дело, што је једна од небројених потврда Вајлдове тезе о хиперсензитивности Енглеза на уметничку презентацију етичких питања. Примера ради, уредник часописа *Бритиш ривју* срочио је приказ *Манфреда* који се, у свом евангелистичком духу и моралистичкој аргументацији, беспрекорно могао уклопити у викторијанске реакције на *Слику Доријана Греја*: „Неваљалство које вреба из свих творевина лорда Бајрона састоји се у следећем — оне лажно представљају људску природу; оне најопречније особине доводе у блиску спрегу; и тако их уобличавају у привидан спој како би побркале осећања која би, зарад трезвене моралности и друштвене безбедности, требало заувек држати супротстављеним“ (Робертс 1817: 86–87).

представља изричиту апологију ларпурлартизма и негацију икакве утилитарне функције уметности. Уметност, налаже Вајлд, треба да стоји ван етичких норми које постављају доминантне друштвене структуре, односно да остане, како би Ниче рекао, с оне стране добра и зла.

Вајлдова комедија из угла поствикторијанске културе

Доба живе у историји кроз своје анахронизме.

– Оскар Вајлд, „Изрази и филозофије за употребу младих“

Флорина Туфеску примећује да, иако Вајлдова драма трпи критике за устаљено ослањање на сценске стереотипе, „она је инспирисала разнородне писце попут Џорџа Бернарда Шоа, Тома Стопарда и Џоа Ортона, и наставља да пружа финансијску потпору ирском авангардном позоришту“ (2008: 2). Питер Рејби наведеним именима додаје Ноела Кауарда и Марка Рејвенхила као ауторе под прочитим Вајлдовим утицајем, али и Едварда Бонда и Харолда Пинтера у чијем сценском рукопису он такође разазнаје наговештаје вајлдовских елемената (2004: 198). Поред инспирисања наредних генерација сценских стваралаца, инвентивност и виталност Вајлдове драмске заоставштине огледа се и у чињеници да је он једини позоришни писац викторијанског доба чије се представе данас редовно изводе широм света. Шоово име такође је остало релевантно, али његово дело превасходно се везује за XX век, при чему се комерцијални потенцијал његових представа данас тешко може мерити са Вајлдовим.

Вајлдов историјски успех утолико је већи када се узме у обзир чињеница да он у своје време није стигао да се наметне као недвосмислено највећи драмски писац у земљи. Са распродатим представама и суперлативним оценама критичара од ауторитета, Вајлд је био на путу да се избори за тај статус, али његова каријера доживела је нагли и насилан прекид усред креативног замајца и на врхунцу тржишне атрактивности. За разлику од конкурената који су деценијама брусиле свој таленат и

градили однос са публиком, Вајлд није имао привилегију рада у континуитету. С обзиром на дуговечност његовог комедиографског опуса, фасцинантан је податак да се он састоји од свега четири комада постављених у распону од три године. У тако кратком временском оквиру, Вајлдове комедије нису могле у потпуности искористити свој тржишни потенцијал, што се посебно односи на *Идеалног мужа* и *Важно је бити Ернест* чији је репертоарски живот сасечен скандалом у року од пар месеци. Из тог разлога, *Лепеза леди Виндермир*, као прва, остала је Вајлдова најизвођенија комедија за живота. Међутим, чак ни она се не издваја као посебно популарна у контексту тадашње позоришне сцене, јер се рангира тек као 33. комад по укупном броју извођења у последњој деценији XIX века (Пауел 1990: 1).

	<i>no. of productions</i>	<i>1st productions</i>	<i>revivals</i>	<i>different titles</i>	<i>total no. of performances</i>
H. A. Jones	32	15	17	24	2056
A. W. Pinero	30	11	19	21	2450
Sydney Grundy	36	13	23	24	2400
F. C. Burnard	29	13	16	23	1827
G. R. Sims	23	18	5	21	2568
H. Ibsen	23	9	14	10	161
O. Wilde	4	4	0	4	517
G. B. Shaw	3	3	0	3	78
Shakespeare	70	0	70	22	1943

Релативна популарност одабраних драмских писаца на Вест Енду у последњој деценији XIX века.

Извор: J. P. Wearing, "The London West End Theatre in the 1890s" (1977).

Позоришни историчар Џон Питер Веринг својевремено је спровео статистичко истраживање о посећености и жанровским тенденцијама позновикторијанских представа. Верингови подаци у приложеној табели показују да Ибсен, Шо и Вајлд у целокупном броју изведби нису могли парирати популарним ауторима мелодрама и фарси (Веринг 1977: 328). Оно што, међутим, упада у очи јесте да је Вајлд премашио цифру од петсто извођења са свега четири представе и да је његов број наслова био вишеструко мањи у односу на конкуренцију. Да се којим случајем десило да његова

каријера није била прекинута, Вајлд би се, уз сличну стопу посећености и додатни број представа, свакако сврстао у узани круг најизвођенијих аутора деценије. Битно је истаћи да је Верингова статистика пре индикативна него апсолутна, јер није обухватила позоришта у унутрашњости и на Ист Енду, тако да је укупан број представа свакако био већи него што табела показује. У Вајлдовом случају, треба пре свега имати на уму да је његовим представама од пролећа 1895. надаље генерално тешко ући у траг, а камоли доћи до поузданих података о њима, јер је већина њих играна без потписивања осрамоћеног аутора. Сходно томе, Вајлдове комедије биле су знатно гледаније него што Верингова табела показује.¹⁰⁵

Једна ствар која упада у очи чак и при летимичном погледу на листу најпопуларнијих позновикторијанских представа јесте да већина тих драмских текстова никада није објављена у књишкој форми, чиме је остала одсечена од нашег времена. Обиље заборављених писаца и позоришних хитова који се појављују у академским студијама епохе показују до које мере је наша перцепција позновикторијанског театра измењена у односу на савремену. Данашњег читаоца ће изненадити да, према статистичким показатељима, најпопуларнији драмски писац епохе није био ни Вајлд ни Шо, ни Пинјеро ни Џоунс. Према оцени Керија Пауела, био је то Сидни Гранди (1848–1914), који је у свом резимеу само током 1890-их имао девет представа са преко сто извођења (1990: 1).

Данас већ дуго скрајнути Гранди могао је за живота наслутити да његова постхумна репутација неће ићи трагом неспутане славе коју је уживао као еминентни аутор популарне позорнице. Штавише, Гранди је имао ту несрећу да доживи објављивање студије савременог британског позоришта у којој се његово име помиње само једном, и то успутно и у негативном контексту. Аутор студије, Џон Палмер, био је довољно проницљив да будућност енглеске драме препозна у клијању семена која

¹⁰⁵ Доскора уврежена теза била је да су Вајлдове представе махом скинуте с репертоара након избијања скандала. Недавна истраживања, међутим, показују да Вајлдово име јесте уклањано са позоришних плаката и програма, али да су саме представе и даље биле често извођене широм Британије. Погледати: Michael Seoney, *From Bow Street to the Ritz: Oscar Wilde's Theatrical Career from 1895 to 1908* (High Wycombe: Rivendale Press, 2015).

су засадили Шо и Вајлд. Гранди је, међутим, био разгоропађен таквим становиштем, доживевши га као личну увреду и знак позоришне декаденције. Замишљен над будућим развојем сцене у коју је уткао читав живот и забринут за своје место у њеним хроникама, Гранди се последњи пут порвао са историјом и пред смрт објавио свој одговор Палмеру.

Грандију јесте засметало Палмерово величање „месијанског Шоа и његових следбеника“, али то што је на исти пиједестал подигао „књижевна испарења која избијају из леша покојног господина Оскара Вајлда“ изазвало је у њему физичко и морално згражавање (1914: 18). „Лични карактер аутора огледа се у његовом раду подједнако неизбежно као и сунце у месецу“, поручио је Гранди, имплицирајући да из етичких разлога Вајлду нема места у позоришним расправама (1914: 18). С друге стране, Палмерова оцена Вајлда је зачуђујуће ласкава за своје доба: „Готово читава цивилизација енглеског театра одражава се у комедијама Оскара Вајлда. *Важно је бити Ернест* је била најизвеснија потврда коју смо до сада добили да је енглеско позориште решено да поврати своје наслеђе“ (1913: 105). На помен да се будућност енглеског театра ослања на гроб ирског робијаша и изгнаног содомита, Гранди гневно повикује:

Доста више са господином Вајлдом! Зашто његови обожаваоци више не затворе уста? Дајте да га опере Лета и да буде заборављен! Није ли време да се његове нагрижене кости пристојно покопају и попрскају живим кречом? (1914: 22)

Иронија Грандијеве судбине је та што је река заборава однела њега, а са њим и целокупан његов драмски опус. Та иронија је утолико већа што је човек који је у Енглеској за живота и после њега остао *persona non grata*, чије су драме ушле у XX век играјући се непотписане, чије је име уклањано са програма, плаката и свих промотивних материјала за представе, вољом историје постао аутор по ком се евалуира позновикторијанска позоришна и књижевна ера. На жалост Грандија и сродних му реакционарних струја, Вајлдова авет придигла се из гроба у кречњаку и

походила све оно чиме се викторијанска културна хијерархија дичила, односно све оно што је модернички талас презрео.

Застарелост Грандијевог става препознатљива је у самом избору речи. Начин на који је Гранди срочио своју грдњу евоцира познати хор викторијанске осуде из доба суђења у Олд Бејлију. На дан Вајлдовог хапшења 6. априла 1895. године, вечерње новости *Ехо* су објавиле: „Сада је најбоље за све да у потпуности заборавимо Оскара Вајлда, његова вечна позирања, његова естетска подучавања и његове позоришне представе. Дајте да утоне у тишину и да се више не чује“ (Холанд В. 1999: 268). Грандију се, с друге стране, мора признати и да је био човек од принципа који је гласно заступао своја виђења. Након избијања скандала, управо Гранди је био међу реткима који су стали у одбрану Вајлдове уметничке части. Иако очито није спадао у поклонице Вајлдових животних начела, Гранди је био револтиран третманом његовог стваралаштва. У чланку штампаном 27. априла у ком се критикује лицемерје позоришних управника који су уклонили Вајлдово име са плаката, а настављају да убирају профит од његових представа, *Илустрејтид полис њуз* наводи и Грандијев колегијални протест: „Пита се на основу ког принципа који се тиче закона, или правде, или здравог разума, или лепих манира, или хришћанског милосрђа, име аутора бива обрисано с његовог дела. Ако се човеку не признаје заслуга за учињено добро, с којим правом се он кажњава за учињено лоше?“ (Гудман 1995: 87).¹⁰⁶

С друге стране Атлантика, њујоршки театри такође су уклањали Вајлдово име с плаката, а потом су и саме представе скидали с репертоара. С друге стране Ламанша, француски медији грохотом су се смејали. Користећи Вајлдов процес као повод, *Фигаро* је 11. априла на насловној страни објавио скеч који пародира енглеску упреподобљеност и напомиње да би скандал тог типа у Француској само дао додатни публицитет аутору и његовим представама (Гудман 1995: 88).¹⁰⁷

¹⁰⁶ Грандијево протестно писмо изворно је објављено 8. априла у *Дејли телеграфу* (Бексон 1970: 22).

¹⁰⁷ Јаз између енглеске и француске културе у односу према сексуалним питањима био је чест мотив у викторијанској комедији. Стереотипе тог типа срећемо и код Грандија. У његовој једночинци *Дуг части* (*A Debt of Honour*, 1880), енглеска јунакиња говори о француској представи коју је гледала и

Оскар Вајлд умро је крајем 1900. године, не дочекавши XX век у ком ће његова књижевна репутација кренути вијугавим путем постепене рехабилитације. Као што то неретко бива, уметникова смрт показала се као изврстан пословни потез, остављајући сналажљивим предузимачима разноврсне плодове за убирати. Џорџ Александер, а у мањој мери и Бирбоум Три, до краја својих каријера су приређивали нове поставке Вајлдових комедија, док су двојица естаблираних порнографа, Леонард Смитерс у Лондону и Чарлс Керингтон у Паризу, у распону од неколико година објавили десетине пиратизованих издања Вајлдових дела.¹⁰⁸ Од краја 1900. закључно са 1908. годином, готово све књиге и памфлети доступни на тржишту под Вајлдовим именом штампани су под разним пиратским етикетама ове двојице издавача (Меки 2004: 980).

Према виђењу Џоела Каплана и Шиле Стоувел, Вајлд је по уласку у XX век „од изгнаног криминалца прерастао у фигуру која је и искупљена и уносна“ (1999: 318). Заправо, до Вајлдовога потпуног искупљења у очима енглеске јавности проћи ће читаве деценије, али уносност његовог имена већ на почетку едвардијанског доба јесте непобитна. Иако и даље ноторна фигура, упокојени Вајлд постао је безбедан у својој историчности, у закључености процеса сагрешења и казне, у перцепцији да је цена грехова плаћена и да се креативни производ може изнова конзумирати без непријатних моралних импликација. Сатирична оштрица његовог израза и контроверзност његове репутације биле су ублажене временском дистанцом и патосом његовог удеса, тако да је свака нова инсценација његових комедија била предодређена за макар умерен комерцијални успех.

покушава да порекне своје узбуђење љубавним перипетијама: „Све се то дешава у Паризу: нико се не претвара да се такве ствари дешавају овде“. Њен закључак је да, уз сву драж које нуде, „живописне, али нездраве слике француског живота“ нису примерене за енглеску позорницу (Гранди 1880: 9–10).

¹⁰⁸ Након Вајлдове смрти, *Важно је бити Ернест* је у поставкама Џорџа Александра извођена стотинама пута. Ова драма се у едвардијанској Енглеској превасходно везивала не за име свог аутора, већ за име глумца који је по њој постао препознатљив. Тако је *Важно је бити Ернест* 1911. године у *Тајмсу* описана као Александерова узданица коју он „попут Чеширског мачка обнавља кад год му је потребна“. У сличном маниру, *Илустретиод Лондон њуз* је 1913. године навео да *Ернест* представља „непоразиву карту на коју сер Џорџ Александер може одиграти кад год се нађе у тренутној потешкоћи“ (Каплан, Стоувел 1999: 319).

Неколико година након Вајлдове смрти, испоставило се не само да постоји потражња за његовим представама, већ и да његова књижевна дела, мимо свих стручних процена, имају позамашну вредност на едвардијанској књишкој тржници. Када је Роберт Рос 1905. године објавио *De Profundis*, књига се у релативно кратком року распродала у неколико тиража, а у јавности се конституисала нова, друштвено пријемчива слика Вајлда као хришћанског грешника у покајању. Ненадани успех *De Profundisa* омогућио је Росу прво да 1906. године званично постане Вајлдов књижевни извршилац, а потом и да Вајлдов легат извуче из банкротства (Ли 2017: 183, 199). Росов закључни тријумф и круцијални приређивачки допринос уследио је 1908. године, када се, након дугогодишњих напора, под окриљем Метјуена појавило ауторизовано издање Вајлдових сабраних дела у четрнаест томова. Росова едиција хваљена је у низу позитивних рецензија, што је било показатељ битног заокрета у критичкој настројености Енглеске према осрамоћеном писцу. Коментаришући евидентну промену друштвене перцепције, Алфред Даглас је у свом приказу из јула 1908. поручио да Вајлдова сабрана дела демонстрирају

потпуну књижевну рехабилитацију коју је овај аутор доживео. Када се човек замисли над чињеницом да су се у време суноврата Оскара Вајлда целокупна његова ауторска права могла откупити за отприлике сто фунти, у њему се неизбежно пробуде дубоке сумње по питању вредности критике у Енглеској. (Бексон 1970: 307)

Упркос иронији да је сам Даглас први на листи оних који су одбили да инвестирају у права на Вајлдова дела, његова поента о кратковидости викторијанске критике из данашње перспективе је неоспорна.¹⁰⁹

¹⁰⁹ Даглас је са својственом му неумерношћу у овом чланку описао Вајлда као списатељски феномен без премца: „Са чисто литерарне тачке гледишта, он је био несумњиво највећа фигура XIX века“ (Бексон 1970: 310). Након сукоба са Росом, Дагласова становишта о Вајлду остала су екстремна, али из дијаметрално супротне позиције. Тако је као сведок у једној сензационалној парници 1918.

Значај Росовог издања Вајлдових сабраних дела био је многострук. Вакуум у контроли ауторских права изазван Вајлдовом смрћу довео је до пометње у издавању његових рукописа и дисеминацији материјала о њему, што је Кристофер Милард описао као „нејасну маглу скаредности“ (Мејсон С. 1912: vii). Милард је тим изразом алудирао на све раздоре, оптужбе и дезинформације које су међу бројним актерима и посматрачима истрајавале још из доба Вајлдових суђења, али и на чињеницу да је његово дело без законских реперкусија могло бити прекрајано и експлоатисано од стране издавача попут Смитерса и Керингтона. То је у пракси значило да је већина Вајлдових књига била доступна јавности само преко дистрибутера опцених материјала, на основу чега је његово списатељско име постало уврежено са порнографијом. Росово објављивање сабраних дела отуда је представљало не само стандардизацију Вајлдових текстова и регулисање њихове употребе, већ и враћање Вајлда у легитимне књижевне токове.

Професионалне околности писања за позновикторијанску позорницу

Немам никакву жељу да будем популаран романописац. Просто је прелоко.

– Оскар Вајлд у писму *Скотс обзерверу*

Театралност Вајлдове личности и жеља за славом чинили су позорницу природним исходиштем његових амбиција. Још од студентских дана, Вајлд је гајио аспирације ка позоришној каријери, а прилику да их реализује добио је по одласку у Сједињене Државе. Његове прве две драме изведене су на Бродвеју, али ниједна од њих није се дуго одржала на сцени нити је поново извођена за Вајлдова живота. Реч је о мелодраматичним, формалним трагедијама које стилски и тонално одударају од Вајлдовог зрелог рада, а у своје време нису нудиле ништа што би их издвојило из

године изјавио да је Вајлд „највећа сила у корист зла која се појавила у Европи током последњих 350 година“ (Билинг 1918: 287).

актуелне позоришне понуде. Објављена као самиздат 1880. године, *Вера; или, Нихилисти* је после дугих преговора премијерно изведена у позоришту Јунион сквер 20. августа 1883. године, а скинута је с репертоара већ после једне недеље. Сумирајући опште негативне критике, *Панч* је концизно оценио представу као “Vera Bad”.¹¹⁰



Позоришни критичар Вили Вајлд теши свог брата Оскара након неуспеха његове дебитантске драме. Прочитавши критике у америчкој штампи, естети је толико позлило да му је сунцокрет испао из руке.

Alfred Bryan, *The Entr'acte*, 1 September 1883.

Војвоткиња од Падуе била је планирана за америчко тржиште у исто доба, али преговори су напослетку пропали. Другу понуду за ову драму Вајлд је ненадано добио такође из Сједињених Држава 1889. године, након чега је извођена у Бродвеј театру од

¹¹⁰ “The Play’s (not) the Thing.”. *Punch*, 1 September 1883: 99. Непотписан чланак.

26. јануара до 14. фебруара 1891. године. Представа је према мушком јунаку била преименована у *Гвидо Феранти* (*Guido Ferranti*), а редитељски избор био је да аутор драме не буде наведен. Повезаност ове одлуке са озлоглашеношћу *Слике Доријана Греја* спада у домен спекулације, али оно што се јасно види из ње јесте да је процењено да би Вајлдово име донело представи више штете него користи. Пар дана по њујоршкој премијери, Вајлд је своју трагедију понудио лондонским глумцима Џорџу Александеру, Чарлсу Картрајту и Хенрију Ирвингу, али ниједан од њих није био спреман да прихвати финансијски ризик постављања историјске драме са пет различитих сценографија. Кратак позоришни живот ове две драме тиме је био завршен за XIX век.¹¹¹

Како су први драмски покушаји били осујећени или су дали скромне резултате, Вајлдов списатељски пут одвео га је у другом правцу и тек неколико година касније га навео натраг у позориште. Финансијски дебакл књишког издања *Слике Доријана Греја* и анимозитет који је роман изазвао у медијима подстакли су Вајлда да се после младалачких неуспеха поново опроба са драмском формом.¹¹² У јесен 1891. године, сада већ искусни писац је са Џорџом Александером склопио споразум за извођење *Лепезе леди Вандермир* у театру Сент Џејмсез. С једне стране, Џозефин Гај и Ијен

¹¹¹ Заправо, након поставке у Бродвеј театру, *Војвоткиња од Падуе* је у периоду од августа до новембра 1891. године изведена још осам пута током турнеје групе представа по Сједињеним Државама (Вајлд 2013а: 15). Драма је у тој поставци играна под правим именом, јер је редитељску контролу преузела главна глумица Мина Гејл. Вајлд је био озлојеђен на глумицу због малог броја изведби, сматрајући да је он финансијски оштећен, а његово дело унижено уместо да буде промовисано пред широком публиком (Вајлд 2000а: 508–09). Након турнеје, представа се и дефинитивно угасила.

¹¹² Паралелна публикација књишке верзије *Слике Доријана Греја* у скупом кварту и јефтином октаво издању показала се као маркетиншки промашај. Разлози за неуспех могу се тражити у засићености тржишта магазинским издањем романа, као и ноторношћу које је Вајлдово име попримало у друштву. Примера ради, недуго по избијању контроверзе у *Скотс обзерверу* (видети стр. 327), В. Х. Смит, као највећи ланац књижара у Енглеској, повукао је магазинску верзију романа са својих полица уз образложење да га је „штампа окарактерисала поганим“ (Холанд М. 2003: 310). Мимо свих очекивања и на Вајлдово изразито огорчење, зарада од књиге испоставила се готово двоструко мањом од хонорара који је претходне године добио за издање у магазину *Липинкот* (Гај, Смол 2000: 57).

Смол примећују да нас „паралеле између Вајлдових тежњи током зима 1881–82. и 1891–92. године подсећају колико мало су се његове фундаменталне каријерне амбиције промениле током те деценије“ (2000: 93). С друге стране, узимајући у обзир материјалне околности у којима се обрео и стрес услед негативног пријема *Слике Доријана Греја*, лако је претпоставити да је, поред несумњиве љубави према позоришту, Вајлдов мотив делимично био и монетарне природе (Вајлд 2000а: 486–87; Пауел 1990: 2).

Крајем викторијанске епохе, индустрија забаве се битно разгранала у односу на претходне деценије. Разнолики облици сценске уметности проширили су своје поље деловања, изградили инфраструктуру и постали стециште крупног капитала. У свету у ком филм још увек није постојао, позориште је било место у ком је добар писац могао остварити озбиљне приходе. Износећи детаље позоришног пословања на прагу последње деценије XIX века, глумица са управничким искуством Меџ Кендал је потврдила мишљење уврежено у народу: „Често ме питају да ли су драмски писци богати. Нема сумње у то, јесу“ (1890: 116). Према њеном сведочењу, естаблирани драматичар је по правилу добијао десет одсто од продаје карата, а каткад и више (1890: 116–17). Према писању *Ере* из 1892. године, просечно позориште на Вест Енду убирало је приход од око двеста фунти по распродатој представи, тако да је ауторски хонорар за дато извођење износио двадесетак фунти (Пауел 1990: 3).¹¹³ У данашњем новцу, то би значило да се ауторски хонорар за популарну представу на месечном нивоу мерио у десетинама хиљада фунти. Очито, у питању су своте које су ауторима на данашњој позоришној сцени Лондона или Бродвеја незамисливе. Финансијске услове у позоришту нашег доба једна млада ауторка је описала парафразом Џејн Остин: „Опште је позната истина да нико не почиње да ради у позоришту како би се обогатио“ (Трен 2015: 86).

¹¹³ Меџ Кендал је такође навела да је у периоду од свега неколико година дошло до драстичног пораста глумачких зарада. Као популарна шекспиријанска глумица, Кендал је раније сматрала да је глумачка плата од 10 или 20 фунти недељно огромна, док су 1890. године плате од 60 до 80 фунти постале уобичајене (1890: 118).

У Вајлдовом случају, позориште се показало као уносан подухват пре него што је и почео са конкретним радом. Након што му је Џорџ Александер уплатио аконтацију, Вајлд се латио писања своје комедије: „Питам се могу ли је написати за недељу дана, или ће ми ипак требати три? Не верујем да је потребно превише времена да сви ти Пинјери и Џоунси буду потучени“ (Херис Ф. 1916: 139). Прочитавши рани рукопис *Лепезе леди Виндермир*, Александер је сместа понудио Вајлду хиљаду фунти за целокупна права на драму, уверен да ће се писац полакомити. И заиста, Вајлд је деловао обрадовано и поласкано, а онда је уследио одговор: „Драги мој Алек, имам толико поверења у твој изврсни суд да немам избора него да одбијем твоју великодушну понуду“ (Бирд 1977: 93). Био је то ризичан пословни потез који се показао исправним. Определивши се за проценат од продатих улазница, Вајлд је само од првог круга извођења *Лепезе леди Виндермир* зарадио 7.000 фунти (Пирсон 1946: 221).¹¹⁴ Гледалиште је из вечери у вече било пуно, а аутор се нескромно похвалио: „Кажу ми да чланове краљевске породице враћају сваку ноћ јер нема карата“ (Пирсон 1946: 225).

Вајлд се крајем 1891. године несумњиво радовао приходима који су се могли очекивати од представе на Вест Енду, али то нипошто не значи да је његово писање за позорницу било засновано на искључиво меркантилним поривима. Уз сву жељу да угоди и буде прихваћен, Вајлд је у позориште ушао као оформљен аутор с дефинисаним естетским и етичким начелима, што се из његових тадашњих дела јасно и види. С друге стране, постоје индиције да је он сам у почетним комедиографским стадијумима осећао извесну нелагоду у вези са комерцијалном природом свог уметничког подухвата. Вилијам Ротенстајн се присећао да је Вајлд деловао као да има потребу да се извини због *Лепезе леди Виндермир*, „као да је писање комедије било недостојно песника“ (1931: 132). Вајлд је у том тренутку већ био породични човек у позним тридесетим и, како су потребе за приходима расле, тако је он постајао свеснији

¹¹⁴ Гај и Смол одбацују процену од „митских 7.000 фунти која је постала део академског фолклора“. Према њиховим истраживањима, Вајлдова зарада од британских извођења представе тешко је могла премашити суму од 1.600 фунти (Гај, Смол 2000: 111).

да жељене приходе неће остварити пуристичким слеђењем песничких идеала. Турнеја по Северној Америци својевремено је пружила Вајлду публицитет, па и славу, али тај статус није било једноставно уновчити. У односу на регентске дендије, Вајлд је живео у измењеној култури у којој није могао полагати наде у наклоност дарезљивог мецене. Списатељским револуционарима попут Џојса можда се и могло посрећити да наиђу на материјално покровитељство богатог поклоника уметности, али Оскар Вајлд је био приморан да ради и заради.

Вајлдова професионална склоност да ослушкује тенденције литерарног и драмског тржишта производ је друштвених реалности којих је он постао свестан још као младић. Пишући мајци са Оксфорда крајем 1876. године, Вајлд је изразио бојазан да му се, упркос завидном успеху на студијама, неће пружити прилика за академску каријеру. Вајлд је сматрао да, чак и да му се укаже место на некој катедри, материјалне прилике у породици не би дозволиле да такву позицију и прихвати. Након очеве смрти, Вајлду је постајало јасно да је лежеран центлменски живот ван домашаја и да ће након студија бити приморан да изнађе неку врсту „плаћеног посла“ (Елман 1988: 85). Државна служба није била изгледна, што ће разни покушаји наредних година и потврдити.¹¹⁵ Сперанца је годинама уназад испредала маштарије о посланичким мандатима за своје синове, али оне тешко да су имале додира са стварношћу.¹¹⁶

¹¹⁵ Једна од Вајлдових замисли била је да аплицира за позицију школског инспектора. Посао не би био гламурозан, али обезбедио би му редован извор прихода и професионални реноме. Према Елмановом запажању, функција школског инспектора добила је на угледу откако је Метју Арнолд био на њој (1988: 108). Вајлд је стога фебруара 1880. године замолио Оскара Браунинга да га препоручи за место инспектора (Вајлд 2000а: 87), да би пет година касније исту молбу упутио Џорџу Курзону, млађем колеги са Оксфорда, а у том тренутку конзервативном политичару у успону. Упркос препорукама, оба покушаја била су безуспешна.

¹¹⁶ Наводи о Вајлдовим политичким амбицијама први пут су јавно изнети у биографији Роберта Шерарда. Он је као непобитну чињеницу предочио да је Вајлд недуго по женидби озбиљно разматрао да се кандидује за Парламент, али да га је једино „сиромаштво спречило у остварењу тог пројекта. У политичкој каријери, није било висина на које се он није могао винути“. Као „рођени оратор“, био би „украш у дипломатији и благо за Државу“ (Шерард 1906: 295).

Позамашно наследство Вајлд није могао очекивати, а Сперанцину замисао да ожени богату наследницу није успео да оствари. Критичарска и списатељска професија отуда су се Вајлду наметнуле као својеврсна нужност.

С друге стране, “*La Madre affezionata*” је у одговору на поменуто писмо изразила став да финансијски изгледи неутешног јој сина уопште нису лоши. Према њеним прорачунима, наслеђене некретнине пружиле би Вајлду бар 200 фунти годишње током наредне деценије, што би му, из њене перспективе, омогућило сасвим комфоран живот у Лондону (Типер 2013: 42). “*Caro Oscar*”, по свој прилици, није делио мајчино мишљење, јер су му материјални апетити још у студентским данима изискивали немерљиво веће приходе. Вајлд ће наредних година зарадити баснословне своте новца и, захваљујући ретком расипничком дару, скоро читав живот провести у дуговима. Из тог разлога, његова списатељска делатност била је обележена свешћу о захтевима тржишта и условљена комерцијалним тежњама колико и естетским начелима.

Замољен једном приликом да оцени рукопис младог писца и пружи му колегијални савет, Вајлд му је великодушно, без афектације и надмености, предочио околности списатељског заната:

Што се тиче ваше књижевне перспективе, верујте ми да је немогуће живети од књижевности. Од новинарства човек можда и оствари неки приход, али ретко и чистим књижевним радом.

Вилијам Батлер Јејтс се, у једном од својих аутобиографских списа, препустио сличним спекулацијама. Јејтс је држао Вајлда за „суштинског човека од акције који је постао књижевник из перверзности или случајности, а био би важнији као војник или политичар“ (1922: 162–63). Присећајући се да му је Вајлд рекао да је одбио сигурно место у Парламенту, Јејтс је изнео претпоставку да би, „у случају да је прихватио, могао имати каријеру попут Биконсфилдове, чији је рани стил налик његовом, јер је намењен за масе, за узбуђење, за ујурбане одлуке, за тријумф истог трена“ (Јејтс 1922: 28). Биконсфилд је, дакако, Бенцамин Дизраели, ерл од Биконсфилда, који је упоредо са књижевном развио и бриљантну политичку каријеру. За Вајлдово виђење Дизраелија, видети напомену на стр. 105.

Саветовао бих вам да пронађете неко занимање, попут туторства, као основу и упориште у животу, а књижевност да сачувате за своје најфиније, најређе тренутке. Најбоља дела у књижевности увек су написана од стране оних који не зависе од ње како би зарадили за хлеб, а највиши вид књижевности, поезија, не доноси богатство певачу. Да бисте створили своје најбоље дело, биће вам неопходно и мало доколице и слободе од поганих брига.

[...]

Напоследку, упамтите да је Лондон пун младих људи који стреме ка књижевном успеху и да морате прокрчити свој пут ка слави. Ловорике не долазе онима који моле. (2000а: 264–65)

Ово писмо је вероватно имало отрежњујућ ефекат на амбициозног писца, док нама сасвим извесно пружа ретко трезвен увид у Вајлдово гледиште на професионалне аспекте списатељства. Начин на који Вајлд предочава своје искуство на литерарној сцени одаје ноту горчине, али и прагматичну свест о предусловима за успех. Писмо нам потврђује да је у својој жељи да се посвети књижевности Вајлд био решен да себи обезбеди неопходне материјалне услове и да по сваку цену привуче пажњу јавности. Знајући да га друштво неће самоиницијативно овенчати ловорикама, он се намерио сам да их дограби. У том светлу, Вајлдово неуморно самопромовисање као јавне личности није била импулсивна шарада настала из пуке жеље за публицитетом, већ део пажљиво осмишљене стратегије на путу ка самоостварењу. Исход његове мисије показао је да он није био лакомислени пајак каквим је махом опажан на почетку каријере, већ особа која је још на студијама размотрила своје могућности и отиснула се у свет са планом да га покори.

Два социобиографска аспекта вајлдовске мелодраме

Рекох вам малочас да сам изгубио родитеље. Ближе истини било би рећи да су родитељи изгубили мене — ја заправо не знам ко сам родом.

– Оскар Вајлд, *Важно је бити Ернест*

Захваљујући занатској умешности његових комедија друштва и утиску да су оне оживеле најбољу традицију лепо скројених драма, Оскар Вајлд је у позоришним круговима свог доба био окарактерисан као „енглески Сарду“ (Бексон 1970: 160, 234–35). Такве оцене биле су упућене као комплименти, али Вајлд није био склон да их с благонаклоношћу прихвати. Иако су француски аутори попут Скриба, Сардуа, Диме Сина и Емила Ожера били индивидуално уважавани, сам појам лепо скројене драме у позновикторијанској Енглеској је попримио извесно дерогативно својство. Упоредо са популарном школом француског театра, под лепо скројеном драмом се у ширем смислу подразумевао и позоришни приступ у ком механичка дотераност заплета, сценска напетост и комерцијални учинак имају апсолутно преимућство над нијансираном карактеризацијом, друштвеним коментаром и стилском особеношћу. Усвојивши метод писања по формули, викторијанска позорница обиловала је површним копијама француских оригинала које су биле осмишљене да удовоље укусу широке публике. Окосницу репертоарске понуде чиниле су моралистички настројене трагикомичне мелодраме, засноване на сентименталним мотивима, замршеним интригама, декламованим репликама, пренаглашеним емоцијама и драмским тропима. Најзаступљенији иницијатор заплета била је тајна из прошлости, која се јављала у форми загубљених писама, инкриминишућих докумената, лажних идентитета или украденог накита, док се срећан расплет остваривао кроз склапање брака.

Како су Вајлдове комедије испуњавале многе од наведених одредница лепо скројене драме, Едуард Родити их је средином XX века упоредио са холивудским филмовима. Негирајући критичка мишљења да је Вајлд својим иновацијама ревитализовао комедију нарави, Родити је устврдио да су његове комедије у уметничком смислу „мртворођене попут филмске индустрије“ (1947: 125). Иако је

признавао да Вајлдове комедије нису без својих литерарних квалитета, Родити је сматрао да је њихов аутор подредио естетске критеријуме жељи за зарадом, због чега је „начинио превише уступака лошим драмским укусима и навикама свог времена“ (1947: 126). У својој евалуацији Вајлдовога комедиографског доприноса, Родити није гледао даље од заплета, на основу чега је закључио: „У тим заплетима, Вајлд није приложио ништа ново енглеском позоришту или позоришту уопште“ (1947: 128). Дакако, каснија критика била је проницљивија, увиђајући иронију Вајлдовога драмског поступка и стављајући га у контекст савремених позоришних тенденција. Пауел тако наводи да је позновикторијанска мелодрама била „богоугодни жанр ком Вајлд приступа с подругљивим осмехом“ (1990: 22), док Стајан истиче да су постулати лепо скројене драме истрајавали и у реалистичкој позоришној естетици: „Драматичари који су се бунили против романтичне драме, чак и Ибсен, Оскар Вајлд и Бернард Шо, свеједно су се користили управо оним сценским средствима које су нападали“ (Стајан 1981: 4). Начин на који је Вајлд асимиловао тековине популарног позоришта отуда не представљају индивидуални компромис који би нарушио његов уметнички интегритет колико рефлексију колективног стања драме с краја XIX века.

Један од аргумената који критика налик Родитијевој користи у поткрепљивању становишта да су Вајлдове комедије суштински конвенционалне јесте стереотипност његових заплета и рутинирано посезање за изанђалим мотивима изгубљене деце и непознатих идентитета родитеља. Упоредо са дендијем као централном фигуром, Вајлдовом позорницом дефилују нахоци и сирочад, ванбрачна деца и осрамоћени родитељи, тискајући се под велом породичних тајни. У *Лепези леди Виндермир*, насловна јунакиња улази у сукоб са озлоглашеном госпођом Ерлин, не знајући да јој је она мајка. У сличном маниру, статични амбијент у *Неважној жени* продрман је вешћу да је Џералд Арбутнот добио ненадану пословну прилику од стране лорда Илингворта. Као младић скромних могућности, Џералд је свестан да је Илингвортова понуда дар с неба, али као син пуритански настројене наводне удовице он бива запањен открићем да је аморални лорд заправо његов отац. Америчка гошћа Хестер Ворсли такође је одрасла без оца, што је напослетку чини идеалном невестом за Џералда.

У драми *Важно је бити Ернест*, Сесили Кардју је остала без родитеља и треба да ступи у брак са Алцерноном, чији се родитељи такође не помињу као живи. Сесили је остављена на старање Џеку Вортингу, за ког се не зна где је рођен, већ само где је „нађен“. Пре него што се испостави да су он и Алцернон браћа, мистерија Џековог порекла изазива свеопшту пометњу, а самог јунака доводи до очајања у ком моли: „Леди Брекнел, не бих да будем превише знатижељан, али хоћете ли бити љубазни да ме обавестите ко сам ја?“ (Вајлд 1980: 143). У *Слици Доријана Греја*, Сибил и Џејмс Вејн су такође ликови произишли из мелодраматичног миљеа. Као непризната деца ожењеног центлмена и бурлескне глумице, њих двоје настоје да се издигну из околности у којима су рођени, али њихов удес је умногоме предодређен.

Иако кориштени у различитим контекстима и са различитим ступњевима иронијског отклона, сваки од наведених примера заснован је на општим местима из света мелодраме. У тежњи да дестабилизује идентитете својих ликова и предвиђено им место у викторијанској хијерархији, Вајлд се користио сценским тропима какви су посрнула жена, одсутни отац и напуштено дете, чиме се приближавао клишеима лепо скројене драме. С друге стране, оно што се из данашње перспективе лако испушта из вида јесте да такви елементи заплета нису постали позоришни клишеи само на основу своје сензационалне природе и атрактивности за публику, већ и на основу учесталости сличних појава у савременом друштву. Иако перипетије о пореклу деце данас делују претерано и нереалистично, као преузете из какве бајковите прошлости, оне су у значајној мери кореспондирале са друштвеним реалностима викторијанске епохе и добар део Вајлдове публике се лако могао поистоветити са њима.

У доба када је већина бракова склапана из интереса или под принудом, када је контрацепција била слабо заступљена, скупа, неефикасна, па и контрапродуктивна, када су жене из нижих класа биле изложеније утицају имућнијих мушкараца, број непризнате деце био је непојмљив за данашње стандарде. Статистика каже да је у периоду од 1871. до 1880. године на сваких хиљаду удатих и неударних жена старих између петнаест и четрдесет четири године рођено 15,1 непризнате деце. Две деценије касније, у доба Вајлдових драма, тај број је спао на 9,6, али он и даље драстично одудара од данашњих параметара (Луис 1984: 5). Према истраживању из 1911. године,

чак 46% мајки непризнате деце било је запослено у својству кућне послуге (Луис 1984: 6), што је још један податак као пресликан из викторијанске мелодраме. Таква статистика изнова потврђује да је викторијанска публика препознавала обрасце лепо скројене драме као сензационализовану илустрацију своје свакодневице.

Предрасуде према непризнатој деци и њиховим мајкама биле су заступљене у свим друштвеним сталежима, због чега и Вајлдови класно привилеговани ликови сноси дугорочне последице својих давнашњих избора. Како би апострофирао ускогрудост моралних начела по питању сексуалности, силину њиховог утицаја и увреженост у буржоаско породично васпитање, Вајлд не само да своје „ликове са прошлошћу“ излаже друштвеној порузи, већ их чини и предметом прекора сопствене деце. Хестер Ворсли у *Неважној жени* изриче свеопшту осуду „посрнулих“ жена, не знајући да тиме осуђује и своју будућу свекрву: „Оне су изгнанице. Оне су безимене. Да их сретнете на улици, окренуле бисте главу. Немам притужби на њихово кажњавање. Нека све жене које су згрешиле буду кажњене“ (Вајлд 1993: 45). Вајлд користи лик младе Американке како би демонстрирао своју тезу да је пуритански конзерватизам Нове Енглеске знатно тврђи у односу на матицу, али и како би карикирао подједнако фанатичан менталитет међу викторијанском средњом класом. У таквој поставци, задртост Хестер Ворсли носи посебну иронију, јер име које јој је Вајлд наденоу призива сећање гледалаца на Хоторнову јунакињу Хестер Прин и подстиче их на преиспитивање последица сопственог пуританског сензибилитета.¹¹⁷

Вајлдова сугестија у *Неважној жени* је да викторијански пуританизам не само да подстрекује друштвену нетрпељивост, већ води и ка породичном раздору. Лорд Илингворт отуда напомиње госпођи Арбутнот да је пуританским одгојем потенцијално окренула сопственог сина против себе: „Васпитали сте га да постане ваш судија уколико вас икада разоткрије. И судиће вам с горчином и неправичношћу“ (Вајлд 1993: 61). Наслућујући да ће Цералд сазнати да је зачет ванбрачно, Илингворт

¹¹⁷ Кетрин Ворт примећује да то што презиме госпође Арбутнот почиње на слово „а“ може бити алузија на скерлетно слово које је Хестер Прин носила на грудима, чиме је Вајлд додатно истакао тематске паралеле између своје драме и Хоторновог романа (1983: 110).

закључује: „Деца почињу тако што воле своје родитеље. После неког времена их осуђују. Праштају им ретко, а можда и никада“ (Вајлд 1993: 61–62). Дакако, у питању је афоризам који у општем смислу говори о неминовности тензија између деце и родитеља, али индикативно је то што га Вајлд користи управо у контексту непризнате деце која нису у стању да својим родитељима опросте околности свог зачећа. Штавише, Вајлд је исти афоризам и у истом контексту првобитно употребио у *Слици Доријана Греја* као коментар на растројство Џејмса Вејна изазвано непознаницом његовог порекла.¹¹⁸ Напетост у кући Вејнових, која ће напослетку довести до фаталног исхода, проузрокована је управо Џејмсовом фрустрацијом услед гласина да га је мајка родила неудата.

Вајлдовска мелодрама о ванбрачној деци данас се може чинити измештеном из реалности, па и баналном и пренаглашеном у свом тематизовању кобних последица пуританске осуде, али она је у своје време несумњиво била одраз околности које су публици биле очите. Друштвена стигма и државна дискриминација које су у викторијанско доба пратиле рађање непризнате деце неретко су наводиле жене са нежељеном трудноћом на екстремне мере. Ситуација, притом, није одувек била таква. Закон из XVIII века прописивао је санкције за очеве који се не старају о својој ванбрачној деци и обезбеђивао државни фонд за угрожене мајке и децу. На прагу викторијанског доба, међутим, дошло је до промене када је државна комисија установила да су постојеће законске одредбе контрапродуктивне. Став комисије био је да бенефиције за децу подстичу финансијске злоупотребе и развратност међу сиромашним слојевима, што за консеквенцу има висок наталитет и оптерећење за државни буџет. У складу са таквом логиком, донет је нов закон (*The Poor Law Amendment Act of 1834*) у ком су се налазиле и одредбе (*The Bastardy Clauses*) на основу којих је ванбрачно дете до шеснаесте године старости постало искључива одговорност мајке.

¹¹⁸ Овај афоризам у *Слици Доријана Греја* гласи: „Деца почињу тако што воле своје родитеље; са одрастањем их осуђују; понекад им опросте“ (Вајлд 2005б: 226).

Из перспективе законодаваца, нове одредбе представљале су ефикасан начин наметања социјалне дисциплине, јер су осмишљене као мера сузбијања промискуитета и ванбрачних трудноћа међу нижим класама. Показало се, међутим, да су оне само допринеле интензивирању предрасуда према „посрнулим“ женама, које су сада без икакве подршке морале саме носити бреме сиромаштва и доживотне понижености. Уколико је законска регулатива налагала да одговорност за ванбрачно дете припада само жени, имплицитна порука државе била је да је она одговорна и за зачеће, чиме се појачала перцепција неудате мајке као друштвено неприхватљивог модела феминитета. Ова законска перипетија испоставила се стога као једна од клица из којих је никла пуританска димензија викторијанске моралности.

У таквим околностима, опције са којима су се суочавале викторијанске жене са ванбрачном трудноћом биле су драматичне и скучене. С једне стране, могле су бирати између примитивних хируршких абортуса са високим степеном ризика и надрилекова са непредвидивим нежељеним дејствима. Такве хемикалије биле су широко доступне, а могле су се прибавити и преко новинских огласа који су нудили пилуле за „женске бољке“, делотворне и при „најупорнијим закрчењима“ (Хефер 2017: 395). Други избор био је између одгајања детета уз друштвену осуду и напуштања детета, што је повлачило дуготрајну затворску казну. С обзиром на реперкусије наведених избора, средином века се као додатна могућност раширила пракса давања одојчади хранитељкама на незванично и безусловно усвајање уз плаћање новчане надокнаде (енг. *baby farming*). Такве услуге редовно су оглашаване у дневним новинама попут *Дејли телеграфа* и *Кришћан тајмса*, а ниске тарифе биле су назнака да је реч о посебној врсти хранитељки (Холер 1989; Свит 2001: 159). Уобичајени споразум би предвиђао да се хранитељке потруде да пронађу дом за новорођенче, али неретко и да га у случају неуспеха убију.¹¹⁹

¹¹⁹ Типичан оглас тражио је новчану накнаду од петнаест шилинга месечно за чување, односно дванаест фунти за ликвидацију одојчета (Гринвуд 1869: 35). Дакако, наведени износ био је подложен преговорима. Суђење Шарлот Винзор из 1865. године показало је да је она убијала бебе под својим старатељством за свега три до пет фунти (Холер 1989).

Када се сви предочени фактори узму у обзир, непризнато дете у викторијанској Енглеској имало је слабе изгледе да одрасте. Према савременим проценама, у појединим деловима Енглеске 90% непризнате деце је умирало пре него што наврши прву годину живота (Шарп Џ. 2016: 457). Од 5722 убиства забележена у Лондону између 1878. и 1892. године, петина жртава била је млађа од годину дана (Шарп Џ. 2016: 218). Само током 1895. године у Лондону је пријављен 231 случај чедоморства (Шарп Џ. 2016: 21). Када је исте те 1895. године Вајлд у *Важно је бити Ернест* покренуо комичну дискусију о беби „изгубљеној“ у путној торби, публика је била суочена са заплетом који је надреалан у својој апсурдности, али и симптоматичан за друштво у ком деценијама уназад напуштање новорођенчади и инфантицид представљају системску бољку. Сазнавши за недолично порекло свог будућег зета, леди Брекнел је згранута: „Бити рођен, или макар одгојен, у путној торби, имала она ручке или не, мени се чини као израз презира према обичним пристојностима породичног живота“ (Вајлд 1980: 71). Дакако, Вајлд овом сценом пародира ванбрачне активности узорних викторијанаца и аутентичност њихових педигреа, али иза његових шала назире се друштвени контекст који је знатно туробнији.

Оскар Вајлд не само да је могао видети заплете са ванбрачном децом свуда око себе, већ их је искусио и у сопственој породици. Поуздано се зна да је његов отац, сер Вилијам Вајлд, „попут какве протуве из регентског доба“ (Елман 1987: 13), пре брака имао бар троје непризнате деце, рођене од стране две жене чији је идентитет остао непознат. Локалне гласине су наговештавале да је број сер Вилијамове деце заправо био знатно већи, чега се из својих даблинских дана сећао и Бернард Шо: „О њему се у

Одојчад предата хранитељкама била су пуштана да умру од глади, трована дериватима опијума или кречом сипаним у разводњено млеко, а каткад и давлена. Маргарет Вотерс је 1870. године уз помоћ своје сестре у року од неколико недеља усмртила око шеснаест беба, док избављених девет беба већином није преживело (Холер 1989). Процењује се да је само Амелија Дајер, која је погубљена 1896. године, убила око четиристо одојчади у периоду од двадесетак година (Ситон 2017: 176). Овај сензационални случај довео је до изгласавања нове законске регулативе која је локалним властима омогућила подробније надгледање хранитељки задужених за децу млађу од пет година (*The Infant Life Protection Act of 1897*).

то доба говоркало да има породицу у свакој сеоској кући; а једино чудо у свему томе било је што леди Вајлд то није сметало“ (1918: 9). Када је његова прељуба са Мери Треверс доспела на суд, леди Вајлд је са пулта за сведоке подржала свог мужа. Када јој је муж био на самрти, она му је великодушно дозвољавала да прима посете жене за коју се претпоставља да је била једна од мајки његове деце. У мелодраматичној сцени коју је према Оскаровим речима прибележио Роберт Шерард, та жена би сваког јутра, под велом и у црнини, ушла у кућу, попела се на спрат и без речи провела дан покрај самртне постеље сер Вилијама (Шерард 1916: 31–32; 1906: 27–28).

Најстарији међу непризнатом децом Вилијама Вајлда био је Хенри Вилсон. Вилсон је имао тринаест година када је Вилијам Вајлд ступио у брак са Сперанцом, а у јавности је представљан као његов синовац.¹²⁰ Образован широм Европе и обучаван од стране оца, Оскаров полубрат је по повратку у Даблин постао угледан офтамолог. Након што је смрт сер Вилијама 1876. године оставила породицу у финансијском расулу, управо Вилсон је омогућио Сперанци да остане у кући на Мерион скверу (Фицсајмонс 2015: 61). Када је лета 1877. године и сам Вилсон изненада преминуо са 39 година, Оскар се пожалио пријатељу са Оксфорда: „Клонуо сам духом и страшно сам депримиран. Наш брат од стрица за ког смо сви били веома везани је управо умро“ (Вајлд 2000а: 54). Као што се из овог писма да видети, породичне тајне се нису одавале ни блиским пријатељима, тако да је, чак и у трагичном тренутку и у разговору са особом од поверења, Вајлд представљао Вилсона као брата од стрица.¹²¹ Некролог матичне институције дискретно је навео да је Вилсон радио „под менторством свог

¹²⁰ Елман нагађа да је Вилсоново презиме настало као игра речи која наговештава његово порекло (енг. “Wilde’s son”) (1988: 13).

¹²¹ Наставак Вајлдовог писма открива да је његова депримираност била проузрокована и чињеницом да га је наклоност према католичанству коштала правог богатства. Мимо очекивања, Вилсонов тестамент скривао је готово комичан драмски преокрет у ком је Вајлд због католичких афинитета скрајнут у линији наследства: „Брат и ја смо одувек важили за његове наследнике, али његов тестамент био је непријатно изненађење, као и већина тестамената. Болници мог оца оставља 8000 фунти, мом брату 2000, а мени 100, под условом да останем протестант!“ (Вајлд 2000а: 54).

рођака, сер Вилијама Вајлда“, као и да је „пажљиво избегавао да постане сер Вилијамов конкурент“. ¹²²

За разлику од Хенрија Вилсона, две ванбрачне ћерке сер Вилијама задржале су презиме Вајлд, јер их је усвојио његов брат Ралф и одвео да живе ван Даблина. Обе ћерке, међутим, страдале су у раним двадесетим у удесу какав је задесио хиљаде жена у том периоду. У јесен 1871. године, Емили и Мери Вајлд су посетиле локални бал, да би на крају вечери кринолина једне од сестара закачила камин и букнула. Сведочења очевидаца о томе шта се потом десило се мимоилазе, али претпоставља се да је Емили прискочила у помоћ својој сестри, након чега је и њену хаљину захватио пламен. Мери је од задобијених повреда умрла после десетак дана, док је Емилина самртна агонија трајала преко три недеље (Мелвил 1994: 118–20; О’Саливан Е. 2016: 149–50). ¹²³ Недавно пронађени записници мртвозорника су противречни по питању чија хаљина се прва запалила, тако да след догађаја остаје неутврђен. С друге стране, записници откривају допис ожалошћеног оца који моли да се после увиђаја не покреће истрага како идентитет девојака не би био обзнањен. Сер Вилијам и настрадале ћерке су у документацији наведени под измењеним именима и цео случај је административно обрађен с дискрецијом (Мекмејхон 2003: 133–34). Иако су медији по природи ствари морали бити заинтересовани за инцидент са смртним исходом, новински извештаји о овом догађају не постоје, што указује на заташкавање од стране породице. Џон Јејтс је 1921. писао свом сину Вилијаму да су се у то доба пред кућом чули јецаји Вилијама

¹²² “In Memoriam.”. *The Dublin Journal of Medical Science* 64, 1877: 98–99. Непотписан чланак.

¹²³ Вајлд ће наредних година постати заговорник идеје рационалног одевања жена, која је, на згражавање краљице Викторије и принцезе Александре, између осталог подразумевала и укидање кринолина као непрактичних, незграпних и надасве опасних модних артикала. Иако је почетком седамдесетих година нестала из друштва, кринолина се вратила у енглеску моду крајем осамдесетих. Једна од реакција на тај тренд био је и покрет за сузбијање кринолина (*The Anti-Crinoline League*), основан 1893. године од стране Вајлдове пријатељице Хенријете Стенард (Јанкин 2007: 136). Захваљујући популарности романа које је објављивала под псеудонимом Џон Стрејнд Винтерс, Хенријета Стенард (1856–1911) уживала је широк културни утицај.

Вајлда, а да је немогућност јавног жаљења продубила његов бол: „Трагедија је била утолико интензивнија што се морала покопати у тишини“ (Хоун 1944: 277).

Шест година пре смрти полубрата, Оскар Вајлд је дакле изгубио и две полусестре, али о њиховом идентитету није морао да лаже, јер нема индиција да је он уопште знао да су оне постојале. О Мери и Емили није сачуван ни помен за Вајлдовог живота, а у литературу су ушле тек средином XX века. Тајновитост с којом се Вилијам Вајлд носио са смрћу својих ћерки индикативна је за културу у којој се скандал по питању порекла избегава по сваку цену. Мелодраматични мотиви у прве две Вајлдове комедије рефлексија су управо такве културе, тако да је публици било природно видети заплете у којима леди Виндермир и Џералд Арбутнот одрастају у уверењу да им је један од родитеља преминуо. Тако груба лаж изречена је овим ликовима како би били поштеђени терета одрастања под стигмом, што произилази из културних околности у којима се сматра да је мање штетно бити у заблуди да је родитељ мртав него имати здрав однос са родитељем чија част је укаљана.

Други стереотипни аспект Вајлдове комедије јесте свеprisутност предбрачних преговора који неумитно воде ка венчањима у расплету. Као у случају мотива непризнате деце, у питању је жанровска конвенција којом Вајлд угађа публици, али и рефлектује савремену културу са високим ступњем аутентичности. Вајлдова закључна афирмација брака, с једне стране, у свом примарном дејству ушушкава публику кроз блискост позоришног садржаја, оствареност романсе и осећај друштвене стабилности која ће се пренети на наредне генерације. С друге стране, такви расплети неретко делују иронично, па и цинично, јер не могу одагнати сав пређашњи драмски материјал који дестабилизује окоснице друштвеног поретка, укључујући политику викторијанске брачне тржнице као једну од омиљених мета Вајлдове сатире. Као што његове комедије издашно демонстрирају, Вајлд је био подробно упознат са викторијанским обрасцима склапања брачних споразума, који су подразумевали строго регулисане ритуале удварања и помно разматрање финансијских услова. Наредних неколико страна пружиће биографски осврт на Вајлдово лично искуство на

брачном тржишту и на начин на који се то искуство преливало на његов комедиографски рад.

Као припадник средње класе који неће наследити очеву титулу нити ће располагати породичним богатством које може поткрепити животни стил којем тежи, Вајлд се у својим двадесетим окренуо склапању уносног брака као својеврсној нужности. Писма која је леди Вајлд у том периоду слала свом сину, а којима тек однедавно имамо приступ у штампаној форми, крцата су трачевима са брачне тржнице и финансијским спекулацијама о склопљеним и поништеним браковима. У том смислу, Вајлдова лична преписка умногоме је била налик дијалозима његових драмских ликова, који у својој бескрајној доколици налазе ретку разоноду у чаврљању о брачним актуелностима у високом друштву. Попут леди Брекнел која саставља детаљан списак подобних кандидата за руку своје ћерке, леди Вајлд се водила јасним критеријумима у скенирању тржишта за потенцијалне снаје. Како су јој се синови примицали дипломирању, “Devotissima Madre” их је обојицу усмеравала ка ономе што је она називала „добрим браком“, под чим је подразумевала девојку с позамашним иметком и из породице од друштвеног утицаја (Типер 2011: 37, 80). Примера ради, на извештаје о Вајлдовим успесима на турнеји по Америци, Сперанца је спремно одговорила са увелико измаштаном визијом грандиозне будућности: „Радујем се тријумфу. Доведи кући невесту. Четврт милиона. Узми кућу у Парк Лејну — и уђи у парламент“ (Типер 2011: 65). Пар недеља касније, преносећи вест о прераној смрти лорда Лонсдејла, Сперанца се лаконски и прагматично запитала над судбином младе удовице, с јасним предлогом за Оскара: „За кога ли ће се удати? Хоћеш ли ти да се опробаш?“ (Типер 2011: 67).

Сперанцини коментари не сведоче толико о њеној личној заокупљености материјалним питањима колико о културном поднебљу које у позновикторијанско доба није далеко одмакло у поимању брака од регентске Енглеске и романа Џејн Остин. У викторијанској Британији, као и у већини култура тог, па и овог времена, иметак породице био је основа друштвеног и економског статуса њених чланова. Сходно томе, брак је представљао основно средство преговарања о преношењу капитала и привилегија с генерације на генерацију. Последице брачних избора биле су

далекосежне и одређивале су многе судбине, тако да су опције брижљиво вагане. Као тема с којом се публика лако поистовећивала, недоумице и несугласице у избору брачног партнера биле су опште место на британској позорници, док се у случају Вајлдових комедија оне неретко јављају као централна тачка заплета. На очеву опаску да је крајње време да се ожени, лорд Горинг се у *Идеалном мужу* пита:

ЛОРД ГОРИНГ (*протестујући*): Драги мој оче, у случају женидбе, свакако ћете ми дозволити да одаберем место, време и особу? Нарочито особу.

ЛОРД КЕВЕРШЕМ (*раздражљиво*): То је моја ствар, господине. Ви бисте вероватно веома лоше изабрали. Ја се ту питам, не ви. Иметак је по среди. Није то ствар привржености. Приврженост долази касније у брачном животу.

ЛОРД ГОРИНГ: Да. У брачном животу, приврженост долази кад људи потпуно дојаде једно другом, оче, зар не?

(*Навлачи капут лорду Кевершему.*)

ЛОРД КЕВЕРШЕМ: Наравно, господине. Мислим, наравно да не, господине. Какве само глупости вечерас причате. Хоћу да кажем да је брак ствар здравог разума. (Вајлд 2013г: 95)

Као аристократа старог кова, лорд Кевершем види брак као економски савез двају породица, због чега сматра да он сам има одсудну реч у избору синовљевог брачног партнера. Према традиционалном виђењу посебно заступљеном међу вишим класама, склапање брака је споразум који у старту треба да доведе до уносне трансакције, а у догледној будућности и да исплете мрежу нових пословних прилика. Ипак, како су емоционална повезаност и карактерна компатибилност постајали фактори у одабиру супружника, пракса уговорених бракова је полако јењавала и еволуирала у оксиморонски концепт контролисане романсе. Вајлдови млађи ликови отуда су предузимљиви као удварачи, али њихова иницијатива неретко наилази на отрежњујућу препреку у виду ускраћеног одобрења старијих. Када Гвендолин обавести мајку да се управо верила, леди Брекнел јој разбија сваку илузију о могућности независног избора: „Пардон, ниси ти ни за кога верена. Када будеш верена

за неког, ја, или твој отац, ако му здравље дозволи, обавестићемо те о томе. Веридба треба за младу девојку да буде изненађење, пријатно или непријатно, како се задеси. То није нешто за шта јој се може допустити да сама удешава“ (Вајлд 1980: 66). Попут лорда Кевершема, леди Брекнел инсистира да је брак нешто што треба да снађе младу особу у складу са материјалним интересом породице, док романтичне тежње треба одбацити као испразне фантазије.

Како је брак важио за једино легитимно поље испољавања сексуалне енергије, стварања порода и успостављања директне линије наследства, индивидуални романтични интерес био је подређен викторијанском идеалу породичног живота. Према наводу Џефрија Вика, тадашња функција породице била је да „обезбеди одржање постојећег друштвеног поретка у економском, идеолошком и сексуалном смислу“ (1981: 25). Из тог разлога, „породица, а не индивидуа, је сматрана основном јединицом друштва, а све чешће и заменом за изгубљену веру“ (Викс 1981: 24). Стабилност институције брака представљала је утеху за егзистенцијалну стрепњу постдарвиновског света, као и заштиту од претње оличене у женској еманципацији и либерализацији развода. У једном од осврта на подељеност родних улога, Вајлд у *Неважној жени* карикира патријархални поглед на брак кроз епизодни лик господина Келвила, конзервативног посланика који пише о друштвеној чистоти и зазире од француског културног утицаја. Господин Келвил с поносом истиче да породични живот представља „главни ослонац нашег моралног система у Енглеској“ (Вајлд 1993: 22) и у истом даху помиње да, док је он заокупљен јавним дужностима, госпођа Келвил одгаја њихових осморо деце.

Ентузијазам с којим Вајлдови ликови ћаскају о браковима формира контрапункт са утиском публике да ниједан реализован брак не делује хармонично. У Вајлдовом погледу на савремено друштво, Келвилови нису дисфункционалан изузетак, већ типичан пример викторијанског брачног пара. Вајлдове реплике константно сугеришу да супружници воде засебне животе, што је индикативно за одвојене сфере деловања мушкарца и жене, али и за међусобну отуђеност. Господин Келвил не само да не увиђа иронију и лицемерје својих становишта, већ и ужива на терет своје супруге у блаженој независности од породичних обавеза. С друге стране,

леди Брекнел у *Ернесту* и војвоткиња од Бервика у *Лепези леди Виндермир* остварују свој друштвени ауторитет кроз родно прикладне улоге монарха, односно оркестратора, лондонске брачне тржнице, при чему њихови мужеви не само да се не појављују на сцени, већ једва да завређују и успутни помен. Обе аристократкиње су у потрази за прикладним просцима за своје ћерке, а од мужава који су им подарили титулу се по свој прилици очекује само да потврде њихов избор.

Мисија мајки попут леди Брекнел и војвоткиње од Бервика одвијала се током „сезоне“, што је у викторијанском Лондону подразумевало период од маја до јула током ког су припадници високог друштва организовали низ свечаних окупљања попут балова и приватних забава чија је примарна сврха била упаривање младих особа. У *Идеалном мужу*, госпођа Чивли се жали да не може да ужива у сезони управо због опште заокупљености брачним преговорима: „Људи или лове мужеве, или се скривају од њих“ (Вајлд 2013г: 16). Део тог друштвеног миљеа је и Мејбел Чилтерн, која има ревносног удварача за ког поуздано зна да „увек проси уторком и четвртком, током сезоне“ (Вајлд 2013г: 122). Како се Мејбел одликује дендијевском виспреношћу, она је незадовољна учесталом шћу и дискретношћу прошњи свог удварача, због чега моли леди Чилтерн да га обавести „да је просити једном недељно сасвим довољно за било кога, и да то увек треба чинити на начин који ће привући пажњу јавности“ (2013г: 67). Дакако, јавно испољавање романтичне заинтересованости било је дозвољено само мушкој страни. Када Хестер у својој америчкој ослобођености и буржоаској наивности изрази задовољство што је упознала Џералда, енглеске аристократкиње је упозоравају да је њена отвореност крајње непримерена: „Енглескиње скривају своја осећања до после венчања“ (1993: 8). Према виђењу леди Брекнел, сувишно знање о свом будућем супружнику може имати само штетан ефекат: „Искрено говорећи, ја нисам за дуге веридбе. Оне људима пружају прилику да открију међусобне карактере пре брака, што никад не бих саветовала“ (Вајлд 1980: 133).

Оглушити се о принципе предбрачне тајновитости је ризично, јер брак је у вајлдовској комедији „виђен као економска трансакција: жена стиче сигурност и богатство како би задржала упадљиву друштвену позицију; заузврат, мушкарчева сексуална неверства се прихватају, или макар превиђају“ (Рејби 1997: 146). Када се

недуго по венчању уверила да јој муж у више наврата није био веран, војвоткиња од Бервика није прибегла конфронтацији, већ лукавству: „Морала сам да се претварам да сам веома болесна и да пијем крајње непријатне минералне воде само да бих Бервика одвукла из града. Он је био тако подложен утицајима“ (Вајлд 1999: 18). С друге стране, како жене не уживају подједнако прећутно право на прељубу, Вајлд показује да оне морају бити далеко дискретније. На назнаку да је лорд Дарлингтон заљубљен у удату жену, Сесил Грејем поручује: „Нема такве ствари на свету као што је преданост удате жене. То је нешто о чему ниједан ожењени мушкарац појма нема“ (Вајлд 1999: 65). У *Идеалном мужу*, госпођа Марчмонт и леди Базилдон се слажу у једној ствари: „Наши мужеви никад ништа не цене на нама. За то морамо отићи код других!“ (Вајлд 2013г: 22).

Вајлдове драме врве од шала о предбрачним рачуницама и брачној меланхолији, а многе од њих извиру из непосредног искуства. Иако његова младалачка писма потенцијалним невестама обилују изразима привржености који су неретко били искрени, разматрање практичних предности брака са одређеном особом нипошто му није било странно. Навикнут да троши више него што заради, Вајлд је у годинама након дипломирања грцао у дуговима, док су говоркања у друштву и писања у штампи с обе стране океана доводила у питање његову сексуалност и индиректно му ограничавала могућности професионалног напретка. У таквој ситуацији, решење је било очигледно: „Супруга би га избавила од моралиста, а уколико је богата, избавила би га и од зајмодаваца“ (Елман 1988: 233).

Вајлд се први пут приближио браку током двогодишњег односа са Флоренс Белкам, коју је лета 1876. године упознао у Даблину. У писму у ком се усхићени студент хвали пријатељу с колеца како управо креће да „изврсно лепу девојку“ отпрати на поподневну мису у Катедрали Светог Патрика, економски статус девојке део је првог утиска: „Тек јој је седамнаест година, има *најсавршеније лице које сам икада видео и нема ни пребијене паре*“ (Вајлд 2000а: 29). Вајлд ће годинама бити емоционално везан за Флоренс, о чему сведочи поезија, преписка, па и ретки примери његовог ликовног дара. Остало је нејасно шта је тачно навело Белкам да се удаљи, али Елман је мишљења да је суштински разлог лежао управо у недостатку материјалних

средстава с обе стране (1988: 85). Као четврта од шест ћерки, Флоренс није имала мираза, док је Вајлд био млађи син у породици са несређеним финансијама, при чему је још увек био далеко од краја студија и без јасне перспективе. Вајлдова преписка потврђује да му је прекид овог односа тешко пао, а додатни ударац је претрпео свега неколико месеци касније када је до њега допрела вест да се Флоренс удаје за Брема Стоукера. Седам година старији од Вајлда, са службом у Даблину и изгледима за каријеру у Лондону, будући писац *Дракуле* је у том тренутку био разложен избор. Посебну иронију таквом расплету даје чињеница да је сама Сперанца претходно потврдила Стоукерову подобност, и то у писму Вајлду послатом управо лета 1876. године када је он упознао Флоренс. Шаљући сину уобичајени рапорт из Даблина, леди Вајлд је навела: „Брем Стоукер треба да добију службу у ризници и мисли се да ће бити успешан. Никад се не задужује и карактер му је одличан“ (Типер 2011: 39).

STOKER and BALCOMBE—Dec. 4, at St. Anne's parish church, Dublin, by the Rev. Charles W. Benson, M.A., LL.D., Bram Stoker, M.A., second son of the late Abraham Stoker, of the Chief Secretary's Office, Dublin Castle, to Florence, third daughter of Lieutenant-Colonel Balcombe, late of the 57th Regiment and Royal South Down Militia.

Објава брака Брема Стоукера и Флоренс Белкам.

The Irish Times, 5 December 1878.

Упркос мањкавим доказима, Вајлдова два удварања након Флоренс Белкам често су у књигама успутно прибележена као неуспеле просидбе. Помнији осврт на та два случаја наводи на сумњу да су се прошње икада десиле, али и пружа обиље наговештаја да се Вајлд у избору супруге постављао као прави викторијански *homo economicus*. Пар месеци након што се 1878. године Флоренс Белкам у Даблину удала за Брема Стоукера, у Вајлдовом лондонском видокругу појавила се нова прилика. Вајолет Хант (1862–1942) се почетком XX века афирмисала као књижевница, сифражеткиња и сликарка, али када је 1879. године упознала Вајлда, она је била тек уведена у викторијански културни миље као ћерка прерафаелитског сликара Алфреда

Ханта и списатељице Маргарет Рејн Хант, инспирације за Тенисонову песму „Маргарет“ (Хајд Х. 1975: 40). Каприциозна и проницљива, одмалена окружена славним личностима и склона трачарењу, Вајолет Хант се својом импулсивном и импресионистичком прозом наметнула као својеврсни хроничар епохе, осликавши кроз кратке бљеске читаву галерију знаменитих уметника. Лелујајући између презира и дивљења према Вајлдовој стваралачкој заоставштини, Хант се у зрело доба неретко освртала на свој давнашњи однос са апостолом естетицизма. Одјеке неостварене романсе с Вајлдом срећемо у њеном роману *Њихови животи* (*Their Lives*, 1916), у ком младић жели да ожени девојку, али оклева због мањка новца у њеној породици (Белфорд 1990: 43; 2000: 79). Десетак година касније, Хант је у својој аутобиографији успутно напоменула да је „за длаку избегла част да постане госпођа Вајлд“ (1926: 173). Према сведочењу Дагласа Голдринга, списатељици „никада није досадило да приповеда како ју је Вајлд запресио“ (1943: 187), што је потврдила и Ребека Вест (Сикор 1979: 400).

Као посебан куриозитет, међу хартијама Вајолет Хант сачуване су и две радне верзије необјављеног рукописа који је насловила „Мој Оскар“ (“*My Oscar*”). У питању је недовршени нацрт за књигу вођен стихијским асоцијацијама пре него наративном нити, али који свеједно плени као живописно сведочанство у ком Хант описује свој први сусрет са „божанственим младим Ирцем који тек што је стигао са Оксфорда“ (Сикор 1979: 401). Уживајући у пажњи звезде вечери и наслађујући се завишћу прерафаелитских дама које су „дошле да се упознају с Јупитером“, Вајолет је слушала Вајлда како јој „с нотом решеног освајача“ поручује: „Ми ћемо владати светом — ти и ја — ти својим изгледом, а ја својом памећу“ (Сикор 1979: 401, 403).

Млађана Вајолет је несумњиво уживала Вајлдову наклоност док је током две године редовно посећивао њену породицу. Марта 1880. године Вајлд је написао њеној мајци: „Ваша Вајолет је по мени најслађа Љубичица у Енглеској, али не смете јој то рећи“ (Вајлд 2000а: 88–89). С друге стране, мимо њене речи, не постоји ниједна поуздана потврда, па ни индиција да је Вајлд икада запресио Вајолет Хант. Штавише, у приватним белешкама за „Мог Оскара“, Хант признаје да „све што је од просидбе допрело до мене био је један једини бели амазонски љиљан [један од симбола

естетског покрета] без стабљике, стављен на вату у кутији, исмејан од стране мојих млађих сестара“ (Белфорд 1990: 43; 2000: 79, 327). Сама просидба је, дакле, по свој прилици измишљена од стране Вајлдових биографа као атрактивна епизода из младости, али могућност да се Вајлд премишљао због материјалних прилика у породици Хант делује реалистичније. У прилог тој претпоставци иде не само поменути заплет *Њихових живота*, већ и записи из дневника у којима, уз ноту озлојеђености и цинизма, Хант бележи гласине о Вајлдовим брачним преговорима, с посебним нагласком на финансијске детаље. Тако се 1882. године осврнула на вест из жуте штампе да се Вајлд у Америци верио са „госпођицом Ворд Хау, са милионима у готовини“ (Сикор 1979: 399), исту ону вест у чију истинитост се Сперанца понадала (Типер 2011: 68). Две године касније, поводом предстојећег брака са Констанцом, Вајолет је записала: „Чујем да Оскарова вереница има само 400 фунти годишње уместо 800. Очекујем да ћу чути да је та веридба раскинута“ (Сикор 1979: 399).

Упоредо са Вајолет Хант, Вајлд је крајем 1879. године показивао наклоност и према Шарлот Монтефјоре. Уколико је веровати посредним извештајима, прича о том удварању такође отвара могућност просидбе и финансијског интереса. Наиме, Шарлот Монтефјоре, касније леди М’Ајвер, уништила је већину Вајлдових писама, али њен зет је у поруци Руперту Харт-Дејвису из 1960. године навео да му је она својевремено рекла да ју је Вајлд у младости запресио (Елман 1988: 605). Према истом извору, Монтефјоре је одбила Вајлда иако јој је био драг, на шта је он одговорио поруком: „Шарлот, тако ми је жао због твоје одлуке. С твојим новцем и мојим умом могли смо тако далеко да догурамо“ (Вајлд 2000а: 82). Вајлдове наводне изјаве о споју мушког интелекта и женске лепоте, односно капитала, Мекена користи како би потврдио дендијеве амбиције „да удружи снаге са Шарлотиним новцем или Вајолетиним изгледом“ (2003: 23). У оба случаја, међутим, нема доказа да је до просидбе уопште дошло, нити ичега што би потврдило веродостојност двају изјава. С друге стране, чињеница да су изјаве упадљиво налик једна другој, а потичу из одвојених извора, наводи нас на помисао да се могло радити о рециклираној опасци из Вајлдовога удварачког репертоара.

Невезано за биографске спекулације, оно што оба случаја предочавају јесте слика Вајлда као меркантилно настројеног удварача који као да је изашао из једне од својих будућих комедија. Иако је та слика можда оцртана прегрубо, Вајлд јесте био дубоко свестан својих финансијских прилика и чињенице да се сличне недаће могу разрешити браком. Оно што је њему на почетку друштвеног успона недостајало је управо оно што је тражио од будуће супруге, а то је капитал. Вајлд се у том смислу равнао према одредницама викторијанске културе, јер имућност је за оба пола била основа брачне подобности. Имућности се притом није приступало само из материјалне перспективе, већ се она сагледавала и као рефлексивна карактеристика квалитета дате особе. Новац се није опажао само као нешто што је наслеђено и самим тим исход пуке статистичке случајности, већ као нешто што способна и поуздана особа из добре куће по природи ствари мора да има.

Из тог разлога, када се Вајлд крајем 1883. године решио да ожени Констанцу Лојд, први задатак с којим се суочио био је да увери њеног имућног деду да располаже средствима потребним за вођење домаћинства (Мојл 2011: 75–77). Вајлд је том приликом био преслишан у вези са својим финансијама, што је лако могло личити на сцену из *Ернеста* у којој Џек дрхти током испитивања леди Брекнел. Након што је Вајлд признао дуг од позамашних 1500 фунти, деда Лојд је од будућег зета захтевао да му у наредних неколико месеци докаже да је у стању да отплати бар 300 фунти пре него што му повери руку своје унучке. Вајлд се брже-боље обавезао да ће то учинити, али када је дошао тренутак да размотри детаље са породичним адвокатом Лојдових, просац се већ осећао довољно комфортно да поврати своју дендијевску позу. Констанцин брат Ото Лојд прибележио је детаље тог састанка: „Притеран уза зид по питању способности да отплати, Оскар је одговорио да не може ништа да обећа, али 'написаћу вам сонет, ако мислите да би то било од икакве помоћи“ (Мекена 2003: 43). Деда Лојд био би мање поверљив да је знао да се Вајлд почетком те године вратио из Сједињених Држава са повећим капиталом, али да га није усмерио ка враћању дугова, већ се из истих стопа упутио ка Паризу. Завршивши рукопис за *Војвоткињу од Падуе*,

Вајлд је у хотелу Волтер изнајмио апартман са погледом на Сену и током три месеца у Паризу потрошио и америчке хонораре и предујам за управо написану драму.¹²⁴

Напоследку, Вајлдова брачна мисија је успела. Констанцин деда је на њено име завештао фонд од 5000 фунти, на основу чега је брачни пар могао изнајмити кућу у улици Тајт.¹²⁵ Дакако, Вајлдов одабир није био само материјално мотивисан, јер нема сумње да романтична везаност за Констанцу јесте постојала. Ипак, многим је та везаност била нејасна, јер, све и да се Вајлдова сексуалност остави по страни, супружници су по карактеру, вредностима и амбицијама драстично одударали једно од другог. У једном од бројних сведочанстава о јазу који их је делио, сликарка Луис Цоплинг се присећа тренутка у ком је питала Вајлда због чега се заљубио у Констанцу, на шта је он одговорио: „Једва да икада проговара. Стално се питам шта ли мисли“ (1925: 79). Вајлдова знатижеља у вези са Констанциним мислима није трајала дуго. Неколико година касније, писац ће из перспективе брачне обамрлости срочити следећу реплику за лорда Хенрија, а потом и лорда Илингворта: „Мушкарци улазе у брак из досаде; жене из радозналости. И једни и други бивају разочарани“ (Вајлд 2005б: 210; 1993: 70).

Луис Цоплинг у својим мемоарима описује и моменат на забави у ком Вајлд и она посматрају Констанцу у заносној хаљини, на шта је замишљени Вајлд промрмљао:

¹²⁴ Вајлд није зававао само породицу Лојд у вези са својим финансијским стањем, већ је на све утицајне особе настојао да остави утисак имућности. У писму из Шефилда у ком јавља Лили Ленгтри вести о веридби, Вајлд занемарује проблем дугова и хвали се да на основу својих предавања „постаје прилично богат“ (Вајлд 2000а: 224).

¹²⁵ Сперанца је финансијске појединости Вајлдовог брака одмах пренела пријатељицама у Даблину, а међу примаоцима њеног извештаја нашла се и Филипа Нот, старија сестра Флоренс Белкам. Да ли из пуке потребе да се похвали или из инацијске жеље да покаже да је Флоренс погрешно изабрала удајом за Стоукера, леди Вајлд је у свом помпезном писму драстично увећала Констанцина примања и улешала Вајлдове изгледе за будућност: „Брем је увек веома пажљив и љубазан када га сретнем у позоришту — Оскару иде изврсно и веома смо задовољни његовим браком. Врло фина, лепа, разумна девојка — с добрим везама и лепо одгојена — и са великим иметком, око хиљаду фунти годишње — Траже кућу у Лондону — и онда ће бити спремни за лондонски живот — Надам се да ће Оскар ући у парламент — То је његова замисао“ (Типер 2013: 110).

„Када бих само могао да будем љубоморан на њу“ (Цоплинг 1925: 82). У биографском филму Брајана Гилберта, реакција Вајлдовог круга на Констанцу предочена је у једној од уводних сцена кроз композитни лик Ејде Леверсон. Не делујући импресионирано Констанцом, Леверсон пита Вајлда на основу чега ју је одабрао, на шта он равнодушно одговара: „Па, неку морам да оженим“. Дакако, у питању је фиктивна сцена, али одговор филмског Вајлда изражава суштаствену позицију викторијанске геј особе која гаји макар и минимум друштвених амбиција. Брак је за такву особу био нужни компромис са сопственом душом, целоживотни перформанс и социјални императив. Ту врсту личне подељености Вајлд је очито сам проживљавао, али и, као што ћемо касније видети, дискретно тематизовао кроз брачне аранжмане својих сценских ликова.

VI

„Неустрашиви књижевни лопов“: проблематика литерарног и сценског плагирања у поезици Оскара Вајлда

*Ми смо у Енглеској одувек били склони да потценимо вредност традиције
у књижевности. Жудећи да пронађемо нов глас и свеж модус музике,
заборавили смо колико диван Ехо уме да буде.*

– Оскар Вајлд, „Енглеске песникиње“

Предстојеће поглавље разматра књижевни легат Оскара Вајлда у контексту његових склоности ка литерарним позајмицама. Пошавши од примера преузимања туђих и рециклирања сопствених материјала у Вајлдовом опусу, ово поглавље се враћа у романтичарску епоху како би истражило начин на који је концепт књижевног плагирања зачет у својој модерној форми, афирмисан као списатељска норма и учвршћен као правна категорија. У поређењу са романтичарским глорификовањем оригиналности као стваралачког императива, Вајлдов списатељски метод показује се као упадљиво класицистички. Одбацивши могућност инвенције без преседана, Вајлд је ауторску индивидуалност остваривао кроз сазвучје са књижевном традицијом, упијање поетског утицаја и надоградњу дела на која се ослања. У том смислу, Вајлд

антиципира интертекстуалност постмодерне културе и списатељску слободу дигиталног доба у ком ауторство као концепт подлеже процесу реевалуације.

Викторијанска позоришна пракса била је посебно подложна ненавођеном коришћењу постојеће грађе. Вајлдов метод драмске композиције подразумевао је ослањање на позоришну традицију у циљу осмишљавања нове креације, што је представљало компромис са доминантним тржишним укусом, али и стваралачки приступ који има своју субверзивну ноту. Данашњи академски осврти на Вајлда лоцирају небројене изворе његових заплета, али његову сценску делатност готово у глас оцењују као оригиналну у реализацији, динамичну у политичкој релевантности и виталну у историјској истрајности.

Уколико су моралистичке придике на рачун живота и дела Оскара Вајлда постале беспредметне и стављене ад акта током последње трећине XX века, друга тачка његовог раскола с књижевном критиком наставила је да се раслојава и још увек налази своје одјеке у вајлдовским студијама. То спорно питање тиче се појма литерарног плагирања и Вајлдовог метода композиције који се заснивао на интензивној интеракцији са књижевном заоставштином. Чињеница да су Вајлдови текстови прожети књижевно-историјским референцама одувек је била део његовог списатељског шарма, али и повод за полемике о етичким аспектима његовог стваралачког поступка.

Као писац и критичар упућен у савремене уметничке токове, Вајлд је заступао књижевно-теоријска становишта која су се из историјске перспективе показала напредним у односу на позновикторијански културни амбијент. Насупрот уверениости у могућност објективне спознаје као доминантне филозофске позиције свог доба, Вајлд је указивао на варљивост језика, субјективност израза и релативност истине. Истражујући епистемолошке неизвесности и противречности људског бивствовања, Вајлд је био викторијанац заглаван у XX век. С друге стране, као хелениста задојен ирском фолклорном традицијом, Вајлд је по струци и сензибилитету био окренут књижевности минулих епоха. Упоредо са викторијанским уздањем у науку и величањем идеје социјалног прогреса, Вајлдово поимање модернитета подразумевало

је и поглед у прошлост и запитаност над стањем хуманитета. У свом есеју „Критичар као уметник“, Вајлд је уметничку критику издигао на пиједестал утопијске водиле човечанства. Друштво ће по њему постати истински прогресивно не кад машине узрадују, већ кад сви слојеви становништва развију независан критички дух. За ту врсту колективне еманципације, Вајлд пред сваку индивидуу поставља следећи предуслов:

Онај за кога је садашњост једина ствар која је присутна не зна ништа о добу у којем живи. Да би разумео XIX век, човек мора разумети сваки век који му је претходио и који је допринео његовом стварању. Да би знао ишта о себи, човек мора знати све о другима. Не сме бити расположења с којим он не може саосећати, не сме бити мртвог модуса живљења који он не може оживети. (2007: 176–77)

Вајлдов идеализовани уметник мора, дакле, остварити елиотовску свест о историји како би, кроз завештање пређашњих доба, дошао до спознаје садашњице. Такво гледиште подударно се са увреженом сликом Вајлда као аутора који верује у апсорпцију хетерогених литерарних утицаја и изновно исписивање књижевности у складу са савременим културним тренутком. Овај одломак, међутим, може послужити и као илустрација једног другачијег аспекта Вајлдовога ауторског метода. Наиме, током писања „Критичара као уметника“, Вајлд је наведени пасус искористио поново, преневши га готово дословце у своју рецензију књиге Волтера Пејтера (Вајлд 2013в: 244). У питању је случај аутоплагирања који не само да није усамљен у Вајлдовом опусу, већ се може сматрати и репрезентативним за његову праксу ослањања на постојеће садржаје, почев од рециклирања сопствених материјала преко инкорпорирања туђих мотива, стилистичких манира, па и делова текста.

Ово поглавље испитује Вајлдову филозофију композиције у контексту шире расправе о концептима књижевне оригиналности, утицаја и плагирања. Вајлд је несумњиво умео да се огреши о кодекс списатељског заната, али такви моменти нису били укорењени у тренутном плагијаторском пориву колико у општем погледу на

уметност, због чега они нису ствар етичке мањкавости колико естетске особености. Вајлд је заговарао креацију у сугласју са традицијом, а не у изолацији тренутка, тако да препознатљиве мелодије које се срећу и преплићу у његовом делу за њега су само милозвучни одјечи историје. Вајлд је, притом, као протомодерниста, увиђао да је језик у својој бити више креативан него имитативан и да вербализација неке идеје пре ствара нови појмовни конструкт него што описује постојећи. Природно и артифицијелно, аутентично и лажно, оригинал и копија за њега су били флуидни појмови. У његовој естетици, отуда, чин понављања није нужно и чин крађе, јер реартикулација сама по себи уноси новину.

Дакако, истински уметник, за Вајлда, није неко ко себи допушта пуку парафразу или слепу оданост традицији, већ неко ко асимилије њене полазне одреднице како би створио нову креацију и наметнуо јој сопствени ауторски идентитет. Самим тим, понављање се издиже изнад нивоа поткрадања или мимикрије и прераста у својеврсни омаж и чин ревитализације кроз реконтекстуализацију. Као што је критику заснивао на креативном импулсу, а не на позитивистичкој егзактности, Вајлд је с подједнаком хировитошћу одступао од савременог поимања књижевности, посматрајући је као исписивање литерарних палимпсеста пре него стремљење ка уметничком делу без преседана. Ово поглавље ће показати да, иако неретко лелуја између алузије, имитације и поткрадања, Вајлд своју уметничку индивидуалност остварује кроз особеност синтезе, стилизације и надоградње утицаја.

Вајлдови списатељски утицаји умногоме се могу разазнати из његових рукописа, али њихова разноврсност је у свој својој раскоши предочена јавности тек пре десетак година. У покушају да напише својеврсну формативну биографију свог узора, Томас Рајт се упустио у, како ће се испоставити, преамбициозни пројекат ишчитавања свих књига које су сачињавале Вајлдову библиотеку. Ово узбудљиво путоштво кроз историју књижевности трагом укуса једног знаменитог писца потрајало је двадесетак година и, иако није дошло до своје крајње одреднице, јесте

изродило слику Вајлда као човека који је „создао себе од књига“ (Рајт 2008: 5, 316).¹²⁶ Књига за Вајлда није била само медијум којим се преносе идеје, већ и подарено сведочанство о стању песникове душе и материјални културни артефакт. Уз све богатство дендијевског друштвеног живота, књижевност и библиофилија били су Вајлдов примарни вид интеракције са светом и средство поимања стварности. Интензивна ишчитавања класичних списа и савремене литературе била су део његове целоживотне рутине, као и потрага за раритетним издањима која су у његовим очима

¹²⁶ 24. априла 1895. године, док је Вајлд тамновао у Холоувеју ишчекујући суђење, у његовој кући спроведена је аукција у којој је у вашарској атмосфери распродана сва његова имовина. Каталог са те аукције примарни је извор на основу којег се макар приближно може реконструисати садржај његове библиотеке. Не рачунајући списе које су Вајлдови пријатељи успели да спасу, процењује се да се у понуди нашло готово две хиљаде књига (Холанд В. 1999: 42, 62, 276; Холанд М. 1994: 205). Поред трговаца књигама и уметницама у потрази за добром погодбом, већина присутних ушла је у кућу из осећаја радозналости, праведничког гнева или жеље да међу Вајлдовим папирима пронађе доказе његових „злочина“. У неочекиваној гужви и пометњи, аукција је измакла контроли. Књиге и документа разбацивани су по поду библиотеке, да би маса напослетку провалила и у просторије закључане катанцима. Вајлдове књиге, укључујући драгоцене раритете и библиофилска издања, комадане су од стране руље и продаване будзашто у насумично сложеним пакетима.

Био је то губитак личног блага за којим је Вајлд посебно патио, присећајући се да се међу разграбљеним књигама налазила и „збирка поклон примерака с посветом од готово сваког песника мог доба, од Игоа до Витмана, од Свинбурна до Малармеа, од Мориса до Верлена“, као и „издања очевих и мајчиних дела у дивном повезу“ (Вајлд 2005а: 72). Током аукције откупљена су или украдена скупочена дела савремених сликара, Вајлдова прва издања с посветама супрузи и деци, као и обиље награда, рукописа, приватних писама и докумената. Међу продатим артиклима наведена су и три породична албума и три збирке исечака из штампе (Холанд М. 1997: 5). Како би се избегла асоцијација с озлоглашеним писцем, већини књига је након аукције отргнута страна с посветом. Из тог разлога, до данас је пронађено свега педесетак књига из Вајлдове библиотеке, укључујући пет издања недавно откривених у Холандији (Капелефен 2014).

Распродајом Вајлдове библиотеке сакупљено је 130 фунти (Холанд В. 1999: 276), односно око 15.000 у данашњем новцу. Тај износ био је далеко од суме коју су маркиз од Квинзберија и разни повериоци потраживали, чиме је и званично утрт пут ка пишевом банкротству. Крајем 2006. године, само каталог са аукције у Вајлдовој кући продат је за 18.000 фунти. Погледати: <www.christies.com/lotfinder/Lot/wilde-oscar-1854-1900-16-tite-street-chelsea-4808637-details.aspx>.

уживала статус естетских куриозитета, па и световних реликвија чија умешност израде и метафизичка мистерија уткана у њих изискују дивљење.¹²⁷

Утицај Вајлдових књижевних узора на његов лични израз очит је у самој фреквентости литерарних алузија. Према Рајтовом мишљењу, „Вајлд провлачи имена толико аутора и књига кроз своје дијалоге да они понекад делују попут каталога неке библиотеке — Вајлдове библиотеке, да будемо прецизни“ (2008: 179). Дакако, уплив туђих књига у сопствене рукописе Вајлд није увек био вољан да призна. У својим освртима на драматичаре с којима је делио позорницу, он је издашно делио комплименте ауторима чији је рад ценио, али је и рутински порицао њихов утицај на своје дело. Када је Вилијам Ротенстајн, тада млад и амбициозан сликар, указао на флорберовске моменте у *Саломи*, Вајлд му је у полушали поручио: „Упамти, у књижевности увек мораш убити свог оца“ (Ротенстајн 1931: 184). У једном од интервјуа на врхунцу славе, Вајлд се, уз наклон Игоу и Метерлинку, помпезно оградио од савремене позоришне сцене: „Изричито, и, надам се, једном за свагда, изјављујем да нити један овековни драмски писац није имао ни најмањи утицај на мене“ (Михаил 1979: 249).

Питање оригиналности Вајлдових драма и саме његове поетике одувек је привлачило пажњу критике. Чињеница да иза њега стоји обиље утицаја никада није постављана као проблем сам по себи, али то што су многи од тих утицаја јасно препознатљиви произвело је критичку подозривост. Уколико литерарни патрицид заиста представља креативни императив иоле амбициозног писца, питање које се намеће јесте до које мере је Вајлд успео тај чин да спроведе, а до које мере је, да употребимо термин Херолда Блума, остао заточен у „анксиозности утицаја“.

У свом погледу на историју књижевности, Блум успоставља разлику између „слабих“ и „снажних“ песника, односно оних који подражавају своје узоре и оних који су способни да се отргну утицаја негдашњих великана. Иако и снажни песници, како

¹²⁷ Чак и у доба егзила, као руинирани пијанац који се смуцао улицама Париза, Вајлд је остао пасионирани читач. Када су 1904. године посетили хотел у ком је Вајлд умро, Роберт Шерард и Кристофер Милард су међу његовом заоставштином затекли и два сандука са око триста књига које је аутор сакупио само у периоду од изласка из затвора (Шерард 1905: 457).

је певао Роберт Сауди, своје дане међу мртвима проводе, они су у стању да туђе плодове преиначе у сопствени врт: „Слабији таленти идеализују; фигуре са кадром имагинацијом присвајају за себе“ (Блум 1973: 5). Уз све своје дивљење према Вајлду, Блум је склон да га сврста у категорију песника под утицајем (1973: 5–6).¹²⁸ У складу са каснијим истраживањима Вајлдових рукописа и реевалуацијом коју је његово ауторство доживело са успоном постмодерне критике, ова дисертација заступа другачију позицију. Аргументација која следи предочиће да Вајлдова апропријација и модификација књижевне традиције чини суштински део његове историјске истрајности и политичке релевантности, на основу чега његова плагирања губе на трансгресивној димензији, а добијају на плану иновативне стратегије.

У раном новинском тексту о савременом сликарству, Вајлд је одбацио романтичарску визију самотног ствараоца: „Уметник није изолована чињеница, он је резултанта извесног миљеа и извесне свите“ (2013б: 35). Као приповедач привржен ирској оралној традицији и аутор са социјалистичким претензијама, Вајлд је гајио посебан афинитет према ауторској анонимности фолклорне културе и поимању уметничког стваралаштва као колективног дотеривања заједничке грађе (Мекфарлејн 2007: 192; Туми 1994: 411). Из данашње перспективе, Вајлдова делатност може се читати као чин подривања ригидних закона о интелектуалној својини који из корпоративног интереса задиру у поље јавног културног добра. Пол Сеинт-Амор сматра да је Вајлд „пружао допринос једном контрадискурсу у оквиру приватне штампарске културе, контрадискурсу који се противи монополистичким, индивидуалистичким побудама ауторског права и окреће се дискурзивним праксама нестајуће неписане културе као једној колективније настројеној алтернативи“ (2003: 95).

Према речима Томаса Рајта, Вајлд је „доживљавао књижевну традицију као удружење сецикеса“ (2008: 185), при чему је он сам био подједнако рад да дели колико

¹²⁸ Блум се у наведеној студији није упустио у подробнију дискусију којом би поткрепио своју евалуацију, али јесте касније у више наврата истицао формалну сродност Вајлдове *Баладе о тамници у Редингу* са Коулрицовом *Песмом о старом морнару* (*The Rime of the Ancient Mariner*, 1798).

и да узме. Вајлд је своје приче приповедао из вечери у вече, не базирујући се на могућност да би их неко од слушаца могао ставити на папир и представити као сопствено дело. На прелазу у XX век, многи писци су убирали профит од Вајлдовога креативног изобиља: „Небројене приче које је он смислио објављене су под именима других људи и стотине његових изрека разведриле су туђе књиге“ (Пирсон 1946: 97). Ситуација у којој је Вајлд замолио свог колегу да не користи причу о магичном портрету који стари уместо протагонисте, јер би волео сам да је напише, била је редак изузетак (Мексвел 1937: 97).¹²⁹ Када је у приповеци Макса Бирбоума препознао одјек *Слике Доријана Греја*, Вајлд не само да није замерио свом младом пријатељу, већ је његов поступак прихватио као комплимент: „Кад год диван цвет никне на ливади или на травњаку, неки други цвет, тако налик њему да је диван на другачији начин, засигурно ће никнути покрај њега, јер сви цветови и сва уметничка дела гаје чудновато саосећање једни према другима“ (Вајлд 2000а: 856). Описујући Вајлдов стваралачки процес сличном метафором, Ренел Род наводи да је једном приликом затекао поету како компонује песму са „ботаничким делом пред собом из ког је бирао имена цветова која су најпријатнија за уво како би их засадио у врту својих стихова“ (1922: 22).

Опажање Вајлда као маестралног манипулатора туђим идејама пратило га је током читаве каријере и остало неутуђив део његове књижевно-историјске репутације. О таквој перцепцији сведочи и савремена карикатура Обрија Бирдслија која приказује Вајлда у стваралачком процесу како седи окружен делима Готјеа, Свинбурна и Флобера, као и историјским списима Јосифа Флавија и породичном *Библијом*. На основу цитата у горњем левом углу, избора књига и Бирдслијевог стила у датом тренутку, утисак је да се цртеж односи на писање *Саломе* (Зетлин 2000: 344–46). Хрпе књига на слици сугеришу да се Вајлд у свом креативном поступку хабиитуирано ослања

¹²⁹ Тај писац био је Вилијам Мексвел у тренутку када се поверио Вајлду да је записао и објавио једну од његових усмених приповести. Вајлд је одговорио са доброћудним прекором: „То што си ми украо причу је центлменски поступак, али то што ми ниси рекао да си је украо значи да си се огрешио о обавезе пријатељства“ (Мексвел 1937: 97). Слична сећања имао је и Коулсон Карнехен, који је навео да му је Вајлд, као неафирмисаном писцу, великодушно уступио своју фразу како би је употребио за поднаслов једне приче (Карнехен 1917: 196–97; Вајлд 2000а: 474).

на своје књижевне узоре, док присуство језичких приручника представља Бирдслијев иронични коментар на рачун пишчевог познавања француског.¹³⁰



Oscar Wilde at Work (c. 1891), Aubrey Beardsley.

¹³⁰ Према сведочењу Андреа Жид, Вајлд је изврсно владао француским: „Једва да је имао акценат, осим када му је причињавало задовољство да га задржи не би ли речима дао нов и необичан дојам“ (1905: 24). Ипак, композиција поетичног драмског текста на страном језику изискује посебну стилистичку нијансираност, тако да је Вајлду свакако била потребна стручна консултација. Рукопис *Саломе* у библиотеци Кларк показује бројне корекције од стране Вајлдових пријатеља који су били изворни говорници француског (Овенс 2013: 124; Вајлд 2013а: 328; Роуз 2015: 178). У том смислу, Бирдслијев коментар можда и није био далеко од истине. Посебно интригантан детаљ на цртежу је погрешно пренети цитат из *Саломе* (Зетлин 2000: 346). Чињеница да навод садржи омашку у роду може се схватити као додатно карикирање Вајлдовога језичког умећа или као назнака да Бирдслијев француски такође није био беспрекоран.

Бирдслијева карикатура је по први пут штампана тек 1914. године као фронтиспис Мејсонове *Библиографије Оскара Вајлда (Bibliography of Oscar Wilde)*. Оригинал је нестao пар деценија касније.

На самом почетку списатељске каријере, Вајлд је доживео критички дебакл када је његова амбициозна збирка поезије грубо одбачена као ванредно деривативан производ. *Сетрдеј ривју* похвалио је флуентност песниковог израза, али и закључио да су песме „на све стране покварене имитацијом, неискреношћу и лошим укусом“ (Бексон 1970: 37). Критичар *Атенеума* био је истог мишљења и потрудио се да на низу примера демонстрира Вајлдова опонашања великих песника (Бексон 1970: 33–36). Кратки приказ у *Панчу* носио је наслов „Свинбурн и вода“, уз поруку да чак и на корицама књиге има више оригиналности него међу њима.¹³¹ Подробна рецензија у *Спектејтору* била је још оштрија, прогласивши да Вајлдова поезија представља увреду за читалачку публику и „отпад човека са извесном количином миметичке способности“.¹³²

Приватније и вероватно болније понижење за Вајлда стигло је неколико месеци касније. Наиме, на молбу секретара Оксфордске уније, Вајлд је тамошњој библиотеци проследио потписан примерак своје збирке. Када је на седници Уније песников поклон требало да буде и формално прихваћен, студент Оливер Елтон, будући историчар енглеске књижевности, изазвао је неочекивани испад изневши следећу притужбу:

Није ствар у томе да су ове песме танке — а *јесу* танке: није ствар у томе да су неморалне — а *јесу* неморалне: није ствар у томе да су ово или оно — а *јесу* и све ово и све оно: ствар је у томе да оне уопште нису плод свог наводног оца, већ извесног броја писаца који су познатији и с већом заслугом уважавани. Песме су у ствари написали Вилијам Шекспир, Филип Сидни, Џон Дан, лорд Бајрон, Вилијам Морис, Алцернон Свинбурн, и још шездесет других. [...] Библиотека Уније већ поседује боља и потпунија издања свих ових песника: књига која нам је понуђена је њихова, а не господина Вајлда: и предлажем да не буде прихваћена. (Њуболт 1932: 96–97)

¹³¹ “Swinburne and Water.”. *Punch*, 23 July 1881: 26. Непотписан чланак. *Панч* је претходно већ исмејао Вајлдову поезију у издању из 25. јуна. Видети стр. 157.

¹³² “Mr. Oscar Wilde’s Poems.”. *The Spectator*, 13 August 1881: 1050. Непотписан чланак.

У процедури која се по Ричарду Елману одликовала „свифтовском лудошћу“ (1988: 146), удружење је по први пут у својој историји изгласало да књига која је поклоњена библиотеци буде одбијена. Препознатљиви мотиви у Вајлдовом поетском дебију нису, по Елмановој оцени, ништа друго до „омаж полуцитирања који је сваки енглески песник одао својим претходницима“ (1988: 144), тако да жестина с којом је удружење реаговало на књигу свог колеге делује зачуђујуће. Утисак је да се само званични приговор односио на плагирање, док је подразумевана примедба била етичке природе и тицала се Вајлдове личне репутације и хомоеротских тонова у песмама. Сам Вајлд био је забезекнут „грубим безобразлуком званичног одбијања дела које је ништа мање званично тражено“ (Вајлд 2000а: 116), а чињеница да је јавно одбачен и практично проглашен плагијатором на сопственом универзитету била је ударац за себе.



Oscar Wilde and Whistler (1894), Phil May, The Art Institute of Chicago.

Напис испод цртежа гласи: “That was an awfully [witty remark] good joke you made last / night.

I wish I [had made it.] could say it was mine.' / 'You will my boy. You will.'”

Уколико *Слика Доријана Греја* важи за Вајлдово најпознатије прозно дело, оно се уједно и најчешће наводи као еклатантан пример његове склоности ка литерарним позајмицама. У те позајмице можемо сврстати елементе заплета и филозофске концепте који чине окосницу романа, али и ненаведена преузимања читавих реченица из туђих и сопствених рукописа. Парафразе и цитати из Пејтерове *Ренесансе*, које је Вајлд из студентских дана знао напамет, усађени су у наратив као интегрални део текста упоредо са одељцима из насумичних извора попут књига о везу или музејских приручника.¹³³ Дискусије о плагијатима у *Слици Доријана Греја* махом се позивају на свеприсутност Пејтера, Арнолда или Уисманса у тексту, али отвореност Вајлдовога референцирања тако очигледних извора наговештава да ауторска намера и јесте била да их читалац препозна. Реч је, стога, о списатељским освртима на омиљену литературу пре него о безочном копирању, о дељењу пре него о крађи. Такви моменти се првенствено јављају у виду алузије или бивају изражени кроз говор лика, чиме се

¹³³ Пејтерова филозофија предочена у *Студији историје ренесансе* била је један од кључних утицаја у Вајлдовом интелектуалном развоју. Према Јејтсовом сведочењу, Вајлд је у заносу говорио: „То је моја златна књига; никад и нигде не путујем без ње; она је сушти цвет декаденције: последња труба је требало да се огласи у тренутку када је завршена“ (1922: 20). У бујности своје прозе, радикалности естетичизма и заговарању „новог хедонизма“, *Слика Доријана Греја* представља најизраженију тематизацију Пејтерове филозофије. За коментаре Џозефа Бристоуа о директном утицају Волтера Пејтера на Вајлдов роман, погледати трећи том из Оксфордског издања сабраних дела (Вајлд 2005б: 359–62).

Одељци о везу и таписеријама из *Слике Доријана Греја* добар су показатељ размера у којима је Вајлд посезао за аутоплагирањем. Већ у првим студијама његовог дела (Инглби 1907: 313–15) примећено је да су ти пасуси у роману готово верbatim пренети из опширне рецензије коју је Вајлд нешто раније објавио у *Женском свету* под насловом “A Fascinating Book” (Вајлд 2013в: 88–96). Био је то приказ енглеског превода француског приручника *Вез и чупка (Embroidery and Lace, 1888)*, при чему је многе фразе у рецензији Вајлд без навода преузео из саме књиге.

Описи егзотичних музичких инструмената из друге половине романа засновани су на приручнику који је Музеј у јужном Кензингтону (данашњи музеј Викторија и Алберт) 1875. године штампао као прилог својој колекцији. Вајлд је из приручника преузео информације, али не и реченичне конструкције (Вајлд 2005б: 400; Вајлд 2011: 196).

Вајлд, строго посматрано, измешта из домена плагирања (Гај 1998: 7; Бристоу, Мичел 2015: 196).

Још из доба Вајлдове књижевне маргиналности, у штампи су се могле срести представе о њему као дендију који не преза да се послужи туђим умотворинама. Једна од често препричаваних анегдота о препиркама са Џејмсом Вистлером сведочи о тренутку у ком је сликар на својој изложби изнео неко интригантано начело, на шта је Вајлд узвикнуо: „Их, што ја то нисам рекао!“. Вистлер је спремно узвратио: „Рећи ћеш, Оскар, рећи ћеш“ (Пирсон 1946: 97).¹³⁴

Данас можемо лако замислити Вајлда како се на ову шалу смеје у глас са Вистлером, јер имамо обиље потврда да је слабо марио за сличне замерке. „Нико у то доба није био спремнији од њега да прихвати шалу на сопствени рачун“, прибележио је Род о Вајлду (1922: 23). Ипак, однос Вајлда и Вистлера ескалирао је наредних година у непријатно медијско препуцавање које је трајно завадило двојицу пријатеља. У једном од својих атака, Вистлер се запитао: „Какве везе има Оскар са уметношћу? осим што вечерава за нашим столовима и пребира по нашим тањирима како би пронашао шљиве за пудинг који продаје у провинцији“ (1890: 113). Вајлд је, по Вистлеру, био само „проказани плагијатор“ који се одликује „храброшћу мишљења — других људи!“ (1890: 117, 113). Вајлд је тим поводом послао кратак одговор да то што су се зачули „пискави крици 'Плагирање'“ не значи да такву провокацију треба удостојити расправе (Вајлд 2000а: 419). Ипак, у могућој алузији на Вистлера, он се у том периоду у „Критичару као уметнику“ осврнуо на особе које га мање или више бираним речима прозивају плагијатором:

Такве оптужбе избијају или са танких безбојних усана немоћи, или из гротескних уста оних који, немајући ништа своје, умишљају да ће створити утисак да су богати тако што ће викати да су опљачкани. (Вајлд 2007: 141)

¹³⁴ Ширу верзију ове анегдоте прибележио је Херберт Вивијан у свом живописном портрету Вајлда. Његово становиште било је да је управо чарка са Вистлером популарисала гласине о Вајлду као плагијатору (Вивијан 1889: 4; Михаил 1979: 157).

Вајлд у својим текстовима није често посезао за речју „плагијат“, због чега је реконструкција његовог виђења овог концепта углавном посредна. Једна од ретких прилика у којој се директно изјаснио по питању плагирања јесте рецензија две збирке песама коју је 1886. године саставио за *Пал Мал газет*. Представљајући анонимну збирку пасторалне поезије, Вајлд је дате стихове оценио невештим и неукусним у адаптацији својих узора, на основу чега их је прогласио не само неинвентивним, већ и плагијатом. С друге стране, када је у истом чланку говорио о поезији Хенрија Крослија Ирвина, чији су утицаји били подједнако очигледни, сама музикалност стихова навела је Вајлда да буде толерантнији:

Закон наследства важи у уметности колико и у животу. *On est toujours fils de quel-qu'un.*¹³⁵ Отуда је лако увидети да је господин Ирвин изразити поклоник господина Метјуа Арнолда. Ипак, он ни у ком смислу није плагијатор. Он је успео да изучи финог песника, а да га не покраде, што је веома тешко за извести, и иако су многе фруле на којима он свира дотакнуте туђим уснама, он је у стању да измами нову музику из њих. (2013б: 96–97)

У Вајлдовој визији, дакле, није нужно да промискуитет поезије која је „дотакнута туђим уснама“ подразумева губитак ауторске чистоте. Напротив, његова алузија на Панову фрулу имплицира природност Ирвинових стихова и отуда валидност начина на који се он носи са поетским утицајем. Вајлд је очито био мишљења да сама поетска вештина чува поетски интегритет. Судајући по белешкама из његове свеске о Четертону, Вајлд је у односу песника и извора вредновао спиритуалну сродност, а не техничку имитацију (Бристоу, Мичел 2015: 406). Сходно томе, преузимање туђих мотива није за осуду само по себи, већ само ако је обрада материјала недостојна или ако је избор извора неадекватан. Тако је у приказу од пар месеци касније Вајлд уједно могао констатовати Браунингов утицај на поезију Елизабет Чепмен и похвалити непатвореност њеног израза: „Истинска оригиналност пре ће се

¹³⁵ Фр. „Човек је увек нечији син“.

пронаћи у начину на који се модел користи, него у одбацавању свих модела и учитеља“ (2013в: 46).

Вајлд је, заправо, одбацавање модела сматрао немогућим. Уз све поетско надахнуће које је из њега произишло, романтичарско уздизање оригиналности на ниво херојства за Вајлда је био архаичан концепт и филозофска заблуда. Уверен у неумитност утицаја, Вајлд је пратио Пејтера, који у расправи о Платоновим изворима истиче: „Не постоји ништа што је апсолутно ново: или, тачније, као у многим другим веома оригиналним производима људског генија, привидно ново је такође старо“ (Пејтер 1893: 3). Десетак година касније, Марк Твен је сваку осуду за плагирање окарактерисао као фарсу, а сваку људску мисао као плагијат: „Све идеје су у великој мери стигле из друге руке, свесно или несвесно преузете из милион спољашњих извора, а особа која их је убрала свакодневно их користи с поносом и задовољством рођеним из празноверја да их је она смислила“ (1917: 731).

Одрекавши могућност апсолутне оригиналности, Вајлдова естетика увек даје преимућство рафинираности стила у односу на импресивност материје. Уметник, по Вајлду, „своје мотиве може наћи свуда“, док третман представља прави испит његовог умећа (2007: 153). Креативну јединственост аутора Вајлд не мери оригиналношћу теме, већ оригиналношћу реализације: „Само немаштовити измишљају. Истински уметник препознаје се по начину на који користи оно што припаја, а он припаја све“ (2013б: 55). У разговору са једним романописцем о потенцијалној адаптацији Џона Банјана, Вајлд је наводно рекао: „Никада немојте говорити да сте ишта 'адаптирали' од икога. Присвојте оно што је већ ваше — јер објавити нешто значи учинити га општом својином“ (Карнехен 1917: 209). Вајлд, дакле, није видео књижевност као приватно власништво, већ као јавно добро, и сходно томе није се либио да се тим добром по потреби послужи. Наставак ове анегдоте такође је индикативан за Вајлдов поглед на плагирање: „Није баш поштено према Банјану ако га надоградите како бисте, стотинама година касније, показали колико сте паметнији од њега; а још је непоштеније ако покварите оно што је он рекао и онда њега 'учините одговорним“ (Карнехен 1917: 209). Ова опаска наговештава да Вајлдова избегавања да наведе своје

изворе нису нужно била мотивисана нечасном намером, већ да су могла бити и знак списатељске обазривости и колегијалног поштовања.

Према Рајтовом мишљењу, „Вајлдово поимање композиције било је суштински предромантично: попут писца ренесансног или класичног периода, он је веровао да књиге, а не живот, треба да буду главна инспирација књижевности“ (2008: 179). Вајлдов списатељски метод враћа се у период пре романтичарског егоизма и преливања култа личности у поезију, пре постављања оригиналности и искрености као узвишених вредности, у доба када је прилагођавање и стапање материјала сматрано легитимним поступком, а књижевност доживљавана као „надахнут и спретан занатлијски рад читаоца-писца“ (Рајт 2008: 180). У том смислу, Вајлдов приступ рефлектује тежњу ка поновном успостављању предкапиталистичког система уметничке производње. У исто време, у његовој позицији се препознаје и антиципација постмодерне критичке перспективе и нашег интертекстуалног света прожетог пастишима, омажима и референцама у ком је концепт креативног плагијата до те мере проблематизован да су изричите оптужбе за литерарну крађу на прагу да саме по себи постану несувисле.

Академске полемике о Вајлдовим плагирањима и аутоплагирањима крећу се у својим закључцима од осуда за бесрамни опортунизам до хвалоспева за субверзивну инвентивност.¹³⁶ Без обзира на то да ли смо склони да се приклонимо једној од ове две крајности или да посматрамо проблем из удобности међупростора, није згорег имати у виду да се плагирање, у свим својим ступњевима и формама, кроз историју уметности неретко показује као неминовност креативног процеса. У свом разматрању

¹³⁶ За подробну дискусију о делима Оскара Вајлда наспрам концепата књижевног плагирања, оригиналности и креативности, погледати монографију Флорине Туфеску. За нову перспективу о Вајлдовој свесци о Четертону, која се донедавно сматрала крунским доказом његових плагијаторских манира, погледати студију Џозефа Бристоуа и Ребеке Мичел (стр. 160–213). Ијен Смол и Џозефин Гај, чија реч носи посебну тежину, јер спадају у узан круг најзначајнијих Вајлдових приређивача нашег времена, такође неретко преиспитују оригиналност његових текстова у контексту норми професионалног списатељства током позновикторијанске епохе. Посебно погледати њихову расправу у студији *Oscar Wilde's Profession* (стр. 257–80).

ове спорне теме у вајлдовским студијама, Флорина Туфеску нуди постромантичарску списатељску генеалогiju која примирује етичке приговоре тако што евентуална Вајлдова литерарна сагрешења ставља у јасан књижевно-историјски контекст: „Пејтер је крао од Бодлера који је крао од Поа који је крао од Коулрица; а њихове крађе зачеле су Вајлда“ (Туфеску 2008: 15).¹³⁷

Херолд Блум, у својој класичној студији самог концепта песничке инвентивности, налаже да се „историја поезије не може разлучити од поетског утицаја“ (1973: 5). Тако ћемо чак и током романтичарске епохе, која за стожерну премису има глорификацију индивидуалности, срести Вилијама Вордсворта како у приватној преписци поручује да је списатељски занат у својој бити неодвојив од мање или више хотимичног плагирања: „Сви смо ми, и против своје воље, једна лоповска банда“ (Најт 19076: 171). Валидност Вордсвортове опаске несумњива је за круг језерских песника. Иако је Вордсворт у свом манифестном предговору *Лирским баладама* (*Lyrical Ballads*, 1800) инсистирао на спонтаности снажних емоција и уникатности поетског израза, токови романтичарског стваралаштва међусобно су се пресецали и неретко су навирали из истог врела. „Коулриц, Вордсворт и Сауди су сви слободно позајмљивали један од другог (као и од ранијих песника)“, наводи Ричард Хоулмс (1989: 43).

Узвишени идеали енглеских романтичара показали су се тешким за доследно спровођење у пракси, тако да је њихова „посвећеност моделима аутогене оригиналности и самотног генија била превасходно реторичка“ (Мацео 2007: xiii). Упркос свим фантазмогоричним сликама мистичних понора поетске инспирације у „Кублај-кану“ (“Kubla Khan”, 1816) и надахнутој аутомитологизацији у биографској цртици штампаној уз песму, Коулриц је кроз историју обележаван као свесни плагијатор још од доба Де Квинсијевих оптужби.¹³⁸ Штавише, Коулрицово психичко

¹³⁷ Туфеску кроз своју књигу подробно образлаже изнету генеалогiju, као и ону коју повлачи после Вајлда, идентификујући његове трагове у делима писаца попут Јејтса, Шоа, Џојса или Камија.

¹³⁸ У низу есеја објављених у *Тајмс Единбург магазину* непосредно по Коулрицовој смрти, Томас Де Квинси је свог пријатеља и ментора описао као водећег генија епохе, али је успут предочио и конкретне случајеве плагијата у његовом делу. За анализу потреса које је Де Квинсијев скандал изазвао

растројство и компулсивни пориви у композицији се последњих пола века редовно класификују као симптоми литерарне клептоманије. И док се Коулриџ уз интензивну грижу савести борио са „патолошком зависношћу од украдених материјала“ (Хоулмс 1989: 43), Гете је у приближно исто доба препоручивао лежернији приступ стварању: „Није ли истина да сва достигнућа песникових претходника и савременика с правом припадају њему? Зашто би се он устручавао да убере цвеће кад на њега наиђе? Тек кад туђе богатство учинимо својим створићемо нешто велико“ (Блум 1973: 52).

Вајлдов приступ књижевној баштини био је сродан Гетеовом. Једна анегдота, која такође успоставља аналогију између цвећа и поетске креације, сведочи о Вајлдовој притужби да је у познатом роману украдена његова идеја. Роберт Рос је у одбрану починиоца поручио Вајлду да је он сам „неустрашиви књижевни лопов“, на шта је уследио помпезни одговор: „Када видим циновску лалу са *четири* божанствене латице у туђем врту, ја сам приморан да узгојим циновску лалу са *пет* божанствених латица, али то није разлог да неко узгоји лалу са свега *три* латице“ (Вајлд 1907а: xviii). У питању је још једна потврда да Вајлд није видео непримереност у плагирању као таквом, већ у слабој егзекуцији плагиране идеје. Оригиналност се за њега не огледа у тематској инвенцији, већ у ступњу занатске умешности и снази креативне имагинације коју аутор испољава у процесу преаранжирања првобитне творевине. Такво становиште беспрекорно је артикулисао један од његових наратора: „Осуђивати уметника за фалсификовање значи етички проблем побркати са естетским“ (Вајлд 2017: 197, 259). Вајлдова фасцинација злочинима преливала се и на поље књижевности, тако да плагијат за њега није морални прекршај, већ уметнички подбачај у ком копија није достојна оригинала. Плагијатор није преварант, већ, сходно диктуму Т. С. Елиота, нижа класа песника.

Надовезујући се на Вајлдова критичка начела, Елиот је као мерило поетског талента поставио начин на који песник позајмљује: „Незрели песници имитирају; зрели песници краду; лоши песници унаказе оно што узму, а добри песници га

у енглеским књижевним круговима, погледати Alan D. Vardy, *Constructing Coleridge: The Posthumous Life of the Author* (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2010).

претворе у нешто боље, или макар у нешто различито“ (1920: 114). Када се користио туђом грађом, Вајлд је себи постављао за циљ да преузети материјал асимилије, интегрише и унапреди, да украденом цвету дода пету латицу. Хоулмсов коментар о Коулрицу отуда се лако могао односити на Вајлда: „Тамо где је крао — а мора се поновити, крао јесте — он је и преобличавао, појашњавао и чинио резонантнијим“ (1998: 281). Према Чарлсу Риду, такав суд могао се изнети и за Чосера, Шекспира, Молијера и све великане канонизоване књижевности. Бранећи се од оптужби за плагирање, Рид је 1884. године цитирао Дејвида Герика: „Лопов над лоповима био је Лопов из Ворикшира“. Оно што је, по Риду, чинило Шекспира највећег међу лоповима није обим крађа, већ способност оплемењавања украденог. Попут каквог књижевног алхемичара, он је „затицао олово и претварао га у злато“ (Коулман 1903: 247).

Иако води порекло с почетка XVII века, модерни концепт плагирања умногоме се развио као нуспроизвод романтичарске идеализације стваралачког процеса.¹³⁹ Са бујањем вере у непатворено исписивање књижевног дела према диктату поетске имагинације или више силе, концепт креативног флерта са туђим идејама попримио је пежоративну димензију. Нормативни уметник наполеонског доба постао је импулсивни романтичар који ствара у жару инспирације, док је методични класициста избледео као превазиђени филозофски модел неусагласив са узбудљивошћу новог света у превирању. Како је романтичарски уметник према популарном уверењу своје дело створио *ex nihilo*, оно се почело опажати не само као његова творевина, већ и као лично власништво, док је плагијатор постао ноторна фигура која прети да то власништво украде. Књижевна креација је током XIX века прошла транзициони период у ком је, поред јавног добра, постала и приватни капитал који треба да ужива законску заштиту, док је пракса плагирања табуизирана као грубо кршење списатељског кодекса. Када Вордсворт напомене да се Бајрон бави „криволовом на мом газдинству“ (Најт 1907а: 104), он не само да пријављује да је дошло до етичког

¹³⁹ Сматра се да се реч „плагијат“ у контексту расправе о литерарним крађама по први пут у енглеском језику јавила у комедији Бена Џонсона *Стишоклепац* (*The Poetaster*, 1601). Џонсон је користио данас архаичну форму “plagiary”.

преступа, већ и имплицира постојање паралела између ауторске својине и материјалног иметка у виду некретнине.

Питање креативних позајмица посебно је проблематично у позоришној традицији у којој је ауторство нужно плурално, а присвајање туђе грађе рутинирано. У шаљивом чланку о америчком образовању, Марк Твен је навео пример детета које је на основу фонетског утиска мислило да реч „плагијатор“ значи „писац драмских комада“ (1887: xvii). Вајлд је такву дефиницију прихватио уз смех и одобравање, описавши је као „најбриљантнију ствар изговорену о модерној књижевности у последње време“ (Вајлд 2013б: 152). Средином XIX века, популарни ирски драматичар Дион Бусико добио је од глумца-управника Бена Вебстера практично образложење зашто му је приложени текст одбијен. Пословна логика управе била је да платити аутору 300 до 500 фунти за неопробани драмски текст представља непотребан ризик када се драма која је успешно изведена у Паризу може превести за 25 фунти (Хоуган 1969: 105). Дакако, реч је о добу у ком правна регулатива ауторства још увек није зашла у домен сценских уметности, али ова анегдота свакако потврђује да је култура плагирања била дубоко уврежена у викторијанску позоришну праксу.

Примере овог типа срећемо не само у генерацијама пре Вајлдове, већ и након његовог времена, када је заштита ауторских права у позоришту увелико била на снази. Бертолт Брехт важи за једног од најутицајнијих драмских писаца XX века, али његово дело и данас трпи критике за плагирање. Након скандала у ком се показало да многи стихови *Опере за три гроша* (*Die Dreigroschenoper*, 1928) нису његови, Брехт је одвратио да је ауторе просто заборавио да потпише, што је образложио својом „фундаменталном нехајношћу према питањима интелекталне својине“ (Паркер 2014: 247). Корен модерног концепта плагирања Брехт је налазио у развоју капитализма и све већем значају који се придавао ауторству као приватној својини и правној институцији. Из његове визуре, међутим, плагирање није савремени прекршај, већ древна цивилизацијска норма и вид креативног стваралаштва чији се приметак препознаје у процвату сваког златног доба у уметности. У фрагменту „Плагијат као уметност“ (*Plagiat als Kunst*, 1929), Брехт брани копирање као стилистичку

дистинкцију писца, али и као друштвено користан рад у ком ауторска фигура, на општу добробит, бледи до нестајања.

Чин који се, стриктно гледано, може сматрати плагијатом, Вајлд је у свом позоришном раду доживљавао као креативну примену извора. У једној сцени у комедији *Идеални муж*, Вајлд се чак и поиграва својом репутацијом даровитог позоришног лупежа тиме што лик госпође Чивли раскринкава као крадљивицу.¹⁴⁰ Годинама након што је госпођа Чивли украла драгоцен брош, лорд Горинг јој тај брош ставља на руку као наруквицу. Његов коментар том приликом је да брош „изгледа много боље него последњи пут када сам га видео“, као и да „човек никада не зна колико је божанствена ствар коју украде“ (Вајлд 2013г: 110–11). Овај моменат може се читати као Вајлдов осврт на непредвидљивост књижевних одјека, као и сугестија да су бриљантни мотиви које је сакупио из других драма добили нови сјај у његовој комедији. Када Вајлд допусти госпођи Чивли да иступи са позорнице, а да притом није скинула украдени накит, његова хероина, према интерпретацији Флорине Туфеску, постаје „отелотворење ауторске фантазије о свим уметницима као плагијаторима“ (2008: 105). Као вајлдовска аморална уметница, госпођа Чивли је домишљати креативац чијим смицалицама на сцени не може парирати ни државничка елита. Сер Чилтерн је у стању да луцидним говором заведе парламент, али не и да извојује моралну победу над Вајлдовом принцезом лопова.

Вајлдове драме могу се умногоме гледати као потврда тезе да добри уметници имитирају и кваре, док велики уметници краду и надограђују. Пионирска студија Керија Пауела улази у траг небројеним изворима Вајлдових заплета, истичући деривативну димензију његових драма, али и јединствен начин на који су позајмице компилиране. Према Пауеловом тумачењу, Вајлду је полазило за руком да се кроз сам процес опонашања опире својим претходницима, што је за чудновати исход имало да изворне драме данас делују као бледе копије Вајлдових оригинала (1990: 4). Вајлдове комедије друштва су формално конвенционалне творевине чија је површина саздана од позоришних стереотипа, али чија естетска и политичка суштина бива одређена

¹⁴⁰ Ово тумачење аутор је украо од Флорине Туфеску.

његовим личним изразом: „Оно што почиње као клише завршава се изокретањем очекивања и парадоксом, а Вајлдове драме попримају утисак смеле индивидуације“ (Пауел 1990: 4). У том смислу, *Важно је бити Ернест* је посебно упадљива као пример систематичног и особеног пародирања фарсичне традиције. У питању је драма која, по Пауелу, „подрива комедије које с друге тачке гледишта имитира“, јер у њој Вајлд присваја устаљене сценске ситуације и изглађује их „стилистичком текстуром — епиграмском, литерарном, аристократском — која је у потпуности одвојена од прозаичног језика који обично одликује фарсу“ (1990: 6).

У уводу у своје издање Вајлдових драма, Питер Рејби констатује да се Вајлд ослањао на класике британске комедије и авангарду савремене европске позорнице, као и на „француске залихе заплета које је енглеско позориште бесрамно црпело“ (Вајлд 1995а: ix). Рејби закључује да је Вајлд „упио и рефлектовао више позоришних традиција, а ипак успео да формулише себи својствен стил и метод“ (Вајлд 1995а: viii). Иако су утицаји очигледни, сличности су, према Рејбију, „далеко мање упадљиве од кључних разлика у стилу и ритму, и, изнад свега, у својеврсној уметничкој дистанцираности коју је Вајлд одржавао наспрам свог материјала“ (Вајлд 1995а: ix). Уз сву пријемчивост тржишним нормама, у Вајлдовој комедији осећа се иронична нота која представља кључ њеног сценског шарма.

У свом осврту на комаде за које се спекулише да их је Вајлд искористио као изворе драмских образаца, Ричард Ален Кејв има следеће запажање које понајбоље сублимира становиште Пауела и Рејбија. Кејв сматра да када се данас читају та давно заборављена дела, главна импресија читаоца не односи се на литерарну крађу:

Оно што оставља јачи утисак јесте природа Вајлдове способности да преузме конвенционалан, каткад чак и отрцан, материјал и преобрази га у драму која је изазовна, свежа и друштвено или емоционално субверзивна. (Вајлд 2000в: xx)

Виталност Вајлдових копија наспрам застарелости оригинала наводи нас на разматрање начина на који је денди до те мере унапредио своје изворе да их је напоследку све надживео. Примарно објашњење ове појаве свакако лежи у Вајлдовој

драмској умешности и квалитету његовог дијалога. Његова вербална виртуозност чини заплет лаким попут пера, а типске ситуације издиже изнад клишеа. Подједнако утицајан, а мање упадљив чинилац у Вајлдовој дуговечности јесте политичка слојевитост његовог текста. Вајлдов драмски инстинкт је по природи сатиричан, што се не огледа само у бритким епиграмима и заједљивим пецкалицама, већ и у начину на који наизглед бениган сценски садржај ангажује политичка осећања публике по питањима која деле савремено друштво:

Вајлд као да се намерио да своју публику заведе елементима који испрва делују као прилично конвенционалне ситуације и типски ликови, на основу чега би она спустила гард и тиме постала изложенија његовим сталним манипулацијама материјалом којима он предочава морални и друштвени склоп потпуно супротан од прототипа. (Вајлд 2000в: хх)

Таква драмска стратегија је, по Кејвовом мишљењу, наводила публику да „имагинативно учествује у сатиричној деконструкцији сопствене културе и моралног сензибилитета“ (Вајлд 2000в: ххiii). Просветљујуће дејство Вајлдовог метода било је и социјалне и уметничке природе, јер је подстицало преиспитавање не само викторијанске културе, већ и позоришне сцене као њене рефлексије. На крају представе, бистрији гледалац се осетио позваним „да изнова размотри оно што у друштву пролази као конвенционална етика“, као и да се замисли над „драмским стереотипима ликова и ситуација кроз које се те конвенције похрањују у културу као светости“ (Вајлд 2000в: хxi).

Вајлдово репродуковање драмских и друштвених конвенција на позорницама Вест Енда доприносило је њиховој валидацији и реафирмацији, али је исто тако и подстрекивало њихово оспоравање и кориговање. С једне стране, његово посезање за стереотипима представљало је креативни уступак захтевима тржишта и чин комодификације драмског израза усмерен ка стицању професионалног кредибилитета у уносној индустрији забаве. Последица Вајлдовог прагматичног приступа била је тенденција викторијанске критике да педантно региструје све популарне драме из

којих је преузимао мотиве не би ли тиме истакла његов мањак оригиналности и конзервативност форме. У данашњој академији срећемо и спекулације да је сам Вајлд осећао ауторску несигурност поводом механички конструисаних заплета у својим комедијама друштва. Подсећајући да „Вајлд првобитно није био вољан да одобри штампање својих драма у комплету“, Џозефин Гај и Ијен Смол нагађају да „његово устезање можда одаје стрепњу поводом њихове блискости у пореклу и темама“ (2000: 227).

С друге стране, неоригиналност Вајлдових заплета била је у изричитој функцији политичког дејства његових комедија. Вајлд је предочене стереотипе експлоатисао у сопствене драмске сврхе, јер управо је блискост публике са садржајем на позорници била од суштинског значаја за делотворност пародије. Репликујући животни стил и класну привилегију лондонских „горњих десет хиљада“, њихове вредности, слабости и заблуде, њихов модни укус и позоришне афинитете, Вајлд је прво привукао пажњу своје елитне публике, потом их занео стабилношћу наратива и напослетку их суочио са непријатном сликом себе. Заснивајући драмску структуру на познатим сценским моделима и затим је подривајући сатиричним опаскама, Вајлд је потцртавао начин на који идеолошки механизми бивају пласирани и верификовани кроз популистичке културне производе. Такав приступ доводио је публику у стање запитаности над лепо скројеним драмама на које је навикла и над баналношћу конвенционалне моралности предочене у њиховим дидактичним расплетима. Вајлдово подражавање мелодраматичних образаца отуда је, поред комерцијалне, имало и јасно изражену ироничну црту, док су, у привидно конзервативној, већ виђеној поставци, политичке ноте које одударају од стереотипа постајале резонантније.

У својој студији Вајлда као радикалног драмског писца, Сос Елтис је његову склоност ка преузимању елемената лепо скројених драма сагледала као једини могући вид избегавања државне цензуре и дискретног предочавања неподобних друштвених погледа. Сведочећи о погубности цензуре по британску драму, Харли Гренвил-Баркер је 1909. године навео да прва ствар коју драмски писац не сме себи да допусти јесте да „натера цензора да размишља о његовој драми“. Уколико је желео лиценцу, драматичар је био принуђен да пише у маниру на који је цензор „толико навикао да о

њему уопште више не размишља“ (Палмер 1912: 217–18). Како је деривативност драме била својеврсна гаранција лиценце, оригиналност је у очима продуцента сматрана за непотребан ризик, због чега је драмски писац био систематски подстицан на имитирање успешних представа. Према наводу Ентонија Џенкинса, чак и пред крај XIX века, када је позориште прихваћено као пристојна делатност и потврђено као уносна инвестиција, „ум попут Шоовог био је заточеник управничког поимања популарног укуса“ (1991: 1)

Суженост маневарског простора у писању драме препознаје се и у Вајлдовом методу. Проучавајући рукописе његових комедија, Елтис је установила образац у ком би Вајлд у иницијалној фази композиције оформио костур заплета ослањајући се на популарне комаде. У том тренутку, међутим, Вајлд је окончавао свој креативни компромис, јер се сваком наредном руком прогресивно удаљавао од својих извора, градећи суптилнију и субверзивнију творевину (Елтис 1996: 4). Узимајући за пример *Лепезу леди Виндермир*, Елтис полази од чињенице да је „отворено оспоравање друштвених правила сексуалног понашања на викторијанској јавној позорници било немогуће“ и закључује да је управо због тога Вајлд „замаскирао своје разматрање прељубе и женске врлине као неоригиналну, познату и безазлено ортодоксну драму“ (1996: 61–62).

Премијера *Лепезе леди Виндермир* 20. фебруара 1892. године у театру Сент Џејмсез била је Вајлдов први позоришни тријумф, али и најави тренда у рецепцији његових комедија које ће све одреда бити осуђиване због деривативности заплета. Викторијанска позоришна критика била је издашна у похвалама Вајлдовога комедиографског талента, стилске инвентивности и друштвене перцептивности, али није била убеђена да је у самом драмском поступку аутор *Лепезе леди Виндермир* демонстрирао икакав искорак у односу на традицију лепо скројене драме. Хенри Џејмс је те вечери био огорчен одобравањем публике, сматрајући да се Вајлдов комад одликује „искреном и примитивном једноставношћу, са савршено познатом атмосфером“ (Џејмс 1980: 372; Фридман Џ. 1990: 173). Џејмсов коментар вероватно се односио на типске ситуације у Вајлдовој драми, али лако се могао тицати и њене сродности са комедијом Хедона Чејмберса *Беспосличар* (*The Idler*, 1891). Чејмберсова

представа давала се управо у Сент Џејмсеју непосредно пре *Лепезе леди Виндермир*, са истом глумачком поставом и са изразитим сличностима у заплету. Најупадљивија подударност огледа се у лепези, која се и код Вајлда и код Чејмберса јавља као атрактиван сценски реквизит и компромитујући доказ непримерене ноћне посете.

Кључна сцена у којој се леди Виндермир крије иза застора потиче још из Шеридановог класика *Школа скандала* (*The School for Scandal*, 1777) и од тада је виђена у небројеним варијацијама. Вајлд се, дакле, у тој сцени позива на позоришну конвенцију, али добром делу лондонске публике није промакло да је исто опште место искориштено и у Чејмберсовој комедији током претходне сезоне. Ствар је постала замршенија када се Сидни Гранди у интервјуу за *Еру* пожалио да је исти тај мотив преузет из његове драме *Оличење моде* (*The Glass of Fashion*, 1883), при чему је наведена сцена, као код Вајлда, смештена на крај трећег чина (Пауел 1990: 17; Рејби 1997: 144). То би значило да су у тадашњим разговорима о *Лепези леди Виндермир* бар три драме фигурирале као кандидати из којих је Вајлд преузео најупечатљивији тренутак у својој хит представи.

Напоследку, Џејмс је своје критике задржао за приватну преписку, док је Грандијева притужба стигла касније током године и остала закопана у подужем интервјуу. Далеко утицајнији био је критичарски глас А. Б. Воклија, који је 27. фебруара у свом приказу пресудио да заплет Вајлдове комедије јесте учмао и то услед ослањања на „пола туцета познатих француских драма“ (Бексон 1970: 120). Вокли је навео низ читих узора, издвојивши притом две популарне представе Александра Диме Сина. Ипак, уместо осуде за плагијат, Вокли је Вајлдову комедију прогласио успешном захваљујући живости коју је аутор пренео на позорницу, начину на који је освежио драмске конвенције и „с изразитом галантношћу разбио монотонију живота“ (Бексон 1970: 123). Упркос замеркама на танак заплет, Вокли је од срца честитао Вајлду на вешто сачињеној драми која му је приредила узбудљиво позоришно вече. У сличном маниру, Фредрик Ведмор је у приказу за *Академи* истакао да би многи драматичари били у стању да осмисле исту причу, али ретко који од њих би умео да је преточи у забавну представу. Дотакавши се и препознатљивих момената у заплету, Ведмор је закључио: „'Догађај са лепезом' сваког је подсетио на скорашње дело

господин Хедона Чејмберса; али тешко да је, рекао бих, чак и најмање интелегентнима пало на памет да помену плагирање“ (Бексон 1970: 128).

У свом осврту на порекло *Лепезе леди Виндермир*, Мерлин Холанд сматра да није реч о плагирању, већ о „креативној манипулацији основне идеје и слободне употребе Диминих савета, иако из друге руке“ (1994: 207). Контрастирајући Вајлдов приступ са поимањем уметничког дела као тржишног производа и личног капитала, Холанд изражава утисак да он „као да је веровао у својеврсни комунизам језика и идеја“ и сматрао да се свака манипулација туђим материјалом може оправдати у име стила (1994: 208). У таквој визији, уколико је дато преузимање изнедрило ново и ваљано уметничко дело, морална осуда постаје теоријска омашка, јер општа културна добробит надилази индивидуални интерес потенцијално оштећене стране.

ST. JAMES'S THEATRE,		
Sole Lessee and Manager - - Mr. GEORGE ALEXANDER.		
Every Evening at 9 o'clock punctually, A New and Original Play, in Four Acts, by OSCAR WILDE, entitled		
Lady Windermere's Fan		
Lord Windermere	...	Mr. GEORGE ALEXANDER
Lord Darlington	...	Mr. NUTCOMBE GOULD
Lord Augustus Lorton	...	Mr. H. H. VINCENT
Mr. Charles Dumby	...	Mr. A. VANE TEMPEST
Mr. Cecil Graham	...	Mr. BEN WEBSTER
Mr. Hopper	...	Mr. ALFRED HOLLES
Parker	...	Mr. V. SANBURY
Lady Windermere	...	Miss WINIFRED EMERY
The Duchess of Berwick	...	Miss FANNY COLEMAN
Lady Plimdale	...	Miss GRANVILLE
Mrs. Cowper-Cowper	...	Miss A. DE WINTON
Lady Jedburgh	...	Miss B. PAGE
Lady Agatha Carlisle	...	Miss LAURA GRAVES
Lady Struthfield	...	Miss M. GIRDLESTONE
Rosalie	...	Miss W. DOLAN
Mrs. Erylne	...	Miss MARION TERRY
ACTS I & IV.	Morning-Room at Lord Windermere's, Carlton House Terrace	(H. P. Hall)
ACT II.	Drawing-Room at Lord Windermere's	(Walter Hann)
ACT III.	Lord Darlington's Rooms.	(W. Harford)
The Incidental Music by WALTER SLAUGHTER. The Furniture and Draperies by Messrs. FRANK GILES & Co., Kensington. The Dresses, &c., by Mesdames SAVAGE and PURDUE and Madame YORKE. The Wigs by Mr. C. H. FOX. The Etchings and Engravings in the corridors and vestibule kindly lent by Mr. I. P. MENDOZA, King Street, St. James's.		

Исечак програма позоришта Сент Џејмсез за *Лепезу леди Виндермир*.

Насупрот оценама викторијанске критике, програм позоришта Сент Џејмсез најављивао је *Лепезу леди Виндермир* као „нову и оригиналну драму“ (“A New and

Original Play”).¹⁴¹ Таква најавна била је уобичајен начин оглашавања представе која је заснована на неадаптираном материјалу, а комерцијални интерес глумца-управника Џорџа Александера да атрактивно представи свој производ је очигледан. Иако Александеров оптимистични слоган није кореспондирао са савременом перцепцијом Вајлдовога драмског израза, испоставило се да јесте антиципирао учесталу академску позицију од сто година касније, када се читаве студије пишу из угла уверености да су Вајлдове комедије „истински иновативне и да пре оспоравају него што репродукују конвенције популарних деветнаестовековних драма на којима су засноване“ (Елтис 1996: 4).

Постмодерна критика готово једногласно чита Вајлдове драме као предзнаке модернитета, чија се прогресивност огледа у бриткости дијалога, политичкој субверзивности и иноваторској примени мизансцена. Уз све позајмице које су их уобличиле, уз све конвенције којима су се приклањале, оне су, по Кејвовом мишљењу, „на сваком нивоу биле револуционарне за позориште свог доба“ (Вајлд 2000в: ххv). Чак и у капиталним студијама не викторијанске позорнице, већ викторијанске епохе, Вајлд се као драмски писац описује као „изразити *sui generis*“ у свом стилизованом обједињењу довитљивости и друштвене опсервације (Хефер 2017: 134).¹⁴²

Водећи се примером Вилијама Хезлита, Џон Китс је у свом младалачком заносу тврдио: „Ако Поезија не дође природно као што Лишће никне на дрвету, боље да уопште не долази“ (1958а: 238–39). Иако заљубљеник у Китса, Вајлд је био свестан да стварање не захтева наклоност богова и натприродно надахнуће у ком се поезија сама излива на папир, већ да, мимо полазног импулса и нужног талента, изискује концентрисан рад и кумулатив текстова из којих се црпи грађа. Вајлд је кроз праксу увидео да композиција представља методичан процес, рационалан, прозаичан,

¹⁴¹ Слична најавна стајала је и на плакату за *Идеалног мужа* у позоришту Хејмаркет, на ком је писало „нова и оригинална драма о модерном животу“ (Гудман 1995: 19).

¹⁴² Сајмон Хефер управо у Вајлдовој идиосинкразији препознаје извор његове неподобности на викторијанској културној сцени, наводећи да су његови потези попут писања *Саломе* на француском „шокирали честито енглеско друштво, то племе у ком се сваки израз индивидуалности и оригиналности посматрао са ужасавањем“ (2017: 500).

неузбудљив, поступак ком По наводно приступа „с прецизношћу и ригидном консекутивношћу математичког проблема“ (По 1984: 15). У свом обрачунау са романтизованим фикцијама о песничкој креацији, По прихвата оригиналност као фундаментални захтев, али поручује да она „нипошто није питање, као што неки претпостављају, импулса или интуиције“. Напротив, оригиналност, по Поу, произилази из темељног претраживања инспиративних дела и подразумева „мање инвентивности него негације“ (1984: 20–21). У потери за фантазмом оригиналне креације, и По и Вајлд се окрећу књижевној традицији, уверени да је писање пре процес ваљане селекције и умешне асимилације него радикалне инвентивности.

Провокативну илустрацију Вајлдове филозофије композиције налазимо у причи „Портрет господина В. Х.“. Поигравајући се шекспиријанским наслеђем, Вајлд у својој причи испреда теорију књижевности која, према наводу Флорине Туфеску, призива „идеал писца као изразито селективног читаоца и компилатора“ (2008: 39). Заstraшен и омађијан инфективношћу поетског утицаја, наратор у продуженој верзији приче спознаје да апсолутна имуност на узор не постоји, јер „сваки ученик узме нешто од свог учитеља“ (Вајлд 2017: 252). Вајлд је налагао да је, уз дозу креативне независности, за књижевни успех неопходно и уживање у туђим остварењима, јер „дивљење је портал ка свим великим стварима“ (Вајлд 2000а: 1080). Макс Бирбоум је по сећању навео Вајлдову тврдњу у којој га поново затичемо у улози креативног читаоца: „Наравно да плагирам. То је привилегија човека који уме да цени уметност. Никада не читам Флоберово *Искушење светог Антонија*, а да се не потпишем на крају књиге. *Que voulez-vous?*“ (1964: 36).

Вајлд изнад свега уважава уметничку индивидуалност, али и сматра да се она у свом најпунијем облику остварује кроз помно проучавање пређашњих модела: „Ми смо у Енглеској одувек били склони да потценимо вредност традиције у књижевности. Жудећи да пронађемо нов глас и свеж модус музике, заборавили смо колико диван Ехо уме да буде“ (Вајлд 2013в: 124). Артур Симонс, који је испрва био скептичан према Вајлду као индолентном дендију, напослетку је признао управо лепоту еха у његовој књижевности, наводећи уз благу иронију да он „уме да буде достојан дивљења чак и када нас његова елоквенција подсећа на елоквентне рукописе других. Он је свестан

шарма грациозних одјека и увек је оригиналан у својим цитатима“ (Симонс А. 1930: 23; Бексон 1970: 96). Своју ауторску јединственост Вајлд је остварио кроз отвореност поетском утицају, исписујући текстове који делују попут каталога утицаја, уникатног у ексцентричности укуса пре него у формалној инвенцији: „Вајлдова оригиналност — та особеност која се препознаје без грешке и коју називамо вајлдовском — јесте оригиналност заснована на већ сачињеном, новина која се размеће окаснелошћу“ (Денсон 1997: 89). Његова критичка начела отуда су се кретала ка успостављању „теоријског контекста у ком би се његови пљачкашки походи на традицију могли схватити као радикално креативни“ (Мекфарлејн 2007: 192).

Ричард Ален Кејв сматра да би се, у теоријском жаргону нашег доба, Вајлдов метод композиције дао описати као интертекстуалан у начину на који обједињује своје изворе (Вајлд 2000в: ххi). Његова декадентна дисрупција романтичарских вредности призивала је класицистички модел креативне асимилације који ће, стицајем околности, постати једна од норми постмодерне културе. Са својом толерантношћу према текстуалним апропријацијама и инкорпорацијама, постмодерно поимање стварања је ближе класичарској од романтично-капиталистичке парадигме. У свом чланку „Од дела до текста“ (“De l'oeuvre au texte”, 1971), Ролан Барт предочава текст као живо ткиво, као спремну грађу која позива на креативно премећање. Текст је, за Барта, „исткан у целисти из цитата, референци, одјека, језика културе [...], пређашњих или савремених, којима је он скроз-наскроз испресецан у огромној стереофонији“ (1977: 160). Стотинак година раније, Оскар Вајлд, кога Тери Иглтон сматра „ирским Роланом Бартом“ (1989: vii), испољавао је и остваривао сродне креативне аспирације према либералној употреби текстуалног наслеђа. Вајлдова идиосинкратичност и самооствареност сврставају га у редак сој писаца који се могу сматрати отеловљењем романтичарског култа генијалности. С друге стране, Вајлдово дело је уједно и потврда да се геније рађа, али и ствара кроз страст према уметности. Својом списатељском праксом он је демонстрирао да плод велике књижевности не произилази из безгрешног зачећа, већ из ероса и текстуалног односа.

У бескрајном промискуитету књижевног текста, прецизне одреднице порекла и недвосмислене етичке импликације истих немогуће је установити. Данас, као и у

викторијанско доба, плагирање је прекршај који је „лак за доказати, и готово немогућ за починити“ (Ленг 1887: 832). Једна студија је својевремено навела да плагирање као идеја представља „последњу свету краву академије и педагогије која се чува на пашњацима етике као заоставштина некадашњих вредности“ (Онге 1988: x). Тридесет година касније, културни консензус по питању плагирања није ништа ближи. Напротив, јасна демаркација између легитимности утицаја и нелегитимности плагирања додатно је проблематизована развојем интернета као поља које измиче институционалној регулативи. Интернет је направио пукотину у уметничким и академским структурама моћи, намећући се као оруђе које истовремено олакшава и чин плагирања и детекцију плагијата. Текст је кроз дигитализацију постао део интернета као виртуелног света и јавног простора у ком је перцепција интелектуалне својине постала апстрактнија. За разлику од опипљивости и фиксираности текста на хартији, електронски текст подложен је сталним променама. Штампана књига ужива ауторитативност имена на корицама, док њено дигитално издање бива изложено импресији да је реч о безличном збиру нула и јединица који се да присвојити без по муке и без гриже савести.

Демократизација приступа изместила је текст из домена уређеног капитализма на поље дигиталне анархије у ком ће сам концепт ауторства пролазити кроз дуготрајан и радикалан процес ревизије. Један могућ исход тог процеса јесте да тренутни академски напори доведу до подробнијег и нијансиранијег разумевања плагирања као правне и уметничке категорије. Подједнако изгледни су и нови начини посматрања, вредновања и дистрибуирања уметничког дела у ком ће се акценат померати од идеје власништва и индивидуалног израза ка идеји размене и комуналног просветљења. Према виђењу Хенрија Џенкинса, увелико смо кренули према „култури учешћа“, која се одликује „релативно ниским оградама према уметничком изражавању и грађанском ангажману“, као и „снажном подршком према стварању и дељењу створеног“ (2009: xi). Критички апарат ће у својим наредним еволутивним ступњевима морати да развије истанчанији однос према колаборативном и интертекстуалном приступу креацији, док ће етичке димензије плагирања остати контроверзно питање које ће се пре разматрати као ствар тржишне економије него теорије уметности. Оскар Вајлд се, по свој прилици,

и у овом смислу нашао на правој страни историје. Сходно његовом утопијском призивању уметности као опште доступног медијума који неспутано комуницира између људи и векова, уметничко дело у доба дигиталне репродукције не заговара стварање као индивидуализован чин у историјском вакууму, већ визију креативности као консекутивног процеса који се непрестано одвија и нема завршно културно исходиште.

VII

Викторијанска периодика и родни аспекти Вајлдове уређивачке политике у магазину *Женски свет*

Већина жена су толико извештачене да немају осећај за Уметност.

Већина мушкараца су толико природни да немају осећај за Лепоту.

– Оскар Вајлд, „Пар максима за наук прекомерно образованих“

Непосредно пре пробоја на књижевној сцени, Оскар Вајлд је од 1887. до 1889. године био запослен као уредник новопокренутог магазина по имену *Женски свет* (*The Woman's World*). Утицајна функција у динамичној арени женске периодике отвара могућност јаснијег позиционирања Вајлда у односу на позновикторијанско културно тржиште, савремено новинарство и актуелне дебате о грађанском статусу жена, али та могућност дуго је била неискориштена. У главним биографијама, Вајлдов двогодишњи уреднички рад сведен је на елементарну фактографију и пар анегдота. У критичким студијама до пред крај XX века, ове две године у његовој каријери маргинализоване су као инертан период испуњавања професионалних дужности без прекомерне креативне инволвираности. Заправо, целокупан Вајлдов рад у новинарству био је занемарен као приправнички период писца у настајању, што

илуструје и податак да је током XX века широј јавности била доступна тек шачица његових новинских чланака штампаних у три површне збирке.

Ситуација се драстично променила у последњих двадесетак година, током којих се појавио низ академских текстова који критички разматрају Вајлдов новинарски ангажман, што је довело до значајне збирке Ање Клејворт (2004) и напослетку до ауторитативног двотомног издања новинских чланака које су Џон Стоукс и Марк Тарнер приредили у оквиру Вајлдових сабраних дела (2013). Збирка Стоукса и Тарнера по први пут предочава обим и разноврсност Вајлдовога опуса у новинарству и књижевној критици у распону од двадесетак година, чиме је практично отворено ново поље у вајлдовским студијама. Насупрот уврежене слике о дилетанту који је током осамдесетих година пуно говорио и мало шта написао, Стоукс и Тарнер оцењују да је Вајлд у том периоду био „свеприсутан у периодици и дневној штампи“ (Вајлд 2013б: xii). Викторијанци су његове текстове могли срести у преко педесет периодичних издања, при чему је само у дневнику *Пал Мал газет* објавио преко седамдесет, махом анонимних, рецензија (Вајлд 2004: ix, xiii). Таква заступљеност у штампи сведочи о „нивоу продуктивности и свакодневног професионализма“ о ком није било пуно речи, јер су анегдоте произишле из Вајлдове позе дендијевске индолентности одувек имале примат као атрактивније биографско штиво (Гај и др. 2016: 436).

Вајлдови новински ангажмани одвијали су се у налету такозваног „новог новинарства“ (енг. “New Journalism”). У питању је термин који је 1887. године нехотице сковао Метју Арнолд, употребивши га као израз презира за популарну штампу која фаворизује емоционални набој у односу на трезвену аргументацију.¹⁴³ Алудирајући по свој прилици на пионирску делатност В. Т. Стеда, Арнолд говори „о

¹⁴³ Тема Арнолдовога чланка заправо је ирско питање, а у њему он позива на повећање репресивних мера у Ирској: „Упорно понављам да нам могу устробати далеко подробније мере за потискивање нереда у односу на било које што смо имали до сада“ (1887: 631). Арнолд се у овом чланку дотакао новинарства како би истакао мишљење да популарна штампа ирационално приступа проблемима Ирске, што је свакако укључивало и Стедов *Пал Мал газет* који је подржавао ирску самоуправу.

новом виду новинарства који је недавно измислио један паметан и енергичан човек“ (1887: 638). Наденути епитет „нов“ је пежоративан, јер он у Арноldовој употреби не подразумева прогресивност, већ одступање од традиције и витоперење критичке праксе која држи до стандарда штампане речи. Наредних година овај израз се усталио како би означио новинарски приступ који циља на високе тираже ослањајући се на сензационализам, мелодраму и моралисање, као и на приступачан, неретко конверзациони стил, сажете чланке и пригодне илустрације. Овакво новинарство Арнолд смешта на дно културне хијерархије, сматрајући га „*празноглавим*“ (енг. *“feather-brained”*) (1887: 638). Вајлду је такође било јасно да демократизација штампе води ка вулгаризацији садржаја и срозавању уређивачких критеријума. У жељи да се дистанцира од популистичких тенденција и потцрта кредибилитет сопственог рада у периодици, Вајлд је у својим рукописима учинио ново новинарство честим предметом подсмеха.

Попут својих савременика Волтера Пејтера, Бернарда Шоа или Х. Г. Велса, Оскар Вајлд је почетну афирмацију стекао марљивим радом у новинарству. Новинарство је, у неку руку, било породична делатност за Вајлда, чији су брат и мајка такође редовно објављивали текстове у ирској и енглеској штампи. Поткованост у класичним студијама Вајлд је надоградио као критичар савремене књижевности, ишчитавајући и рецензирајући импозантан број књига из разнородних поља. Новинарски ангажмани ставили су га у позицију да буде у току са модерним уметничким тенденцијама, док су му професионални захтеви пружили техничку обуку драгоцену за списатељски занат. Штавише, Ања Клејворт сматра да је Вајлдов изненадни напредак на књижевном плану крајем осамдесетих година произишао управо из вичности стечене кроз новинарску праксу (1997: 84–85).

И заиста, Вајлд новинар умногome антиципира прекупације Вајлда писца. Теме о којима са страшћу и самоувереном лежерношћу расправља у својим новинским чланцима неретко се тичу односа естетицизма и реализма, уметности и природе, позиције жене у друштву или позиције Ирске у империји. Као рефлексција његове помпезне личности, „новинарство је у Вајлдовим рукама било перформанс — излагање пажљиво осмишљене персоне и забавног дијалога са литерарним и

културним фигурама и трендовима тог доба“ (Моурен 2015: 258). Новине су амбициозном писцу биле прикладно средство самопромоције и динамичан медиј којим прикрива и разоткрива аспекте свог политичког бића. Према речима Џона Стоукса, „странице дневних новина његових су седам велова“ (1997: 78).

Вајлдови новински чланци отуда су значајни као формативни део његовог канона, али и као индикација политичких начела која се иза тих велова назире. Док ће у случају новинских чланака увек бити упитно до које мере су они били условљени политиком дате публикације, Вајлдова уредничка позиција у *Женском свету* пружала је изванредан ступањ независности и подразумевала низ одлука које могу бити добар показатељ његовог погледа на савремена културнополитичка збивања. У том смислу, уредничка политика *Женског света* имала је родне аспекте који указују на Вајлдова лична прогресивна становишта и ангажман по питању женских еманципаторских процеса с краја XIX века. Под руководством Оскара Вајлда, *Женски свет* био је нов вид гласила који се с новим видом поштовања обраћа викторијанским женама, третирајући их као грађанке, мислећа бића и активне учеснице у друштвеним процесима.

Новинарски ангажмани притом су били део породичне традиције Вајлдових. Леди Вајлд и њен старији син Вили увелико су се афирмисали редовним прилозима за разна штампана издања и Вајлд је лако могао себе да замисли у сличној улози. Посматрајући радни учинак свог брата у *Дејли телеграфу*, Вајлд је стекао јасну представу о свом будућем позиву: „Новинарство је потпуно фасцинантно. Тако је брзо, тако хитро. Вили оде на бал неке грофице, искраде се пре поноћи, нема га на сат или два, врати се, а онда се вози кући ујутру и може да купи новине које садрже пун извештај са забаве са које је управо изашао“ (Шерард 1906: 275).

Пролећа 1887. године, Оскар Вајлд је добио неочекивану понуду издавачке куће Касел да постане уредник магазина *Дамски свет* (*The Lady's World*). Као новопечени *pater familias*, као денди са скупим прохтевима који је већ искористио прилику да уновчи свој публицитет јавним предавањима, као критичар жељан афирмације на културној сцени, Вајлд је оберучке прихватио понуду. Примања његове супруге Констанце начелно су била довољна за миран буржоаски живот у Челзију, али

Вајлдови друштвени апетити далеко су надилазили одмерену ушушканост у богатом предграђу. Уговорена недељна плата од шест фунти пружила је породици преко потребну сигурност од Вајлдових потрошачких навика, док је престижна функција у угледној издавачкој кући отворила аутору нове могућности на професионалном плану.¹⁴⁴

Вајлдова преписка из доба почетног ентузијазма сведочи о изразитој посвећености уредничком послу. Ипак, наредни месеци показали су да гламурозно звање руководиоца корпоративног магазина заправо подразумева заморну рутину која се састоји од пословне преписке, поделе задатака, ишчитавања и преправљања рукописа, расправа са одбијеним ауторима и ношења са пословном хијерархијом, роковима и притисцима са стране. Монотоност посла, као и тешко прихватљива чињеница да по први, и испоставиће се једини, пут у животу ради за плату, умањили су песникову полазну полетност.

Артур Фиш, тадашњи заменик уредника, оставио је живописно сведочанство о Вајлдовим поетским расположењима и радним рутинама. Према Фишовом сећању, Вајлд је испрва заказаним данима уредно стизао на посао у 11 сати, али доласци су временом постајали све каснији и краћи, да би се напоследку претворили у „тек нешто више од посете“. Фиш је Вајлда у редакцији описао као „Пегаза у амовима“, коме је „сама чињеница да је било какав вид регуларности постао фактор у његовом животу деловала као својеврстан несклад“ (1913: 18).

Вилијам Батлер Јејтс у својим мемоарима наводи да је међу запосленима у Каселу нешто раније био и Вилијам Ернест Хенли (1849–1903).¹⁴⁵ Премда је у историји књижевности превасходно упамћен као близак пријатељ Роберта Луиса Стивенсона и

¹⁴⁴ Поређења ради, В. Т. Стед био је плаћен троструко више као уредник *Пал Мал газета*, али у питању је био посао у етаблираном медију са знатним приходима и дневнику који је изискивао далеко веће руководиачко ангажовање. С друге стране, Бернард Шо је у то доба као драмски критичар *Ворлда* зарађивао три гвинеје недељно (Слоун 2003: 67).

¹⁴⁵ Ричард Елман је из Јејтсовог записа погрешно закључио да је Хенли радио за Касел упоредо са Вајлдом (Елман 1988: 292). Хенли је заправо био запослен у овој кући од 1881. до 1886. године (Клејворт 1997: 95).

инспирација за лик Џона Силвера у *Острву с благом* (*Treasure Island*, 1883) (Стивенсон 1889: 270), Хенли је у своје време изградио завидну каријеру као уредник, критичар и песник и израстао у једну од најутицајнијих фигура у британском новинарству крајем XIX века. Када је Хенли приупитао Вајлда колико често је у редакцији, одговор је био: „Раније сам ишао три пута недељно на по сат, али сада сам из распореда избацио један дан“. „Господе“, рекао је Хенли, „ја сам ишао пет пута недељно на по пет сати, а када сам хтео да избацам један дан, сазвали су састанак одбора“. Издавачи су били људи старог кова и по свој прилици су више ценили Вајлдов допринос, сматрајући да је Хенли „бескористан осим кад је под контролом“. Оцена за Вајлда била је: „Таква ленчуга, али какав геније“ (Јејтс 1922: 20).

Упркос различитим наравима, Вајлд и Хенли су у кратком року постали пријатељи. Вајлд по свој прилици није имао високо мишљење о Хенлијевој поезији, али је у *Женском свету* из децембра 1888. објавио опширан и, уз пар формалних замерки, благонаклон приказ његове збирке *Књига стихова* (*A Book of Verses*). Закључни епиграм био је похвала непатворености Хенлијевог поетског дара: „Када би се уозбилио, његов рад постао би тривијалан“ (Вајлд 2013в: 113).

Хенли је у међувремену прешао у Единбург на позицију уредника новооснованог листа *Скотс обзервер*, који је заступао тврдокорна торијевска становишта и као такав био непријатељски настројен према декадентој књижевности. Када је Хенлијев лист у јулу 1889. године похвалио ново издање магазина Блеквуд, једну причу је издвојио као неускладиву с остатком броја. Та прича била је Вајлдов „Портрет господина В. Х.“. Јавни наговештај о моралној неприкладности Вајлдове књижевности потпирио је тензије између двојице пријатеља које ће се наредне године разбуктати у национални скандал. Наиме, јула 1890. Хенли је одобрио штампање агресивног напада на Вајлда у знак протеста према етичкој позицији *Слике Доријана Греја*, иако роман није ни прочитао (Хенли 2000: 193). Кратка непотписана белешка коју је срочио Чарлс Вибли, још један некадашњи колега из Касела, прогласила је књигу увредом за јавни морал, уз данас чувену опаску да је намењена „одметнутим племићима и перверзним телеграфским куририма“ (Бексон 1970: 75). Дакако,

Виблијев коментар био је алузија на скандал у Кливлендској улици, чиме је Вајлд имплицитно повезан са сексуалним подземљем Лондона.

Исход ове провокације била је контроверзна јавна расправа која је на страницама *Скотс обзервера* потрајала неколико недеља, током којих је Вајлд постао оличење дегенеричних тенденција у савременој уметности.¹⁴⁶ Како примећују Џозефин Гај и Ијен Смол, Вајлдова списатељска репутација по објављивању *Слике Доријана Греја* постала је загонетка: како имиџ аутора чију је збирку прича за децу издао Дејвид Нат може бити усагласив са особом за коју се сада напрасно тврди да пише за перверзнаке уплетене у мушку проституцију (2000: 61)? Траума коју је доживео са рецепцијом свог романа и разочарање финансијском добити показале су се као подстрек Вајлду да будуће креативне напоре усмери ка позоришту.

Покренут 1886. године, месечни магазин *Дамски свет* почео је да посустаје већ после неколико бројева. Скроман финансијски учинак био је јасан показатељ да магазин није успео да се избори за позицију на уносном, али крцатом тржишту публикација за жене из средње класе. Оскар Вајлд је по свој прилици позван у Касел из потребе за другачијом промотивном стратегијом, у којој би унајмљивање познате личности за новог уредника послужило као мамац за помодну публику. Вајлдово редовно присуство у жутој штампи, модни ауторитет међу млађим генерацијама и

¹⁴⁶ Вајлдов изричит налог издавачу био је да се његове књиге убудуће не шаљу Хенлијевим листовима, јер је „превише груб, превише увредљив, превише личан“ (Вајлд 2000а: 533). Пар година касније, Хенли је у преписци са Виблијем ликовео над Вајлдовим хапшењем: „Да: Блудник сатеран у теснац био је свеукупно пријатан призор. [...] Моралност ће бити задовољена ако Оскар добије две године; као што ће наравно и добити“. Хомофобични израз који је Хенли употребио (“Bugger at Bay”) заправо је кованица Чарлса Бакстера, преиначена од назива Лендсирове слике *The Stag at Bay* (1846) (Хенли 2000: 245).

Алфред Даглас је 1908. године прогласио Хенлија за оркестратора хајке на Вајлда који је по објављивању *Слике Доријана Греја* „спроведена с крајњом пакошћу и насилношћу“. Хенли је, по Дагласовом мишљењу, одувек био завидљив, што се најбоље видело у његовом односу према Роберту Луису Стивенсону, али је „превазишао себе када је написао срамотни чланак“ у ком се обрушио на већ руинираног Вајлда приликом издавања *Баладе о тамници у Редингу* (*The Ballad of Reading Gaol*, 1898) (Бексон 1970: 309).

углед који је уживао као познавалац уметности и предавач на теме естетике, одевања и унутрашњег дизајна, чинили су га идеалним кандидатом за уредника који би ревитализовао посрнули магазин.

Вајлда, међутим, нису занимали промотивни методи, већ промена самог концепта магазина. У пажљиво осмишљеној поруци Вимсу Риду, управнику Касела, Вајлд бираним речима поручује да је *Дамски свет* конвенционалан и превише усредсређен на моду, што је поље увелико заузето етаблираним часописима попут *Квин* и *Лејдиз пикторијал*, за које је и сам Вајлд писао (Вајлд 2000а: 297). Пар месеци касније, Вајлд ће у преписци с потенцијалном ауторком изнети слободније мишљење да је пређашња верзија магазина „простачки, тривијалан и глуп производ, са свим својим безвезним трачевима о безвезним људима и са својим бесмислицама о друштву“ (Вајлд 2000а: 332).

Вајлдова критика није била неутемељена. Летимичан поглед на садржај *Дамског света* открива уштогљен медиј који подилази просечном укусу и патријархалној визији викторијанске жене. Рекламиран као „нови висококласни магазин за даме“ (Вајлд 2013б: xxxii), *Дамски свет* је било луксузно штампано издање са обиљем илустрација и покојом сликом у колору из модног света. Међу редовним рубрикама налазили су се трачеви из друштвеног живота, белешке о браковима славних, модне сугестије за текући месец, прилози о угледним дамама, аристократским родословима или умешном приређивању вечера, док би за крај били остављени нотни записи и обрасци за вез. Такви чланци били су прожети саветима о неговању лепоте, одржавању домаћинства, удовољавању мужу, манирима, моралним узорима, штедљивости, марљивости и послушности, подразумевајући немо присуство мушког ауторитета. У чланцима о краљици Викторији, посебно се истичу заслуге њеног већ деценијама почившег мужа.

Прилог о супрузи Вилијама Гледстона одређује њен идентитет на основу друштвених и професионалних позиција њеног оца и мужа, оцртавајући њену животну путању кроз јасно предочено порекло и професионална кретања њеног мужа. Непосредно после пада његове треће владе, Гледстон је и даље „један од највећих политичких вођа које је ова земља икада имала“, док је његова супруга верни пратилац

и „'помоћница' у најширем и најпунијем смислу те речи“ (енг. *help-mate*). Њена индивидуалност оцртава се кроз активности описане као прикладне за узорну супругу и у складу са „природним женским склоностима“. Отуда се побожним тоном поручује да је филантропском раду и „друштву њеног супруга и његових пријатеља госпођа Гледстон посветила свој живот“, и с похвалом истиче да она „не полаже право да буде 'политичка жена“.¹⁴⁷ Заправо, Кетрин Гледстон је два месеца пре штампања магазина постала управо то, јер је у фебруару 1887. године проглашена председницом политичког удружења по имену *Women's Liberal Federation*. Њена политичка функција свакако је вест и повод за разговор, али о томе у чланку нема ни помена.

У уређивачком приступу *Дамског света* јасно се огледа проблематична позиција женске периодике која је конвенционалношћу својих садржаја производила, дистрибуирала и рециклирала виђење жене која се осећа слободном, модерном и оствареном у патријархално уређеном и класно издељеном друштву. Како је издавачка инфраструктура била у рукама мушког капитала, женски магазини махом су били конвенционалне творевине стерилизоване од сваког политичког или сексуалног садржаја, осмишљене да подстичу женско прихватање позиције пасивне инфериорности као природног и самим тим пожељног стања. Инструктивна вредност чланака била је императив, а природа тих инструкција у складу са патријархалним начелима.

Ригидна родна политика викторијанске периодике била је производ викторијанских културних норми, али и новонасталих друштвених околности у којима женски еманципаторски процеси измичу контроли. Законска регулатива која је удатим женама пружила право на личну својину (*The Married Woman's Property Act of 1882*) довела је до нове ситуације на тржишту у којој жене по први пут располажу сопственим капиталом. Појава женских колеџа омогућила је настанак свеже квалификоване радне снаге, што је отварањем женских радних места у медицини и просвети створило нову потрошачку популацију. Као реакција на новостечену куповну моћ жена, покренут је низ часописа усмерен ка женској публици. Према

¹⁴⁷ “Ladies of Note: Mrs. Gladstone”, *The Lady's World*, 1887: 209–10. Непотписан чланак.

истраживањима Синтије Вајт, током последње две деценије XIX века дошло је до силовите експанзије женских публикација за коју није било преседана.¹⁴⁸ Иако је конкуренција била оштра, сви ти магацини обрађали су се половини целокупне острвске, а неретко и империјалне популације, што је био милионски аудиторијум гладан садржаја који рефлектују савремене друштвене промене и отварање јавног простора за женско присуство, допринос и амбицију.

У таквим околностима, викторијанска периодика подразумевала је родну прерасподелу интересовања на две сфере, тако да су се мушки часописи бавили државотворним питањима попут политике, привреде, религије или науке, док су прикладне теме за женске часописе биле мода, домаћинство, белетристика и трачеви. Стварајући „феминитет површине пре него дубине, привида пре него моралне умешности“ (Битам 1996: 90), викторијански женски магацини пласирали су материјал који подучава жене шта да раде, мисле, говоре и пре свега шта да купују.

У том светлу треба сагледати Вајлдов став да је *Дамски свет* „превише женствен и недовољно женски“, због чега је Риду предложио виши стандард и шире видокруге (Вајлд 2000а: 297). Вајлдова амбиција није била да постојећи магазин заодене у ново рухо, већ да његов садржај учини истински различитим у односу на конкуренцију. Магазин који би он приређивао не треба

да се бави само оним што жене носе, већ и оним што мисле и оним што осећају. *Дамски свет* треба учинити препознатљивим органом за изражавање мишљења жена по свим питањима књижевности, уметности и модерног живота, али и магазином који ће мушкарци моћи са задовољством да читају и да се осете привилегованим кад за њега пишу. (Вајлд 2000а: 297)

¹⁴⁸ Конкретан податак је да је у датом периоду покренуто најмање четрдесет осам женских публикација, не рачунајући породичне и књижевне часописе који су неретко били оријентисани ка женској публици (Вајт С. 1970: 58). Дакако, није била реч само о ширењу тржишта за женске магацине, већ и о порасту и комерцијализацији целокупне издавачке индустрије. Тај тренд био је подстакнут програмима државног образовања који су изградили нове слојеве читалачке публике и отворили огромно тржиште за јефтина књишка издања и часописе.

Упркос опирану издавача, Вајлд је као основни захтев свог ревизионистичког концепта поставио промену имена магазина у *Женски свет*. По његовом мишљењу, „тренутно име магазина има известан призвук вулгарности који ће увек умањивати успех новог издања и који оставља изразито погрешан утисак“ (Вајлд 2000а: 317). *Дамски свет* утапао се у море магазина са сличним именом, одбијајући тиме многе потенцијалне ауторке којима је Вајлд послао упит. „За наш магазин отворио се дефинитиван простор и дефинитивна мисија“, сматрао је Вајлд (2000а: 318), а промена наслова означила би нов почетак и дистанцирање од свега што је претходна верзија магазина представљала.

Вајлдов избор очито је био укореењен у политичкој обојености термина „дама“ и „жена“. Од педесет женских магазина објављиваних између 1800. и 1850. године, двадесет седам њих је у наслову имало реч „дама“, а ниједан није имао реч „жена“ (Битам 1996: 27). Вајлд је био мишљења да је наслов старомодан и као такав прикладан тренутном концепту магазина, али не и његовом издању за просвећенију женску публику. Преиначење дама у жене представљао је чин уклањања родних стереотипа и класних предрасуда, односно „револт против учмалих категорија високог и ниског, честитог и укаљаног, и свеже брисање граница које наговештава солидарност међу свим женама“ (Гзинан 1998: 413). Реч „дама“ у насловима магазина јесте првенствено била одредница за род, али свакако је конотирала и виши друштвени статус. У наслову Каселовог издања, она је могла одражавати аспирације читатељки средње и више средње класе и учинити их поласканим, али и отуђити их као класно неподобне, јер, како примећују Стоукс и Гарнер, та реч „подразумева сасвим изричито место у друштвеној хијерархији које није отворено за масовно женско читалаштво и које се не сме узимати олако“ (Вајлд 2013б: xxxv). Насупрот томе, измењени наслов призива актуелне јавне дебате о „женском питању“, али и „нову жену“, као концепт који је у то доба почео да се помаља у штампи и постајао све видљивији део друштвене реалности. Док је снобовском делу старе публике нов наслов магазина могао деловати припросто, јер им одриче класни престиж, Вајлдовој циљаној групи свакако је пријао прогресиван призвук.

Вајлдова преписка са Вимсом Ридом одише искреним ентузијазмом и оставља утисак да је својски прионуо на посао, искрен у намери да изгради угледан часопис по сопственом укусу. Према речима његовог сина, Вајлд је у почетној фази рада за магазин, као и увек када би се латио свежег подухвата, био „као дете са новом играчком“ (Холанд В. 1960: 61). Користивши своје име и познанства, Вајлд је у кратком року контактирао десетине виђенијих жена и замолио их за чланак, поручујући у разним варијацијама свакој понаособ да је „жељан да претвори магазин у препознатљив орган у ком ће жене од културе и позиције изражавати своје погледе“ (Вајлд 2000а: 308). Убеђен да „свакој жени ласка када је неко замолио да пише“ (Вајлд 2000а: 298), уредник се без снџивања обраћао и чланицама краљевских породица. Као ванредан пример његове дрскости, смисла за хумор, па и амбиције, остало је забележено да је Вајлд замолио краљицу Викторију лично да за *Женски свет* приложи нешто од своје поезије из млађих дана.¹⁴⁹

Већина потенцијалних ауторки које је новопостављени уредник контактирао биле су аристократкиње, што је свакако један од бројних примера Вајлдове снџовске наклоности ка титулама и звањима. С друге стране, такав потез сведочи и о његовој прагматичној свести о вишем ступњу образовања и либералности у богатијим

¹⁴⁹ Елман помиње да је Вајлдово писмо изазвало „гневни краљевски одговор“ (1988: 292), али уколико је са двора послата икаква порука, она није сачувана. Оно на шта је Елман вероватно мислио јесте Викторијин запис у дневнику, у ком краљица, у уобичајеном јој трећем лицу, изражава запањеност Вајлдовом молбом: „Е стварно шта све људи неће да кажу и измисле. Краљица никад у животу не би могла да напише нити *један стих поезије*, озбиљне или комичне, па чак нити *једну Риму* да састави. Све је то стога *измишљотина* и *мит*“ (Џулијан 1971: 151; Вајлд 2000а: 343).

Насупрот мајчине уздржаности од родних питања, Викторијина трећа ћерка, принцеза Кристијан од Шлесвиг-Холштајна, објавила је чланак у првом броју *Женског света*, потписавши се само крштеним именом као „Хелена“. Примерак магазина штампан на посебном папиру послат је у Виндзор, а потврда да је краљица примила пошилку стајала је урамљена у редакцији (Виндам 1949: 215).

У јануарском броју из 1888. године, Вајлд је штампао поему своје мајке „Историјске жене“ (“Historic Women”), у којој засебна строфа опева славу краљице Викторије (“supreme above all women — Empress Queen”). Према наводима са двора, краљица је била веома задовољна песмом (Елман 1988: 293).

круговима, као и о друштвеном утицају жена на позицији. Само њихово присуство у магазину побудило би знатижељу читалачке публике, укључујући конзервативне жене из средње класе као циљану групацију. Према речима Кетрин Гзинан, „Вајлдов снобизам био је интелектуалан, а не улизички“ (1998: 414). Начелно говорећи, уместо припадника имућне средње класе обузетих материјалним тежњама и моралним проповедима, Вајлд се пријатније осећао у круговима привилегованих људи од културе који су навикли на лежернији приступ животу и поставили уметност и задовољство као примарне преокупације. У прилог таквом становишту иде и чињеница да његов елитистички избор ауторки није био ограничен титулама, већ је укључивао широк круг жена од интелектуалног реномеа. Ту су пре свега списатељице попут Уиде, Мари Корели или Текеријеве ћерке Ен. Вајлд је чак штампао и по два прилога своје мајке и супруге. Једно од упадљивих имена је и Милисент Фосет.¹⁵⁰

Први број магазина који је Вајлд приредио изашао је новембра 1887. године под насловом *Женски свет* и с Вајлдовим именом истакнутим на насловној страни. Био је то својеврсни преседан, јер тадашња новинска конвенција подразумевала је анонимност чланова редакције.¹⁵¹ Такав приступ пружао је аутору већу слободу израза, али и циљано умањивао значај новинара и уредника који су безименошћу сведени на просту радну снагу. На тај начин, моћ аутора била је редукована, а акценат

¹⁵⁰ Међу ауторкама *Женског света* често се погрешно наводи и Сара Бернар. Извор тих навода је писмо у ком Вајлд убеђује „божанску Сару“ да, као водећа дива свог доба, приложи чланак за његов магазин. Вајлд за тему предлаже комичне стране америчког менталитета и наглашава да је, уколико глумица нема времена, спреман да текст састави сам и потпише га као њен (Бразол 1938: 187, Пирсон 1946: 120). Иако често цитирано, писмо је по свој прилици фалсификат, јер се аутентичност целокупне објављене преписке не може утврдити (Вајлд 2000а: xv). Преписка је изворно штампана непосредно после глумичине смрти у наводном преводу са француског под насловом *Oscar Wilde's Letters to Sarah Bernhardt* (1924), Sylvestre Dorian (ed.), Gerard: Haldemann-Julius Company.

¹⁵¹ У мноштву Каселових издања, Вајлд је био први уредник чије име је штампано на насловној страни. Чак ни Хенли, као уредник часописа *Мегазин ов арт*, није био потписан на насловници (Клејворт 2013).

стављен на сам медиј и издавача.¹⁵² У Вајлдовом магазину, ауторке су биле уредно потписиване. Тиме је јасно стављано до знања да магазин састављају жене, док се ауторкама пружала друштвена видљивост, али и признавала комерцијална вредност њиховог имена. Уреднички приступ полагао је пуно на култ личности, уздајући се у „параду познатих женских персоне, али изнад свега у фигуру самог Вајлда као председавајућег мушког генија феминистичке културне софистицираности и реформе“ (Фрејзер и др. 2003: 179).

Нови наслов био је објава нове мисије у којој се магазин окреће мислећим читатељкама и разматрању друштвеног, правног и професионалног статуса жене, чиме доприноси консолидовању идеја о родним реформама које ће се одвијати наредних деценија. Садржај *Женског света* показује да је Вајлд спровео у дело концепт који је првобитно предложио Риду, у ком ће „одећа заузети крај, а књижевност, уметност, путовања и друштвене студије почетак магазина“ (Вајлд 2000а: 298). Трач рубрика која је отварала *Дамски свет* уклоњена је заједно са музичким прилозима, док су чланци о моди пребачени на крај магазина. Обим је повећан са 36 на 48 страна, а број илустрација је смањен, чиме је отворен простор за чланке који се баве уметношћу, културом, образовањем, друштвом, политиком и пре свега женском позицијом у овим сферама живљења. Тон магазина био је упадљиво либералнији у односу на *Дамски свет* и имао је своју реформаторску црту. Уз нужне уступке популарном укусу, магазин је конвенционалне садржаје упаривао са друштвено освешћеним и освешћујућим текстовима о женским правима, запослењу, бирачком праву и проблему градског сиромаштва. Таквом уређивачком политиком, Вајлд се практично одрекао

¹⁵² Френк Херис, као ветеран британске журналистике, био је огорчен њеним анархичним стањем. Као главни проблем Херис је наводио „анонимност штампе која је лукаво осмишљена од стране капиталисте“, на основу чега „новинар илити модерни проповедник бива претворен у поткупљиви глас, у бездушном ђифту плаћеног да хвали господареву робу“ (1916: 60).

Анонимност новинских чланака умногоме сужава могућности истраживања тадашње журналистике и аутора који су јој доприносили. Део одговорности почива и на Британској библиотеци, која је средином XX века начинила крупну грешку када је одбила понуду неколико дневних новина да јој доставе архиве са именима аутора.

„кућног анђела“ као примарне читатељке и маркетиншки фокус померио ка „новој жени“ као модернијем поимању феминитета.

Женски свет је под Вајлдовим уредништвом подстицао нов модел умног живота жена који надилази стереотипно опажање да је женска публика заинтересована само за моду, козметику и трачеве. Таква перцепција жена у друштвеном животу и конвенционалној штампи „биле су плодно тло за Вајлда да ради оно у чему је најбољи; да изазива, оспорава, провоцира — и тиме ствара напрслине на старим диносауруским костима викторијанских друштвених, моралних и родних диктата, који су за жене били штетни и понижавајући“ (Гзинан 1998: 409).

Вајлд је отуда већ у првом броју као својеврсну објаву мисије штампао чланак под насловом „Позиција жене“ (“The Position of Woman”) који је контеса од Портсмута потписала крштеним именом. Реч је о испрва конвенционалном есеју помпезног тона који жалостивом реториком призива идеализовану визију пожртвоване жене. Ауторка, међутим, убрзо демонстрира жустра феминистичка становишта, почев од оспоравања хришћанске институције брака као свете тајне, јер „брак, установљен законом и предочен обичајем, за супругу може представљати, а често то и јесте био, безнадежно и горко ропство“ (Портсмут 1887: 8). У значајном иступу у складу са новим насловом магазина, Евелин Портсмут као аристократкиња истиче да идеја родне еманципације „привлачи жене свих класа једну ка другој“ (Портсмут 1887: 9). Ауторка у закључку најављује тренутак родне једнакости у ком ће „снага жене бити неопходна како би мушкарац ојачао“ и у ком ће „њено уздицање бити апсолутно нужно како би се спречило његово пропадање“ (Портсмут 1887: 10).

Упркос реакционарним моментима овог полазног чланка, сáмо покретање женског друштвеног статуса као валидне теме у главнотоковском магазину био је битан искорак према стимулисању јавне расправе о савременим родним улогама. Сматрајући да је образовање кључна ставка за еманципацију викторијанске жене, Вајлд је у свом уређивању посебну пажњу усмерио ка женским колецима на Оксфорду и Кејмбрицу. „Морамо имати универзитете на својој страни“, била је порука Риду (Вајлд 2000а: 300). Истражујући проблематику женске едукације, Вајлд је тражио чланке који се хватају у коштац са популарном перцепцијом да је образована жена

нужно мушкобањаста, јер се својом амбицијом и независношћу одрекла кроткости као елементарног атрибута женствености.

Насупрот таквом уређивачком избору, у *Дамском свету* се могао срести чланак попут „Шта ће бити с девојкама?“ (“What will Become of the Girls?”), који имплицитно поручује да високо образовање за жене представља нехотичну обуку за живот уседелице. Ауторка овог чланка верује да женска амбиција одбија мушкарце, због чега девојкама препоручује скромне и традиционалне занате који приличе женској префињености и који ће годити њиховим потенцијалним мужевима. Осврћући се на политизоване жене које остварење својих права траже кроз феминистичке покрете, ауторка истиче: „Не гајим ни најмање симпатије према такозваном 'крештавом сестринству', које би да се наметне јавном мњењу и настоји да се угура на места која су подесна само за мушкарце“ (Елфорд 1887: 386).

Вајлдови иронични осврти на рестриктивност викторијанског образовања за жене неретко се срећу у његовим комедијама. Очит пример такве критике јесу претходно разматрани дуели Сесили и госпођице Призме у *Ернесту*, али сличан моменат налазимо и у *Неважној жени*. Увидевши да се не може вербално надметати са Вајлдовим дендијем, леди Ханстентон наводи:

Ви и ја, госпођо Арбутнот, па ми смо заостале. Нисмо у стању да испратимо лорда Илингворта. Бојим се да је превише пажње посвећено нашем образовању. Бити лепо васпитан данас је велика мана. Искључује вас из толико ствари. (Вајлд 1993: 72)

У једном од својих уредничких чланака, Вајлд помиње да је женама одавно омогућено да се обрете окупљенима током црквеног сабора, „што је изврстан доказ растућег утицаја мишљења жена на сва питања у вези са уздицањем нашег националног живота“ (Вајлд 2013в: 9). Вајлд у тој новини види могућност грађења наставног кадра међу женском популацијом насупрот хришћанског сапињања женског потенцијала: „Апостолски диктум да женама не треба допустити да подучавају није више применљив у друштву какво је наше“ (2013в: 9). Заправо, женско учешће у

јавним делатностима за Вајлда представља питање целокупног друштвеног прогреса, у шта се уверио с друге стране океана: „Ништа ми више у Сједињеним Државама није упадљивије него чињеница да је изврстан интелектуални напредак те земље умногоме заснован на труду америчких жена, које уређују многе од најмоћнијих магазина и новина, учествују у дискусијама по сваком питању од јавног значаја и врше важан утицај на развој и смернице у књижевности и уметности“ (2013в: 9).

Једна од Вајлдових уредничких иновација била је усмереност магазина ка књижевности. Поред разних литерарних прилога, у магазину су као претпоследњи чланак штампане и уредникове белешке о књижевности. Вајлд је у *Женском свету* као својеврсну ексклузиву објавио тринаест позамашних, лелујавих чланака најчешће насловљених “Literary and Other Notes” или “Some Literary Notes”, у којима се јасно огледа његов критички таленат и ерудиција. У складу са својом полуироничном опаском да је посао критичара да извести јавност о свом тренутном расположењу, Вајлд је у својим белешкама износио импресије о актуелним књижевним издањима, али и неретко скретао ка другим темама које су му у том тренутку заокупљивале мисли. У обимним белешкама у првом броју, Вајлд оставља утисак особе која иначе воли да распреда о књижевности, али и која посебно ужива у новостеченом ауторитету и креативном простору.

Вајлдове критичке белешке превасходно су се тицале женске књижевности. Једна од особа којима се Вајлд обратио по преузимању функције био је Џорџ Мекмилан, један од сувласника чувене издавачке куће. Вајлд је Мекмилану, као старом познанику, најавио да ће у *Женски свет* увести књижевну критику и да ће посебну пажњу посветити издањима женских аутора. Његов пословни предлог био је разборит, али и обојен једном сугестивном напоменом која открива личну амбицију: „Уколико ми желите послати било шта од таквих књига, постараћу се да буду примећене“ (Вајлд 2000а: 327).¹⁵³ Међу уредничким белешкама у првом броју посебно

¹⁵³ Свака уредничка белешка коју је Вајлд објавио у *Женском свету* садржала је приказ макар једног Мекмилановог издања (Клејворт 2001: 71). Вајлд је овим гестом настојао да стекне наклоност реномираног издавача, с очитом амбицијом да се домогне литерарног престижа и материјалне сигурности које су уживали Мекмиланови аутори. Наредних година, Вајлд је Џорџу Мекмилану редом

се истиче приказ антологије женске поезије коју је под насловом *Женски гласови* (*Women's Voices*) приредила Елизабет Шарп.¹⁵⁴ Вајлд у свом чланку демонстрира изврсно познавање женске песничке сцене, допуњујући избор приређивача и анализирајући особености сваке песникиње понаособ (Вајлд 2013в: 5–8).¹⁵⁵ Слична приврженост и сензибилитет за женску поезију осетни су и у чланку „Енглеске песникиње“ (“English Poetesses”) који је Вајлд наредне године написао за *Квин* (Вајлд 2013в: 121–26), а у ком пружа дијакхронијски преглед женске поетске традиције у Енглеској од XV века надаље.

Говорећи у уводном броју о прерасподели родних улога, Вајлд поручује да је очито да ће жене у догледној будућности постати храниоци породице: „Тај задатак неће више бити монополисан од стране мушкараца и можда ће се равномерно делити између полова током наредног столећа“ (2013в: 9). Један проблем који Вајлд учава у том процесу јесте непрактичност женске одеће за било какву врсту физичког посла, због чега се она „мора радикално променити како би жене биле у стању да се надмећу са мушкарцима на њиховом пољу“ (2013в: 10). Таква аргументација део је актуелне полемике о „рационалном одевању“ (енг. “rational dress”), односно нужности промене женске моде из практичних и здравствених разлога. Део проблема Вајлд препознаје у

прилагао рукописе за *Срећног краљевића и друге бајке* (*The Happy Prince and Other Tales*, 1888), *Намере* и *Лепезу леди Виндермир*, од којих ниједан није био прихваћен. Штавише, *Слику Доријана Греја* одбио је Александер Мекмилан лично, не дозволивши сину ни да дође до рукописа и не проследивши га читачу. Порука Вајлду била је да су извесни аспекти романа „изразито одбојни“ и непримерени за његову издавачку кућу (Смол 1993: 79).

¹⁵⁴ Говорећи о препрекама с којима се песникиње свакодневно сусрећу, Елизабет Шарп наводи „мањкаво образовање, недостатак ширег животног искуства, одсуство слободе да се у потпуности исажу природне способности, као и сила јавног и приватног мишљења, која су одувек била склона да њеном раду приступе с предрасудом, или у најбољем случају с тоном извињења“ (Шарп В. 1887: ix).

¹⁵⁵ У антологију је уврштена и Сперанцина патриотска песма „Браћа“ (“The Brothers”), али Вајлд је у својој рецензији није поменуо. Дакако, “La Madre dolorosa” била је разгнењена што ју је рођени син игнорисао: „Драги господине уреднице, [...] зашто ниси навео мене у приказу књиге госпође Шарп? Мене, која заузимам историјско место у ирској књижевности!! А поменуо си госпођицу Тајнан и госпођицу Малхоланд!“ (Типер 2011: 111–12).

патријархалној индоктринацији и у склоности самих жена да моду прате уместо да је ревидирају. Што се њега тиче, мода је „вид ружноће несносан до те мере да га морамо мењати сваких шест месеци. Са гледишта науке, она неретко нарушава сваки закон здравља, сваки принцип хигијене“ (2013в: 10). Уз пар изузетака, Вајлд сматра да „не постоји ни један једини вид истински модерне одеће коју жена може носити без извесне количине апсолутне патње“. Према Вајлдовом начелном погледу на одевање, удобност и сврсисходност су полазни критеријуми: „Све што ограничава, спутава и сакати је суштински ружно, иако су многим очима до те мере заслепљене обичајима да не примећују ружноћу све док не изађе из моде“ (2013в: 10).

Вајлдов уреднички избор да уклони музичку и трач рубрику, а да моду помери на крај магазина може се тумачити као наговештај да то нису интересовања која приличе прогресивној жени. Дакако, има извесне ироније у томе што Вајлд у својој књижевности велича управо ситна задовољства и разбибриге које читатељкама свог магазина одриче. Лорел Брејк тај потез тумачи као приклањање вредносној структури у којој су „мушкарци слободни да буду тривијални; жене нису; мушкарци могу да буду бескорисни, али жене морају бити корисне“ (1994: 142). Викторијански магазини за жене били су махом уређивани и писани од стране мушкараца, а у њима је преовладавао тон подучавања и практичне сврсисходности, те у том смислу *Женски свет* не одудара од конвенције. Други начин гледања на тај проблем јесте да Вајлдови дендији уживају у класно и родно привилегованој позицији која је доступна тек неколицини хиљада имућних мушкараца, док се *Женски свет* обраћа далеко ширем женском аудиторујуму који тек треба да се избори за елементарна грађанска права, због чега их упућује ка минимуму политичког садржаја неопходног за промену свог друштвеног статуса. Сама чињеница да чланке пишу жене и интелектуалке је битна, као и пружање простора за протофеминистичке ставове у глобално дистрибуираној публикацији писаној за широку публику.

Позиција уредника женског часописа ставила је Вајлда у привилеговану позицију на професионалном плану, али је и отворила додатни простор увелико увреженим предрасудама које су се тичале његове сексуалности. У култури која штампаним издањима одређује родну подобност, доживљајући их као подобне или за

мушку или за женску публику, преовлађујуће становиште било је да залажење у другу родну сферу „подрива мушкост и квари женственост“ (Флинт 1993: 149). Као мушкарац који уређује женски магазин, Вајлд је сатиричној штампи пружао додатни повод за подсмех. Једна од раних карикатура Макса Бирбоума отуда приказује Вајлда растрзаног између две женске фигуре, од којих једна представља моду, а друга женска права (Бирбоум 1972: 182).

Сличан менталитет истрајавао је и у књижевној критици прве половине XX века. Борис Бразол, иако наклоњен Вајлду, доживљавао је његово уређивање *Женског света* као експлицитно кршење родне баријере и наговештај психичког поремећаја. Сама чињеница да је Вајлд вршио ту функцију била је по њему „неоспоран симптом сексуалне аномалије која је условила емоционални тон његовог целокупног понашања и учинила га жртвом његове суштински психотичне природе“ (Бразол 1938: 189). Бразол сматра да „ментално уравнотеженом мушкарцу“ не приличи да се бави карминима и торбицама, тако да

дуга листа белешки, чланака, есеја и скица које је Вајлд написао за тај магазин откривају чудновату чињеницу да су сви они монотono закупаљени женственим, ако не баш феминизираним, темама, које нормалном мушкарцу нису, или бар не би требало да буду, ни од каквог интереса или вредности. (1938: 189)

Заправо, уместо „чудновата чињеница“, адекватнији превод био би „настрана чињеница“, јер Бразол у овом наводу циљано користи реч *queer*.

Сагледавајући родне аспекте Вајлдовога новинарства, Џон Стоукс обазриво поручује да је „као заштитник 'женственог' у свим својим облицима или као протоуранијанац, Вајлд водио компликован живот у штампарским колумнама“ (1997: 77). Лорел Брејк отишла је корак даље, тврдећи да је Вајлдово уређивање *Женског света* представљало „не само конструкцију култивисане нове жене, већ и увођење мушког хомосексуалног дискурса у женски простор“ (1994: 127). Само постављање особе с Вајлдовом репутацијом на позицију уредника корпоративног магазина

сугерисало је јавности да се наговештаји уранијанске културе дају прихватити у популарној култури уколико нису превише наметљиви.

Такве наговештаје Вајлд најављује на самом почетку свог уредничког периода, инсистирајући на другачијој визуелној презентацији магазина. Прва ствар која је читаоцима упала у око била је да су уместо трезвених зелених корица *Дамског света* нови магазин красиле ружичасте корице за сензуалним црвеним нацртима, чији је модерни дизајн рефлектовао естетски сензибилитет уредника.¹⁵⁶ Већ у првом броју, Вајлд је на првим странама штампао слике чежњивог Орланда у женственим позама као визуелни прилог тексту о дечама који су у елизабетинским драмама глумили женске ликове. У априлу 1888. године, изашао је илустровани чланак под насловом „Слике Сапфе“ (“The Pictures of Sappho”). Међу илустрацијама у *Женском свету* нашла су се и дела младог уметника Чарлса Рикетса (1866–1931), који ће пар година касније уз Обрија Бирдслија постати најзначајнији дизајнер Вајлдових књига. У том тренутку, његове илустрације уливале су магазину ноту прерафаелитске традиције и симболистичког модернитета. Према мишљењу Петре Кларк, оне „најављују естетику која ће карактерисати Вајлдове књиге из деведесетих“ и „упућују на комплексности које су произишле из сусрета мушког естетицизма са женским штивом за уживање“ (Кларк 2015: 393–94, 400).

Женски свет је својим уређивачким концептом привукао пажњу бројних редакција у улици Флит (Кларк 2015: 384, 388). Примера ради, *Тајмс* је похвалио оригиналан приступ магазина који је „писан од стране жена, за жене и о женама“ и навео да је „господин Оскар Вајлд имао среће да обезбеди помоћ ауторки које спадају у ред најпознатијих списатељица данас“.¹⁵⁷ Тираж је, међутим, након извесног времена почео да опада, делом због Вајлдовога слабијег ангажовања, делом због прилика на

¹⁵⁶ Вајлд је велику пажњу посвећивао дизајну својих књига и утиску који остављају на читаоца као естетски предмети. За опсежну студију графичких и декоративних елемената Вајлдових издања, погледати Nicholas Frankel, *Oscar Wilde's Decorated Books* (Ann Arbor: University of Michigan Press, 2000).

¹⁵⁷ “Christmas Books”, *The Times*, 7 December 1888: 13. Непотписан чланак.

тржишту и високе цене магазина.¹⁵⁸ Вајлд је дао отказ после броја из октобра 1889. године, а часопис се угасио наредне године.

Вајлдова пажња у том раздобљу очито је била усмерена ка првим значајним књижевним остварењима која су тада настајала. Његово темпо рада је притом био уобичајено високо. Упоредо са уређивањем магазина, Вајлд је писао књижевну и позоришну критику и стварао своја књижевна дела. Процена је да је у периоду уређивања *Женског света* Вајлд објавио чак 72 текста у разним публикацијама (Клејворт 1997: 97), што је укључивало песме, рецензије, есеје и приче, међу којима су и његова рана ремек-дела.¹⁵⁹ То је уједно било и доба у ком се Вајлд примирио, оженио и постао отац. Тек неку годину раније, Вајлд је изашао из естетске фазе, ублажио тон дендијевских провокација и потрудио се да као интелектуалац завреди поштовање у конвенционалнијим круговима. Отуда у биографијама из прве половине XX века можемо срести коментаре да „иако је задржао епикурејске апетите“, Вајлдово тадашње понашање „више није носило белег афектираности“ (Бразол 1938: 183). Према виђењу Бориса Бразола, трезвен живот „излечио га је оксфордских наклапања која су га неко време чинила предметом подсмеха с обе стране Атлантика“ (1938: 182). Према концизном опису Маршала Вајлдера, био је то период у ком је Вајлд с дуге косе и кратких панталона прешао на кратку косу и дуге панталоне.¹⁶⁰

¹⁵⁸ Архива Касела уништена је у пожару током Другог светског рата, тако да прецизних података о тиражима нема. За спекулацију о финансијским детаљима пословања *Женског света* и становиште да се магазин угасио јер се није прилагодио условима тржишта, погледати чланак Ање Клејворт (1997: 96–97). Иако занимљива, ова финансијска анализа пропушта да узме у обзир зараду од рекламног простора, као и глобални утицај Касела и ширину њихове дистрибутивне мреже.

¹⁵⁹ Са недавно приписаним ауторствима од стране Стоукса и Тарнера, процењени број публикација заправо је већи.

¹⁶⁰ Вајлдер је у првом издању своје популарне књиге изнео шаљиво обавештење за америчку јавност да Вајлд „сада носи кратку косу и дуге панталоне“ (1889: 72). Како је књигу издавао Касел, Вајлд је, према сведочењу Артура Фиша, ургирао код издавача да се шала на његов рачун уклони (1913: 20). Писмени докази за Фишеову анегдоту не постоје, али наведена опаска заиста је обрисана из наредних издања Вајлдерове књиге.

Дугорочни комерцијални неуспех *Женског света* обично се приписује Вајлдовом мању интересовања, али Гзинан као уверљивији разлог наводи то што је „позновикторијанско друштво још увек било неспремно да напусти своја веровања у менталну инфериорност жена“ (1998: 411). Стоукс и Тарнер такође верују да је магазин ишао корак испред времена и да му је то одредило судбину (Вајлд 2013б: xl). У прилог томе можемо погледати новински чланак који преноси вест о Вајлдовој оставци и подсмешљиво предвиђа да ће се магазин „са позиције представника женствене 'културе' спустити на ниво обичних практичних дамских новина“ (Вајлд 2013б: xli). У другом чланку се истим поводом са злурадешћу закључује да је *Женски свет* био недвосмислено неуспешан експеримент, јер је „циљао превисоко“ у вери да „постоји довољан број жена од културе које би подржале женски магазин истински високе класе“. Према ауторовом мишљењу, такво уверење се показало као заблуда, а „то што је овај магазин мртав, а *Квин* и *Лејдиз тикторијал* напредују, треба да послужи као добар наук онима који верују да жене у свему могу бити једнаке мушкарцима“ (Вајлд 2013б: xli).

Неуспех *Женског света* постаје јаснији у контексту трдње Синтије Вајт да „никаква периодика која је заступала женске интересе није опстајала дуже од годину или две“ (1970: 47). Водећи женски часописи позновикторијанског доба су из тог разлога водили рачуна да избегавају питање женских права и родне аспекте модернитета. Иронија је утолико већа што су женски часописи из XVIII века били либералнији, нудећи разноврснију и интелектуално стимулативнију грађу која је представљала „попечни пресек женског (и често мушког) мишљења“ (Вајт С. 1970: 38). Са успостављањем викторијанског идеала жене као декоративне потпоре мужу и побожне домаћице окренуте породици, магазини су постали стерилизовани од сваког садржаја који би приступао женама као сексуалним бићима или грађанкама са интелектуалним интересовањима.

Дакако, профили магазина нису били цензурисани директном интервенцијом патријархалног капитала, већ кроз општи културни утицај које се неумитно одражавао и на захтеве тржишта. Интелектуална инфериорност жена била је културна норма широко прихваћена и међу самим женама, што је свакако било условљено

лимитираним професионалним могућностима, недостатком женских гласова у јавном дискурсу, као и одсуством елементарних грађанских права за жене, попут права на личну својину, образовање или приступ изборима. Мањак образованих и друштвено знатижељних жена самим тим је значио да су комерцијалне могућности женских магазина биле сужене на конвенционалне садржаје. У том смислу, Вајлдово уређивачко потенцирање актуелне друштвене проблематике и усмереност ка едукованој читалачкој публици представљали су не само покушај политичке еманципације комерцијалне женске периодике, већ и значајан допринос популаризацији родних питања у позновикторијанском јавном мњењу.

VIII

Анђео на бини: поимања феминитета и друштвене чистоте у *Лепези леди Виндермир*

*Али добре жене имају тако лимитиране погледе на живот,
њихов хоризонт је тако мали, њихова интересовања тако тричава, зар не?*

– Оскар Вајлд, *Неважна жена*

Када се Дејвид Хантер Блер, шкотски аристократа и поглавар бенедиктинског монашког реда у Данфермлиној опатији, у својим мемоарима навратио на студентске дане на Оксфорду, једна личност је у његовом памћењу била посебно упечатљива. Присећајући се епизоде из средине 1870-их година, Блер је евоцирао успомене на амбициозног студента Модлен колеџа који је, заглаван у будућност, уз дозу шале, помпе и драматичности, пред својим пријатељима прорекао: „Бићу песник, писац, драматичар. На овај или онај начин, бићу славан, а ако не будем славан, бићу ноторан“ (Блер 1939: 122). Дакако, Блеров надобудни колега са студија звао се Оскар Вајлд. И док су његови младалачки огледи с поезијом изазвали тек млаку реакцију, зрелији Вајлд досегао је списатељску ноторност издавањем *Слике Доријана Греја* и у истом периоду постао решен да се домогне славе преко позорнице на Вест Енду.

20. фебруара 1892. године, премијера *Лепезе леди Виндермир* одјекнула је као неоспоран успех. Одушевљена представом и свесна да је присуствовала значајном позоришном тренутку, публика у театру Сент Џејмсез позвала је аутора да изађе на поклон. Оно што је уследило постало је наредних недеља предмет жустре медијске расправе, док из данашње перспективе представља беспрекорну илустрацију ригидности викторијанских друштвених норми. Наиме, позоришни кодекс при изласку аутора на сцену налагао је скроман наклон публици уз пар бираних речи захвалности, праћен одмереним комплиментима глумачкој постави и, напоследку, умањивањем и невољним прихватањем личних заслуга. Када су се по спуштању завесе публиком заорили повици „Аутор! Аутор!“, Оскар Вајлд је искорачио на позорницу у свечаном оделу, са зеленим каранфилом у реверу, светло пурпурним рукавицама и с цигаретом у руци. Са благим смешком на лицу, денди је заузео најумешнију естетску позу и уз пуно афектација издекламовао неочекивани говор:

Даме и господо: *неизрециво* сам уживао у овој вечери. Глумци су нам приредили *дивно* извођење једне *божанствене* драме, а ваше дивљење је *изразито* интелигентно. Честитам вам на *великом* успеху ваше изведбе, која ме уверава да је ваше мишљење о драми високо *скоро* колико и моје. (Елман 1988: 366)¹⁶¹

Вајлдов наступ испраћен је смехом и аплаузом, а наредног дана се испоставио већом вешћу од саме представе. Енглеска јавност била је скандализована непримереном егоцентричношћу ауторовог говора, али и чињеницом да га је изрекао пућкајући цигарету. Као иновација у односу на луле и ручно мотане цигаре, цигарете су у то доба представљале релативно нов феномен, превасходно заступљен међу млађим генерацијама. У енглеским клубовима, за њих се још увек везивао извештај авангардни шарм. Цигарета у руци отуда је била неизбежни део Вајлдове декадентне

¹⁶¹ Према каснијем француском наводу, почетак говора био је другачији: „Даме и господо, можда није пристojно што пушим пред вама, али [...] није пристojно ни прекидати ме док пушим“ (Елман 1988: 366).

позе, али и сугестиван предмет расправе његових књижевних дендија. Током дугих епизода испуњених лењим ћаскањем, цигарете се редовно јављају као сценски реквизит који наглашава лежерност живљења и по потреби гради атмосферу којом провејава наркотична сласт опијума и притајени порок хомоеротског заноса.¹⁶² У тренутку флерта са Доријаном Грејом, лорд Хенри опомиње Базила Холворда да су цигаре недопустиве, док је „цигарета савршен вид савреног задовољства. Она је изврсна и оставља те незадовољеним“. Лорд Хенри се потом окреће Греју: „Да, Доријане, увек ћу ти бити драг. Ја за тебе представљам све грехове које никада ниси имао храбрости да починиш“ (Вајлд 2005б: 55, 236). У *Неважној жени*, један од споредних дијалога такође користи цигарете као наговештај естетске позе и расипничког начина живота:

ЛЕДИ СТАТФИЛД (*лорду Алфреду*): Како су вам fine те цигарете са златним филтером, лорде Алфреде.

ЛОРД АЛФРЕД: Стравично су скупе. Могу их приушити само кад сам у дуговима.

ЛЕДИ СТАТФИЛД: Мора да је страшна секирација бити у дуговима.

ЛОРД АЛФРЕД: Данас човек мора нечим да се бави. Да ми није дугова, не бих имао о чему да размишљам. Сви момци које знам су у дуговима. (Вајлд 1993: 23)

¹⁶² Хомосексуалац и зависник од опојних супстанци помаљају се у позновикторијанској култури као нове психо-медицинске категорије на ивици криминалитета. *Чудни случај др Џекила и г. Хајда* (*Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde*, 1886) и *Слика Доријана Греја*, као дефинишући текстови епохе, спајају ове две прикривене категорије тако што зависност од дрога уједно користе као „средство камуфлирања и изражавања динамика истополне жеље и њене забране“ (Сецвик 1990: 172).

Као извор сензуалног задовољства и накнадне посрамљености, опијум је у *Слици Доријана Греја* повезан са неконтролисаним жудњом и херметичном изолацијом, при чему опијумска зависност насловног лика, у својој илегалној порочности и психолошкој изопштености, конотира немогућност одупирања истополној жељи. Сходно тој аналогији, шкриња у којој Доријан Греј крије своје залихе опијума постаје слика хомосексуалне притајености која ће се у наредном веку називати плакаром. За увид у споне хомосоцијалног окружења и опијума у Дикенсовом последњем роману, погледати студију Ив Сецвик *Between Men* (1985: 180–200).

Сличну спону између цигарета и дугова Вајлд је направио у духовитом и дискретном писму брату, који је у том периоду био у финансијским потешкоћама. Вајлд је послао Вилију новац, али, како би га поштедео срамоте, поручио му је да је он намењен за рафиниране цигарете:

Страшно ми је узнемиријуће што чујем да ти и фасцинантни Ден пушите америчке цигарете. Стварно не бисте смели радити нешто тако грозно. Шармантни људи ће или пушити цигарете са златним филтером или ће умрети, тако да ти уз ово писмо прилажем један папирић за који ће ти несмотрени банкари дати злато, пошто не желим да умреш.¹⁶³ (Вајлд 2000а: 569)

Вајлдов излазак на сцену са цигаретом у руци каснијим коментаторима може деловати „савршено прикладно“, јер „он је био у сопственом салону“ (Бирд 1977: 110). Те вечери у Сент Џејмсез театру, међутим, Вајлдов поступак у очима јавности не само да је био неприкладан, већ и неприхватљив. Разлог за то јесте лежао у неубичајености поступка, али и у чињеници да викторијанском центлмену није приличило да пуши пред дамама, поготово не у јавној згради и поготово не на позорници Вест Енда пред распродатом двораном. Луис Цоплинг сећала се да је Вајлдов испад „разгневио многе људе“, јер „пушење цигарете је протумачено као намерна увреда“ (1925: 81).

Према мишљењу Цозефа Бристоуа, „нема сумње да се непријатељство које је Вајлд овом приликом изазвао тичало ширих стрепњи о друштвеним и моралним стандардима постављеним од стране позоришта у целости“ (1995а: 30). Позориште је била ретка културна сфера која је омогућавала друштвени контакт између јасно одељених класа, због чега су конзервативне струје оличене у удружењима за моралну чистоту позивале на строжу регулативу јавних приредби. Небројене музичке дворане и театри попут Емпајера и Алхамбре на Лестер скверу, Тиволија на Странду или

¹⁶³ Сам Вајлд је на цигарете са златним филтером потрошио право богатство. У продавници „Џејмс Ц. Фокс“ на Сент Џејмсезу, која је у нешто касније доба била позната као Черчилов снабдевач кубанским цигарама, Вајлдов отворени рачун је и данас изложен.

Паласа у авенији Шефтсбери креирали су крајем XIX века сексуалну тржницу чија се мрежа простирала широм Вест Енда и коју је постајало немогуће контролисати. Простори са сценским програмом „продавали су секс као и уметност, директно кроз проституцију и посредно кроз перформанс“ (Стоукс 1989: 61). Иако је проституција у угледним театрима била дискретнија и мање заступљена него у популарним музичким дворанама, позориште је као сценска делатност сачињавала део културне мапе града која се сматрала леглом моралне епидемије.¹⁶⁴ Карл Бексон наводи да је „међу пристојним викторијанцима било уврежено веровање да се позоришни људи не разликују од обичних проститутки због њихове провокативне шминке, слободних и лаких манира, самодовољности и ноторне репутације о моралној распусности“ (1992: 115). Осуду коју је Вајлдов гест изазвао отуда можемо читати као реакцију према њему лично, али нужно је такође сагледати је у контексту популарних предрасуда према позоришном свету у целисти, и, напослетку, имати у виду и да су се у случају театра Сент Џејмсез међу упућеним круговима гајиле сумње на закулисно одвијање посебне врсте сексуалног промета.

Наиме, у доба извођења *Лепезе леди Виндермир*, бар позоришта Сент Џејмсез био је на гласу као стетиште мушке геј популације (Кук М. 2003б: 36). На вече премијере, посебну пажњу присутних изазвао је изванредан број младића расутих по гледалишту са чудноватим зеленим цветовима у реверу.¹⁶⁵ Када је публика исти тај вештачки цвет видела прво на реверу глумца Бена Вебстера у улози дендија Сесила Грејема, а потом и код аутора када је изашао на поклон, зелени каранфили су од пуког

¹⁶⁴ Примера ради, 13. октобра 1894. године у *Дејли телеграфу* је штампано писмо читаоца које предочава повезаност индустрије забаве и погубног друштвеног утицаја проституције: „Опасност је у следећем — да тиме што ћемо прекрстити руке, ограничити свој утицај и ућуткати свој глас, ми ћемо помоћи уништавању полувековног рада на профињавању и прочишћавању забава за народ, скренућемо стравичну струју отровног порока у канале наших домаћинстава, допринећемо безименим страхотама раскалашне сексуалности, а у очај тајног пића и гнусне смрти гурнућемо сироте, прогоњене, од мушкараца уништене изгнанице града, које с већим успехом него и у једном граду у свету покушавају да се долично понашају у јавности, и сачувају последњу риту и последњи трачак изгубљеног и украденог им срама“ (Стоукс 1989: 55).

¹⁶⁵ Видети стр. 474.

израза декадентне ексцентричности попримили ново значење.¹⁶⁶ Цветови који су се зеленели у театру постали су упозорење да Вајлд више није индивидуални особењак као и проглас да је његов статус високосвештеника естетичизма сада потврђен присуством младих аколита и одобравањем широке публике. Цигарета на позорници отуда за викторијанску публику није била само грубо оглушавање о бонтон, већ и повод за критику свега проблематичног што се повезивало с Вајлдовом личношћу.

Из лавине медијских коментара на премијеру *Лепезе леди Виндермир* можемо издвојити реакцију *Панча* као посебно индикативну за све друштвене стрепње уврежене са Вајлдовим именом, укључујући естетичизам, феминизираност, франкофилију, ирскост и сексуалну инверзију. Поред ироничне драматизације саме представе, *Панч* је штампао карикатуру Вајлда у формалном оделу и лежерној пози, наслоњеног на хрпу књига које упућују на француске изворе његовог заплета. Затетурана биста Шекспира наговештава да успех Вајлдове драме представља кризу енглеске позоришне традиције, док књига Шериданових комедија и натпис испод цртежа проблематизују ауторову ирскост. Глумци из представе предочени су као лутке привезане за ауторову лепезу, алудирајући на Вајлдов чланак штампан у *Дејли телеграфу* на дан премијере у ком се разматрају благодети рада са глумцима спремним да прихвате улогу лутке покорне ауторском ауторитету.¹⁶⁷

Дакако, главни детаљ на карикатури јесте цигарета коју „нови драмски аутор“ пућка са самозадовољним изразом лица. Како би се отклониле евентуалне дилеме, цитат из *Дејли телеграфа* стајао је у подножју како би подсети читаоце на инцидент с премијере. Изнад Вајлда извијају се три колута дима, сваки са истом речју у себи и сваки са додатним узвичником. Сваки од три колута потенцијално кореспондира са другачијим значењем истакнуте речи. Основно значење односило би се на сам чин пућкања цигарете. Друго могуће схватање јесте да реч упућује на Вајлда као

¹⁶⁶ Карл Бексон доводи у питање навод да је Вебстер носио зелени каранфил током представе, сматрајући да тај детаљ није потврђен нигде у савременој критици (2000: 387). Међутим, приказ модне колумнисткиње Талије помињао је „божанствено ружни“ цвет у Вебстеровом реверу (Каплан, Стоувел 1994: 14).

¹⁶⁷ Видети стр. 383.

хвалисавца, односно на његов разметљиви говор. Напоследку, иста та реч се у неформалној употреби користила као дерогативан израз за феминизираниог мушкарца или геј особу. Инсистирање на овој сугестивној речи упоредо са именом „Оскар Паф“ у подножју и коментаром “quite too-too puffickly precious” подвлачи последње наведено значење.



Fancy Portrait, Bernard Partridge.

Punch, 5 March 1892, p. 113.

Осуђен као чин испразне конфронтације, Вајлдов говор се заправо показао као реторски маневар који је представи привукао неслућени публицитет, док је цигарета послужила као ефектни сценски реквизит. Упркос негативним коментарима у штампи,

Вајлд је циљано наставио да ишчикава даље реакције. У отвореном писму листу *Сент Џејмсез газет*, Вајлд је тобоже успутно подсетио јавност да је „аутор, са цигаретом у руци, одржао дражестан и бесмртан говор“ (Вајлд 2000а: 521). Након свих ексцеса којима је годинама градио ноторност међу честитим викторијанцима, Вајлд је, према мишљењу Карла Бексона, у то доба постао „аутор о ком се можда и највише причало у Енглеској“ (1970: 16). Као неко коме је маркетиншка позадина Вајлдових поступака еклатантна, Хенри Џејмс је у приватној преписци изразио згражавање над енглеском јавношћу која изнова наседа на његове провокације:

„Бестидни“ говор на крају био је само неизбежни механички Оскар — мислим на уобичајени трик казивања неуобичајеног — да ласка себи и својој драми. Он је због тога и био ту и непојмљива ми је тупавост оних који га озбиљно осуђују. Тон новина пуних врлине баца ме у стање очајања над глупошћу нашег народа. Све што Оскар учини представља намерно постављену замку за буквалисте, и кад човек види да јој буквалиста приђе, па се загледа и онда улети у њу, дође му да изнова скрене свој обесхрабрани поглед с те неописиве животиње. (Џејмс 1980: 373; Фридман Ц. 1990: 173)

Џејмс је очито прозreo Вајлдов проблематични говор као његов устаљени вид призивања публициитета, доживевши га као замку постављену за припросту енглеску публику. Ипак, оно што је приметно у Џејмсовој реакцији није само лична нетрпељивост према Вајлду, већ и извесна напетост и јеткост која нас наводи на помисао да ни он сам није остао имун на његову стратегију. Иронија Џејмсових притужбе крила се у чињеници да су оне само потпиривале додатну салонску расправу, при чему је он сам постајао активни учесник целокупне шараде. Како запажа Мишел Менделсон, Џејмс можда није улетео у замку попут презреног буквалисте, али свакако је није ни избегао (2007: 251). Пет дана по премијери, Вајлдов иступ је и даље био на Џејмсовом уму. Преносећи новости заједничкој пријатељици Хенријети Рубел, амерички писац се изнова осврнуо на то вече и покушао да умањи ефекат Вајлдовог говора упадљиво вајлдовским епиграмом: „Очекивао сам нешто много *imprévu* [неочекиваније]“ (Едел 1969: 45). Џејмс је био превише софистициран да не протумачи

Вајлдово обраћање публици као део представе, али и превише формалан да га не доживи као промотивну тактику недостојну озбиљног уметника. Његов изиритирани закључак био је: „*Se monsieur* заиста иде човеку на живце“ (Едел 1969: 45).

У комплексном и недореченом односу ове двојице писаца, Менделсон препознаје „задовољство и игру, флерт и фрустрацију“ и сматра да „хомосексуална паника није довољна да опише сложеност и распон осећања које карактеришу Џејмсову реакцију“ (2007: 251). Као неко ко је гајио сопствене позоришне амбиције, Џејмс је по свој прилици у Вајлду видео такмаца, а у његовом успеху страх да својом драмском визијом неће успети да придобије публику. У вези са конкретним случајем Вајлдове прве велике премијере, Едел сматра да није само Вајлдова појава била оно што је Џејмса чинило нервозним, већ и „спознаја да је Вајлд имао непогрешив осећај за своју публику“ (Едел 1969: 45). Време ће показати да је управо тај деликатни осећај и демократски сензибилитет био оно што је Џејмсу недостајало да се домогне толико жељеног успеха на позорници.

Реакција на Вајлдов изгред која је била интензивна колико и Џејмсова, али утолико релевантнија јер је изнета у јавности, дошла је од стране конзервативног критичара Клемента Скота. У свом сећању на позновикторијански театар, Сидни Гранди је описао Скота као сувереног монарха позоришне хијерархије: „Данашњој генерацији његов деспотизам није замислив; само они који су роптали, презнојавали се и гладовали под његовом тиранијом у стању су да појме клетву његовог угњетавања“ (1914: 13–14). Чак је и Бернард Шо у подужем портрету из 1896. године признао Скотов ауторитет, наводећи да он пише из привилеговане позиције знања да је „његов чланак ишчекиван од стране огромног читалачког тела свесног његове личности и жељног да чује његово мишљење, као и да уредник мора то мишљење да поштује, а заменик уредника да сачува место за њега као за најважнији текст у новинама“ (1906: 442). Када се Клемент Скот огласио поводом Вајлдове представе, он се неизбежно осврнуо и на ноторни инцидент: „Друштво које допушта дечацима да у ходницима позоришта дувају дим од цигарета дамама у лице одобриће и оригиналност аутора који пуши на позорници“ (Бексон 1970: 125). Из Скотове перспективе, Вајлдов поступак није био примерен ни за јавни скуп у парку. Таквим чином Вајлд је наводно

себи дао слободу у односу према публици какву ниједан други аутор у прошлости није, због чега је Скот сматрао да општа осуда јавности заправо није довољно снажна. Штавише, реакција јавног мњења је, по Скотовом мишљењу, само показала „равнодушност друштва према ономе што се некад називало лепим манирима и добрим одгојем“ (Бексон 1970: 124–25).

Скотова индигнација Вајлдовим понашањем пред дамама заправо се надовезивала на његов утисак о драми, јер он је првенствено био увређен начином на који *Лепеза леди Виндермир* проблематизује питања женствености и материнства. Вајлд је, наиме, приграбио пажњу викторијанске публике не само довитљивошћу своје комедије и маркетиншки осмишљеним инцидентом, већ и начином на који је гледаоце укључио у актуелну социјалну полемику о такозваном „женском питању“ (енг. “the woman question”). Уколико *Лепеза леди Виндермир* разматра лимитираност женске позиције у друштву постављеном као сексуална тржница, контроверзно питање женских права помаља се као политичка позадина представе.

Лепеза леди Виндермир је сентиментална комедија која је уз дозу дрскости осмишљена да забави престижну публику театра Сент Џејмсез. Иако Вајлдови епиграми исмевају викторијанску честитост, а његов цинични поглед на свет вређа конзервативни сензибилитет доброг дела гледалишта, расплет је постављен тако да измами одобравање публике пружајући јој оно што је дошла да види. И док представа у свом главном току флертује са узнемирујућим феминистичким идејама, мелодраматично финале наизглед нуди утешну реafirмацију патријархалног друштвеног поретка. На концу представе, женска врлина је сачувана, вера у мужа повраћена, један брак је спасен, а други су на помолу. Криза изазвана дисидентним женским утицајем разрешена је наученом лекцијом да поверење у мужа мора бити безусловно, јер, како се испоставило, гласине о неверству биле су неосноване, а Виндермир се све време беспрекорно владао. За драму прожету либералним наговештајима родне равноправности, расплет *Лепезе леди Виндермир* делује разочаравајуће реакционарно. Па ипак, као и у осталим Вајлдовим комедијама, они који желе да између редова потраже субверзивни садржај, лако ће га и наћи.

Заснована на судбинама две жене које представљају два опречна модела феминитета, *Лепеза леђи Виндермир* испитује културна поимања женствености наметнута кроз институције брака као друштвеног уговора, верности као примарне уговорне клаузуле и материнства као остварења биолошке функције и социјалне обавезе викторијанске жене. Вајлдова драма исмева меркантилну природу брачних споразума, конфронтирајући притом императив верности у теорији са двоструким сексуалним стандардом у пракси. У таквој поставци, Вајлдова представа оспорава етичке позиције конвенционалних родних улога и наглашава субјективну природу савремених поимања женствености. Дакако, његов феминистички ангажман из данашње перспективе не делује нарочито дисруптивно, али утисак је другачији када се проблем сагледа у историјском контексту.

Као што Мајкл Мејсон примећује, обележје позитивног сексуалног понашања за нас није „само активност, већ ослобођеност, еманципација, либерализација; не само хедонизам, већ неинхибираност; не само толеранција, већ антагонизам према табуима и цензури“ (1994: 3). У позновикторијанској култури, међутим, хегемони патријархални дискурси наметали су визију друштвене чистоте кроз женску честитост, уздржаност и послушност. Патријархални културни утицај био је силовит и прожимао је све аспекте друштвеног живота, тако да чак ни рани феминистички покрети у својим политичким визијама нису иступали из пуританског идеолошког оквира. Како се активизам женских удружења и агитовање за остварење грађанских права за жене сматрао политичким екстремизмом, викторијанске феминисткиње су радикалност својих позиција по питању рода компензовале конзервативношћу у вези са другим проблемима који су делили савремено друштво.¹⁶⁸ Идеал друштвене чистоте отуда

¹⁶⁸ Почетком XX века, један од истакнутих феминистичких покрета (*The Women's Social and Political Union*) на челу са Емилијом Пенкхерст изјашавао се против ирске самоуправе и за укидање радничких синдиката (Пју 1974: 360). Милисент Фосет, која је била за одмереног борца за женска права, била је зато оштар противник ирске самоуправе, сматрајући да је, према речима њеног биографа, „католичка Ирска беспослена, препуна попова и статична“ (Рубинстајн 1991: 116). Фосет је активно подржавала британске војне акције у Другом бурском рату и, иако се током личне посете уверила у стање у Јужној Африци, настојала је да ублажи застрашујуће извештаје о једном новом викторијанском

није био патријархални мит који су феминистичке групације тежиле да сруше, већ хришћанска окосница њихове политичке мисије. За разлику од новог таласа феминизма који је произишао из послератне културне климе и учмалости Ајзенхауерових Сједињених Држава, телесна либерализација и признавање жена као сексуалних бића никада нису спадали у агенду првобитних феминистичких удружења. У тренуцима у којима се јесу дотицале питања сексуалности, викторијанске феминисткиње нису позивале на сексуално ослобођење жена, већ на већу суздржљивост мушкараца. У својој концепцији сексуалне једнакости, оне нису захтевале више слободе за жене, већ мање слободе за мушкарце.

Констанца Вајлд је, примера ради, била чланица удружења *Women's Liberal Federation*, које је, под вођством Кетрин Гледстон и директним утицајем партије њеног мужа, промовисало женску афирмацију у друштву, али не и женско право гласа.¹⁶⁹ Утисак је да се у биографијама Констанце Вајлд та чињеница пренебрегава како би њен политички ангажман деловао радикалније (Бентли 1983: 74; Мојл 2011: 148). Цитат из једног Констанциног писма, уколико се оно може сматрати искреним, заправо показује дефетизам њених уверења по питању рода: „Био је то тужан дан за нас жене када смо почеле да се надмећемо са мушкарцима. То је борба за коју смо потпуно неспособљене, физички, ментално, морално“ (Клејворт 1997: 90).

Дакако, позновикторијанско друштво је знало и за дисидентне гласове који су опонирали актуелној феминистичкој конвенционалности. У свом познатом есеју о неравноправном положају жене у капиталистичком поретку крајем XIX века, Еленор Маркс спајала је идеју класне и родне еманципације. Њена порука била је да друштво мушкарцима „обезбеђује, препознаје, легализује начине задовољавања сексуалног инстинкта. У очима истог тог друштва, неудата жена бива одбачена уколико се влада на начин на који су навикла њена неожењена браћа и мушкарци који плешу с њом на

изуму. Тај изум били су британски концентрациони логори, у којима је мучено, изгладњивано и напослетку убијено десетине хиљада бурских жена и деце (Вилсон А. 2005: 60).

¹⁶⁹ Бирачко право за жене наредних година постало је предмет раскола у удружењу. За разлику од доброг дела чланства, Кетрин Гледстон није била спремна да прихвати иницијативу да удружење подржи женско бирачко право, због чега је поднела оставку 1893. године.

баловима или раде с њом у продавници“ (Маркс, Ејвлинг 1886). Говорећи о природности полног нагона, Еленор Маркс је са својим партнером иступила корак даље у духу романтичарског радикализма: „Ми — а с нама, по овом питању, свакако и већина социјалиста — тврдимо да чедност није здрава и није света. Како под чедношћу увек подразумевамо потпуно потискивање свих инстинкта везаних за зачеће деце, ми на чедност гледамо као на злочин. Као са сваким злочином, злочинац није појединачна страдалница, већ друштво које је приморава да згреши и да страда“ (Маркс, Ејвлинг 1886).

Викторијанска идеализација женске чистоте превасходно је производ културних норми из средине XIX века, али њени корени досежу претходне епохе. Тако у предговору за првобитну верзију Китсове песме, тада поангличеног наслова „La Belle Dame Sans Mercy“, Ли Хант износи готово протовикторијанско мишљење да је љубав постала „или скаредност или формалност“ (Хант 1820: 246). Према Хантовом виђењу, „модерни системи вредности настоје да привидно поделе жене на две класе, оне које не умеју бити дарезљиве, и оне које не умеју бити суздржане; док мушкарци, како се слабо сналазе у разговору са првима, а постали су равнодушни према другима, стичу лошу представу и о једнима и о другима“ (1820: 246–47). Дакако, Хант говори из временске позиције регентске Енглеске, ноторне по распусности високих класа, али широко грађанство се и у том периоду равнало према конвенционалним сексуалним кодексима. Афирмација апстиненције не као врлине, већ као дужности, тек ће узети маха како век буде одмицао, утицај буржоазије растао, а викторијанска Енглеска се буде уздизала ка статусу светске велесиле.

Несумњиву улогу у том процесу имала је и краљица Викторија. Владарка је на личном плану увиђала сву неправду уврежених родних односа, пишући својој ћерци: „Јадна жена је телесно и морално роб свог мужа. Та кнедла ми увек увек застане у грлу (Фулфорд 1964: 254). На политичкој равни, међутим, Викторија је била изричито против женског права гласа и права жена на државну службу. На вест да је виконткиња од Емберлија постала председница једног сифражетског удружења и да се по том питању обратила јавности, Викторија је побеснела. Према наводу биографа принца Алберта, краљица му је 29. маја 1870. године послала данас чувено писмо:

Краљица једва чека да унајми сваког ко уме да говори и пише како би се прикључио сузбијању ове сулуде, зле будалаштине од „женских права“, са свим пратећим страхотама којима се њен јадни нејаки пол приклонио, заборављајући сваки појам женског осећања и пристojности. Леди — треба добро ишибати.

У питању је тема која краљицу разбесни до те мере да не може да се обузда. Бог је мушкарце и жене створио као различите — онда нек обоје остану на својим позицијама. [...] Жена би постала најмрскије, најбездушније и најодвратније људско биће уколико би дозволила да се одрекне свог пола. (Мартин Т. 1901: 69–70)

Ово писмо је 1908. године штампано на памфлетима Мушког савеза у борби против женског права гласа (*Men's League for Opposing Woman Suffrage*) као отрежњујућа порука да је највећа међу женама прихватала инфериорност женског рода као природно стање ствари (Марлоу 2000: 17). Такав потез био је могућ само уз одобрење Едварда VII, што је добар показатељ позиције власти почетком XX века у односу на женско бирачко право.

Иако владарка непрегледних простанстава, Викторија је у свом браку временом прихватила подређену улогу, почев од породичних питања, попут школовања деце и осмишљавања животног простора, до државних послова и империјалне политике. Краљица Викторија је за принца Алберта била “*mein liebes Kind*” — „моје мило дете“ — и по оцени њеног скорашњег биографа, брак ју је умногоме учинио инфантилном (Вилсон А. 2014: 244, 259). Викторија се, по сопственом признању, у свему уздала у свог мужа:

Он је обављао све — свуда! Ја нисам радила ништа — без њега — од најкрупнијих до најситнијих ствари — од државних послова — од политичких питања до уређивања наших албума — наших малих фотографија, дизајнирања и наручивања накита, куповине хаљина и шешира... Све смо радили заједно; моја прва реч била је: „Морам да питам Алберта“. (Стоуни 1991: 164)

Вајлдова леди Виндермир гледала је свог мужа са подједнаким идолопоклонством до тренутка у ком јој је вера у његову оданост била пољуљана. Њена мајка, госпођа Ерлин, оставља утисак особе која се у младости такође осетила изневереном након што се превише уздала у изабраног мушкарца. Уколико Вајлд својим женским ликовима пружа снагу да доведу у питање мушки ауторитет и побуне се против мушког монопола на моралну исправност, он изокреће примарне постулате викторијанске етике и призива подозривост према усађеним друштвеним обрасцима. Примењујући исте моралне стандарде на мушке и женске ликове, Вајлд најављује модификацију родних односа као рефлексију наилазећег модернитета.

Викторијанска организација друштва подразумевала је јасну поделу на жене, којима припада домаћа, и мушкарце, којима припада јавна сфера деловања. Жена је доживљавана као природно наклоњена дому, породичном животу и неговању деце, док су мушкарци, у својој виталности, виђени као знатижељни истраживачи света и заштитници империје. Жена је у својој чистоти представљала супротност мушкарчевој искварености, због чега му је она била потребна као морални подстрек и животна водиља. Један женски магазин из 1847. године подучавао је да је жена „дата мушкарцу као његов бољи анђеоло, да га одговори од порока, да га подстакне на врлину, да дом учини божанственим, а живот радосним“ (Вајт С. 1970: 42).¹⁷⁰

Викторијанску идеализацију пасивне жене Ковентри Петмор је преточио у песму „Анђеоло у кући“ (“Angel in the House”, 1851), чији наслов је прерастао у свеприсутну фразу и једно од обележја епохе. Жена, као кућни анђеоло, постаје одана, стрпљива, прилагодљива. Њу одликује чистота, пожртвованост, послушност и асексуалност, као врлине које ће спасити жене од урођене им склоности ка ћудљивости, свадљивости, ирационалности, хистеричности и сексуалној манији.

¹⁷⁰ Уредник у истом броју магазина поручује да мушкарац треба да задржи своје преимућство у јавним делатностима, док жена треба да влада емоционалним аспектима заједничког живота и старањем о деци, „да пази на неколицину битних бића оком које никад не спава и с брижношћу која се не може променити: да мисли, дела, пати, жртвује се, да живи, да умире за њих, њихову срећу, њихову потпуну безбедност — то сачињава истински тријумф Жене“ (Вајт С. 1970: 42)

Подвргнута утицају викторијанских идеолошких механизма, жена је као биће била десексуализована. Уврежено културно становиште поткрепљено налазима савремене медицине било је да жене начелно, и на своју срећу, нису склоне сексуалном нагону, док изузеци представљају патолошке случајеве.

Викторијански кодекси понашања прецизно су регулисали женску активност и приступ јавном простору: „Док су викторијанска господа уживала привилегију слободног кретања кроз градске зоне, викторијанским дамама није било дозвољено да прелазе урбане, класне и сексуалне границе, а камоли да имају приступ ноћном свету барова, клубова, бордела и илегалне сексуалности као алтернативе за свој јавни живот пристojности и уздржаности“ (Шоуволтер 1990: 118–19). Викторијанска жена могла се остварити кроз делатности какве су музика, сликарство, вез, страни језици, али касније аспирације ка вишем образовању, економској независности, родној једнакости и напослетку бирачком праву постали су предмет масовног конфликта. Структуре власти доживеле су тежње ка родној еманципацији не само као оспоравање богомданих патријархалних вредности, већ и директно нарушавање уређености викторијанског дома и мир породичног живота.¹⁷¹ Такви политички потреси представљали су лабилност за империјални поредак који се заснива на мушкој стабилности, која опет своје упориште тражи у безрезервној подршци пожртвоване жене.

Драмска тензија *Лепезе леди Виндермир* умногоме је заснована на интеракцији са савременим дискурсом социјалне чистоте и конвенционалном опажању позорнице као санитарне инспекције друштва. Упаривши упреподобљену ћерку и кокетну мајку, Вајлд сучељава културне и позоришне стереотипе „чисте жене“ (енг. “a pure woman”) и „жене са прошлошћу“ (енг. “a woman with a past”). Његов симптоматични поднаслов *Драма о доброј жени (A Play About a Good Woman)* призива асоцијације са женском врлином и намеће утисак централности насловне јунакиње. Међутим, како заплет

¹⁷¹ Поводом изгласавања права удатих жена на приватну својину (*The Married Woman's Property Act of 1882*), један лист је забележио следећи коментар: „Сулудо је помислити да, зато што су та права дата удатим женама, брак треба сматрати некаквим партнерством. [...] Не постоји ништа неоснованије од замисли да мушкарци треба да престану да буду господари свог домаћинства“ (Вајт С. 1970: 49).

одмиче, писац замућује перцепцију публике и онемогућава јој да разлучи на кога се заправо поднаслов односи, чиме имплицитно подрива само викторијанско поимање женствене добротe. У том поступку, леди Виндермир се из досадњикаве протагонисткиње разобличава у пародију породичне узорности и постаје анђеоско присуство у кући чији снисходљиви идеализам, наивност и хотимична заслепљеност рефлектују самозадовољно самозаваравање викторијанске јавности. У тренутку у ком леди Плимдејл увиди да је леди Виндермир сама позвала госпођу Ерлин у своју кућу и да је сада с лажним миром посматра како плеше са њеним мужем, аристократкиња упућује коментар са стране бине који компликује однос публике према женској доброти: „Како је то забавно! Само потпуно добра жена може учинити тако потпуно глупу ствар“ (Вајлд 1999: 40). У једној од обрисаних реплика из *Неважне жене*, Вајлд је такође исмејао поверење публике у културни клише добре жене: „Добре жене су неизоставно неукe жене. Неукост је цена коју жена плаћа за своју доброту“ (Пауел 2003: 139).

Вајлд у експозицији уводи леди Виндермир као оличење викторијанског идеала женствености само да би је навео да се одрекне заклетих вредности са зачуђујућом лакоћом. У атипичном моменту дендијевске луцидности, леди Виндермир увиђа: „Лондон је пун жена које верују својим мужевима. Оне се увек могу распознати. Делују тако несрећно. Нећу да будем једна од њих“ (Вајлд 1999: 35). Викторијанска добра жена се утом окреће дендију и каже: „Потребан ми је пријатељ ноћас, лорде Дарлингтон“ (1999: 35). Вајлдова инсценација лицемерја иза самог концепта добре жене разгневила је традиционалисте попут Клемента Скота: „Она оставља свог мужа, свој дом, своје прворођенче, свој карактер, свој углед — а зашто?“ (Бексон 1970: 125). Према Скотовом тумачењу, Вајлдова представа чини да „сам инстинкт материнства — тај најсветији и најчистији инстинкт код жена — буде умртвљен у грудима наших енглеских мајки“ (Бексон 1970: 125).

Вајлдова декадентна визија енглеског материнства је госпођа Ерлин, одбегла мајка која је пре двадесет година напустила дете које данас упознаје као леди Виндермир. Вративши се са двадесетогодишње одисеје, госпођа Ерлин се на сцени помаља као женски Уликс који, попут Тенисоновог неспокојног јунака, чами по

повратку у свој дом и домовину. Њена неконформистичка природа израз је радикалног индивидуализма и прети да прерасте у претећу слику женске независности. Такву стрепњу публици предочава Сесил Грејем: „Ништа на целом свету није толико недолично за жену као неконформистичка савест“ (Вајлд 1999: 63). Дакако, сама употреба речи „савест“ је сугестивна, наговештавајући публици конвенционалну сцену расплета у којој ће нечиста жена увидети своје грехове и окајати их кроз катарзичну сцену јавног понижења.

Па ипак, иако госпођа Ерлин као сценски стереотип посрнуле жене (енг. “fallen woman”) кореспондира са покајничким јунакињама „лепо скројене драме“, разлика између њих је у томе што Вајлдова хероина не гаји претензије за реинтеграцијом у породични живот. Реч је заправо о атипичној јунакињи комерцијалне мелодраме којој кућевно окружење није привлачно. Она не тражи опроштај и не показује кајање за оно што друштво сматра срамном прошлoшћу. Као вајлдовски индивидуалиста, госпођа Ерлин је и у поразу пуна епикурејског пркоса и наглашава фиктивност викторијанског виђења хуманитета:

Претпостављам, Виндермире да би желео да се повучем у самостан, или да постанем болничарка или тако нешто, као што људи чине у тупавим модерним романима. Глупо је то с твоје стране, Артуре; у стварном животу, ми не чинимо такве ствари — бар не док још иоле добро изгледамо. Не — оно што данас теши човека није покајање, већ задовољство. Покајање је потпуно застарело. Уосталом, све и да се жена истински покаје, она мора отићи код лошег кројача, иначе јој нико неће поверовати. А ништа на свету не би ме навело то да учиним. (Вајлд 1999: 80–81)

Уместо инсценирања спектакла у ком би посрнула жена била понижена пред погледом јавности, Вајлд чува дигнитет своје јунакиње. У закључној иронији, Вајлд награђује своју трансгресивну хероину уносним браком, омогућивши изгнаници да заведе наивног аристократу и инфлтрира се у честито друштво. Младожењино име је притом лорд Август, што је довољна назнака будућег статуса госпође Ерлин.

Вајлд кроз своју антихероину кокетира са наслеђем сензационалистичке прозе, али и са традицијом француске мелодраме и енглеском позоришним стереотипом посрнуле жене. Према наводу Сос Елтис, у позновикторијанско доба је наступила „позоришна опсесија“ фигуром жене која мора испаштати због својих грехова: „Енглеском позорницом *fin de siècle* периода владао је низ драма о неверним женама, неудатим мајкама, перфидним авантуристкињама и покајничким грешницама које траже искупљење“ (2013: 114). Вајлдова јунакиња је део високог друштва, у ком су табуи мањи, а апетити већи, тако да јој по природи следује виши степен слободе у односу на средњокласне норме женског понашања. Из тог разлога, сензационалне активности и особени карактер које Вајлд удахњује госпођи Ерлин нису у домену невероватног, као ни закључци који се намећу када се друштвене конвенције размотре из њене перспективе. Иако заснована на сценском обрасцу, госпођа Ерлин свакако је била препознатљива и као друштвена фигура. Према мишљењу Алана Бирда, она је, „попут других Вајлдових јунакиња, имала своје двојнице међу љубавницама и дружбеницама принца од Велса“ (1977: 110).

Бирдово становиште у складу је са честим тумачењем да госпођа Ерлин није само одбегла мајка, већ посебан вид „жене са прошлошћу“. Вајлдов драмски приступ превише је суптилан да би пружио експлицитну идентификацију, али зато нуди наговештаје да је у својим егзилантским годинама госпођа Ерлин била куртезана. Одмах по појављивању на балу Виндермирових, госпођа Ерлин побуђује сличне асоцијације:

ЛЕДИ ПЛИМДЕЈЛ: Ко је она лепо одевена жена што прича са Виндермиром?

ДАМБИ: Немам представу! Изгледа као *de luxe* издање неваљалог француског романа, специјално намењено за енглеско тржиште. (Вајлд 1999: 38)

У иницијалној карактеризацији госпође Ерлин, војвоткиња од Бервика поручује: „Многе жене имају прошлост, али кажу ми да их она има бар десет, и да се све поклапају“ (Вајлд 1999: 38). Леди Плимдејл у својству посматрача примећује да жене попут госпође Ерлин имају своју друштвену функцију: „Уверавам вас, жене тог соја

изразито су корисне. Оне чине основу туђих бракова“ (Вајлд 1999: 40). У директној конфронтацији мајке и ћерке, леди Виндермир поручује: „Ви говорите као да имате срца. Жене попут вас немају срце. Нема срца у вама. Ви сте на продају“ (Вајлд 1999: 57).

Алузије на повезаност госпође Ерлин са светом проституције основа су за тврдње Кристофера Насара да је *Лепеза леди Виндермир* послужила као примарни узор за Шоову драму *Професија госпође Ворен* (*Mrs Warren's Profession*, 1893). Према Насаровом виђењу, *Професија госпође Ворен* је „интелектуализована верзија *Лепеза леди Виндермир*“ (Насар 1998: 137). Насар проналази бројне паралеле у заплетима, почев од заснованости обе драме на ликовима грешне мајке и честите ћерке. У оба случаја, драмска тензија гради се на њиховим супротстављеним моралним начелима и чињеници да ћерка није свесна да јој је „жена са прошлошћу“ мајка. Иако је Насарова претпоставка о Шоовој љубомори на Вајлда неоснована, а теза о *Лепези леди Виндермир* као основном извору *Професије госпође Ворен* недовољно уверљива, неоспорно је да две драме делају у оквиру исте јавне расправе. У питању је позиција жене у друштву као сексуалној тржници, у којој њено тело бива стављено на располагање мушким потребама уз мање или више одговарајућу материјалну компензацију. Обе драме налажу да брак није изузетак, већ најустаљенији пример овог друштвеног механизма. У доба непостојећих женских права, савремене феминистичке дискусије неретко су обележавале институцију брака као легализован вид проституције.

У том смислу, Вајлдова комедија кроз комерцијални формат тематизује проституцију као централно питање викторијанског феминистичког активизма и концепта друштвене чистоте. Како је у постнаполеонској култури сексуална ослобођеност анатемизована, а урбана популација бележила константан пораст, раширеност проституције по улицама, позориштима и парковима постајала је средином XIX века упадљив друштвени проблем и повод за моралну панику. Разлог је лежао у великом броју жена који се овом делатношћу отргао од друштвене контроле. Постоје савремене процене да је њихов број само у Лондону премашивао 80.000 (Маркус 1966: 8), док је на државном нивоу тај број ишао и до 368.000, што би

проституцију чинило четвртим најчешћим занимањем међу женама (Сигсворт, Вајк 1972: 78–79). Као супруге, ћерке и слушкиње, жене су биле у јасно дефинисаном односу економске и личне подређености, док су се у подземљу проституције препуштале механизмима који измичу друштвеном надзору. Ти механизми су махом били репресивни, али су уједно прибраним сексуалним радницама пружали ретку прилику за финансијску независност и издржавање породице.

Исход овог процеса је популаризација феномена „посрнуле жене“, који постаје предмет опште осуде и згражавања у штампи и на црквеним проповедима, као и мелодраматична типска фигура у књижевности, сликарству и позоришту. У циљу искорењивања „порочности“, вођене су кампање у којима су проститутке посрамљиване и у којима се у друштву подстицао страх од проституције као девијантне појаве која сеје болест и смрт.

Међу истакнутим учесницима овог активистичког таласа био је и Вилијам Гледстон, који је, као амбициозни политичар на путу да постане морално оличење нације, ноћу тумарао улицама Лондона, неретко на путу од скупштине до куће, убеђујући проститутке да се окану живота у „греху“. Гледстон је уз свесрдни допринос своје супруге организовао читаву инфраструктуру рехабилитације сексуалних радница, нудећи им привремени смештај и изналазећи им опције за обуку, запослење, брак или емиграцију (Магнус 1954: 106–10). У Магнусовој хагиографски настројеној биографији, Гледстонов добротворни ангажман, укључујући посете борделима, представљен је као манифестација његовог хришћанског етоса и евангелистичке посвећености заједници.

Међутим, када је 1964. године покренут пројекат штампања Гледстонових дневника, показало се да су његове мисије спасавања посрнутих жена имале и другу димензију. Опсесивне разговоре с проститукама и еротску тензију која је из њих произилазила Гледстон је у својој исповести описао као „највеће бreme моје душе“ (Гледстон 1974: 586). Штавише, кривицу изазвану посетама проституткама и конзумирањем порнографије окајавао је сесијама бичевања, које је у дневницима обележавао малим цртежима бича (Партриц 2003: 242; Изба 2006: 106). Упркос интензивном унутрашњем конфликту, Гледстон је с ноћним посетама наставио до

дубоко у старост. С обзиром на то да се лако могло десити да се неко јавно запита над појединостима Гледстонових добротинитељских подухвата и тиме озбиљно науди његовој политичкој каријери, из данашње перспективе делује запањујуће да је најугледнији државник свог доба истрајавао у овој пракси готово пет деценија. Чак и када је био уцењен од стране особе која га је препознала при уличном разговору с проститутком, Гледстон се није дао поколебати, а несрећни уцењивач је завршио у затвору (Магнус 1954: 108). Тек када је дошло до назнака да је стављен под присмотру и да непријатне гласине допиру до краљице, Гледстон је поклекао под партијском притиском и 1886. године обећао да ће престати да посећује проститутке (Магнус 1954: 345).

Вајлдова сценска интеракција са дискурсом друштвене чистоте превасходно се везује за *Лепезу леди Виндермир*, али назнаке сродних тема срећемо и у осталим комедијама. У климактичној сцени *Важно је бити Ернест*, Цек ускликује: „Зашто да постоји један закон за мушкарце, а други за жене? Мајко, опраштам ти“ (Вајлд 1980: 143). У Цековој реплици упадљива је употреба речи „закон“, јер у претходном дијалогу нема спомена ни о каквом закону, а шала би савршено функционисала и да нека друга реч стоји уместо ње. Вајлд овом опаском очито исмева лицемерје двоструких друштвених стандарда за мушкарце и жене, али треба приметити и да избор кључне речи измешта шалу у шири контекст законске регулативе родних односа. У том смислу, Вајлдова реплика у упућеним круговима могла се тумачити као алузија на законодавну невидљивост лезбејки насупрот закона који санкционише истополне активности међу мушкарцима.

С друге стране, Вајлдово призивање закона може се сместити и у контекст дугорочне јавне расправе поводом контроверзних законских аката против заразних болести (*The Contagious Diseases Acts*). Донети 1864. и проширени 1866. и 1869. године, ови закони били су резултат државних испитивања о раширености венеричних обољења међу британским оружаним снагама. Закони су се по изгласавању примењивали у лукама и градовима у којима су били стационирани војни гарнизони,

а њихов циљ био је сузбијање сифилиса међу пешадијом и морнарицом.¹⁷² Од ступања закона на снагу, свака жена за коју би полицајац у цивилу према слободној процени посумњао да је „обична проститутка“ (енг. “common prostitute”) била је подложна медицинском прегледу. У случају да се утврди венерично обољење, жена би била спроведена на принудно лечење у затворској болници. Уколико се болест не би утврдила, жена би била подложна прегледима у наредних годину дана. Како проституција није била кривично дело, нова регулатива подразумевала је лишавање слободе лица које није прекршило закон. Притом, закон се није изјашњавао по питању шта наведени правни термин „обична проститутка“ тачно подразумева.

Британска управа претходно је примењивала праксу гинеколошких прегледа на локалним женама у колонијама попут Индије и Хонг Конга пре него што би им био одобрен приступ војним борделима. Када се овај метод превенције пренео на Британско острво и привукао пажњу јавности, женска удружења указала су на чињеницу да се у позадини закона налазе класне предрасуде и двојаки аршини по питању мушке и женске сексуалности. Из перспективе феминистичких организација,

¹⁷² Распрострањеност полних болести међу војском викторијанске Енглеске запањујућа је за данашња поимања. Како раширеност зараза није једноставно статистички одредити са велике временске дистанце, Џудит Волковиц се ограђује констатацијом да војномедицинским досијеима треба приступати с опрезом због честих погрешних дијагноза и промена у класификацијама болести током XIX века. Ипак, позивајући се на податке које је 1873. објавио војни хирург Вилијам Слогет, она наводи да је 1864. године, када је закон донет, трећина лечених обољења у војсци била венеричне природе (Волковиц 1980: 49, 75, 270). Што се тиче заступљености полних обољења међу цивилним становништвом, статистичке податке је практично немогуће утврдити. Према „Извештају краљевске комисије за венеричне болести“ из 1916. године, процењује се да удео оболелих од урођеног или стеченог сифилиса није могао бити испод 10% целокупне популације у великим градским језгрима, што указује на страховиту распрострањеност ове болести не само у едвардијанској, већ и у викторијанској Енглеској (Волковиц 1980: 279).

Као додатна илустрација може послужити документација венеролога Вилијама Актона, који је 1846. године у једном од својих раних чланака објавио да се готово половина пацијената на хирургији жали на венеричне симптоме. Актон је као посебан проблем истакао погубност урођеног сифилиса за новорођенчад, записавши да је у првој половини 1846. године ова болест у Лондону узроковала 30 од 53 пријављених смртних случајева деце до годину дана старости (Волковиц 1980: 49).

ови законски акти били су осмишљени не зарад помоћи угроженим женама, већ зарад здравствене заштите клијентеле која је обухватала добар део мушке популације. Таква примена закона бавила се последицом уместо узроком, јер мушка клијентела није била подложна прегледима, нити су разматрани друштвени механизми који доводе до масовне проституције. Иронија је утолико већа што је извештај Краљевске комисије за здравље војске 1857. године предложио да се повремено генитални прегледи војника обуставе, а као разлог је наведено да такви прегледи младићима унижавају достојанство и да су се као превентивна мера показали неделотворним (Волковиц 1980: 57).

Контроверзност закона о венеричним болестима било је једно од раних друштвених питања у ком су се жене окупиле као политичко тело и покренуле кампање за правну ревизију. Њихова порука била је да се заштита грађанства не може спроводити редуковањем грађанских права половине популације, већ подстицањем мушке популације на одмереност. Најгласнији заштитници проститутки и заговорници раних феминистичких идеја била су евангелистички настројена удружења чији се друштвени ангажман заснивао на идеји ширења хришћанске мисије и наметања цивилизацијских норми које би сузбиле анимални нагон у мушкарцу. Био је то зачетак дискурса о друштвеној чистоти, кроз који су женска удружења реаговала на двоструке родне стандарде и заговарала ванбрачну апстиненцију која би се подједнако односила и на жене и на мушкарце.

С обзиром на буржоаску перцепцију позоришта као непристојног места и на претходно разматране видове проституције уврежене са самом позоришном праксом, Вајлдове сценске алузије постајале су директније. Напоследку, проституција је била део света којим је позоришна публика била окружена у самом тренутку гледања представе. Илустрацију популарних спона између проституције и позоришта срећемо у новинама *Тудеј*, у којима се 18. новембра 1893. године појавио индикативан цртеж. У дијалогу испод цртежа, углађени господин са моноклом и цилиндром прилази балерини и пита је:

Он: Када глумица није глумица?

Она: Када — када је „звезда“?

Он: Пробајте поново.

Она: Када је — не знам, предајем се.

Он: У девет од десет случајева. (Бексон 1992: 115–16)

Осврнувши се на своје почетке на позновикторијанској позорници, Елизабет Робинс је писала да је креативни пут глумице „зависио од понижавајуће другачијих околности од оних са којима се суочавао глумац. Сценска каријера глумице била је нераскидиво повезана са чињеницом да је она жена, а да су њени господари у позоришту мушкарци“ (Робинс 1932: 33–34). Робинс је памтила снисходљиве коментаре Хенрија Ирвинга, који јој је рекао: „Ах, па женама је лако на позорници. Оне само треба да се *појаве* и њихов слатки шарм женствености добија битку“ (Робинс 1940: 241). Иако је позориште у принципу било стециште либералних људи, оно је, како Робинс сведочи, својом хијерархијом и организацијом прецизно рефлектовало друштвено уврежену поделу родних улога: „Оно што се желело од жене на позорници било је, прво и основно, исто оно што се желело од жена ван ње — да уме да задовољи“ (1940: 242).

Раскошне хаљине госпође Ерлин биле су део позновикторијанског сценског језика који рефлектује „комплексан однос између одеће, потрошње и објектификације жена“ (Каплан, Стоувел 1994: 6). За разлику од мушкараца, чија се незаинтересованост за одевање сматрала мужевном, пред жене је постављен друштвени императив пријатног изгледа. Жена је била дефинисана трудом који улаже у своју појаву, тако да је жена без модног укуса доживљавана као неприродна мушкарача која се одриче своје богомдане женствености. Средином XIX века, рецензент књиге о историји британске моде је поручио да „нема приземније жене од оне која је денди током удварања и аљкавуша после удаје“, доводећи притом у питање „да ли је жена која је равнодушна према свом изгледу уопште жена“.¹⁷³ Нешто касније, америчка песникиња Корнелија

¹⁷³ “Art of Dress”. *The Quarterly Review* 79, March 1847: 347. Непотписан чланак.

Филипс Спенсер навела је: „Сматрам да је дужност сваке жене да буде пријатна и да изгледа најбоље што може. Удата жена која се запустити чини грех против свог брачног завета. Млада жена која је равнодушна према свом изгледу и утиску који оставља на друге мањкава је у најфинијим инстинктима свога пола“ (1953: 376). У доба када је Вајлд писао, један породични магацин постављао је следећи захтев пред кућног анђела: „Жена која је равнодушна према свом изгледу, која не поседује недужну жељу да одржи поштовање и дивљење свог мужа и деце уз помоћ недужних ситних лукавстава и умиљавања, није права жена“.¹⁷⁴



Мушки део оригиналне поставе *Лепезе леди Виндермир* (1892), Alfred Ellis.

Лукавства госпође Ерлин далеко су од ситних, а управо то је чини фасцинантном и застрашујућом појавом међу викторијанском господом на сцени. Њена непримерена асертивност и дисидентна индивидуалност представљају

¹⁷⁴ *Good Housekeeping* 2: 7, January 1886: 78.

очаравајућу претњу у очима носилаца викторијанског патријархата. Као превејани сплеткарош који, како упозорава Виндермира, поставља манире пре морала (Вајлд 1999: 76), госпођа Ерлин је вајлдовски преступник са истанчаним слухом за савремени живот у високом друштву. У закључној сцени са несуђеном јој ћерком, Вајлд још једном користи госпођу Ерлин како би распршио популарне митове у које викторијанска култура с таквом усрдношћу жели да верује:

ЛЕДИ ВИНДЕРМИР: Сви ми имамо идеале у животу. Или би бар сви требало да их имамо. Мој идеал је моја мајка.

ГОСПОЋА ЕРЛИН: Идеали су опасне ствари. Реалности су боље. Оне рањавају, али су боље. (Вајлд 1999: 83)

Скромност увида у друштвене законитости који је леди Виндермир стекла након окршаја са госпођом Ерлин потврђује Вајлдову опаску коју је изнео кроз лик Сесила Грејема: „Мушкарац који моралише обично је лицемер, а жена која моралише неизоставно је припроста“ (Вајлд 1999: 63). За разлику од своје ћерке, госпођа Ерлин зна да лорд Дарлингтон има право када у свом дендијевском виђењу друштва налаже: „Бесмислено је делити људе на добре и лоше. Људи су или шармантни или заморни“ (Вајлд 1999: 11). Социјални прагматизам госпође Ерлин омогућава јој да с лакоћом препозна компромисе између приватног живота и јавне притворности, што за леди Виндермир и након преживљених искушења остаје мистерија.

Ричард Ален Кејв сматра да се кроз лик госпође Ерлин „жена са прошлошћу испоставља као морално тежиште драме тиме што поседује и проницљивост интелигенције и изврсну способност саосећања“ (Вајлд 2000в: хх). И заиста, Вајлд у свом третману шкакљиве теме одбаченог материнства не наглашава себичност, већ хуманост антихероине. Госпођа Ерлин није једнодимензионална покајница, већ комплексан женски лик. Она је превејана манипулаторка, али и прогањана злопатница. Током разговора са леди Виндермир, у њој се препознаје осећај губитка и пригушеног бола. У тренуцима ванредне великодушности, госпођа Ерлин у два наврата спасава своју ћерку и кроз чин немог самопожртвовања на симболичном плану изнова

успоставља своје материнство. На крају драме, она се распознаје као женска верзија Уликса која по повратку у домовину не полаже право на свој трон, већ се дискретно повлачи како би допустила ћерци да оствари свој идеал одане викторијанске супруге. Вајлд, притом, одриче публици климактичну сцену у ком би мајка открила свој идентитет. У расплету представе, трезвеност преузима примат над сентименталношћу, скривање над разоткривањем, стил и довитљивост над вербалном штурошћу и моралном ригидношћу.

Дискредитујући насловни концепт добре жене, Вајлд публици предочава своју визију аутономног феминитета као амалгам декадентне филозофије и феминистичке прогресивности. Госпођа Ерлин одбија да се повинује идеалу честитости пре свега јер увиђа да ни мушкарци не морају да му се приклањају, а у брак напослетку улази под сопственим условима. Вајлдова авантуристкиња у својој независности кореспондира са позновикторијанским моделом „нове жене“ (енг. “the New Woman”), који је био популаризован и кроз феминистички дискурс као еманциповани вид женствености и кроз конзервативну штампу као предмет поруге. У критичким текстовима и карикатурама, „нова жена“ је извргавана руглу као грубо, мушкобањасто створење које због вишка образовања и урођене јој неуротичности не може да се оствари као супруга и мајка.

Иако морални тријумф госпође Ерлин долази по цену личне жртве, Вајлд је кроз њену модну углађеност и социјалну рафинираност пружио новој жени ново наличје. Извртањем викторијанских ортодоксија, *Лепеза леди Виндермир* је афирмисала дисруптивни феминитет, при чему је популарност представе пружила валидацију Вајлду као феминизираним инверту и егзибиционисти који говором са бине скреће пажњу на сопствену дисидентну мужевност. Мирећи славу и озлоглашеност, објумљујући све опречности у себи, бришући границе између супротности, Вајлд је амбивалентношћу своје дебитантске комедије оваплотио кључне димензије модернитета.

Вођена заплетом који уједно прати традицију и одбацује елементарна жанровска начела, Вајлдова комедија представља судар деривативне мелодраме са модернистичким театром на помолу, а као исход приказује нов модел сценског

феминитета. У свом разматрању савремених предубеђења о браку, материнству и моралној исправности, Вајлд чини да се мелодраматична структура *Лезе леди Виндермир* уруши под притиском друштвених реалности. Пратећи промене у савременој перцепцији уврежених родних улога и препознавши те промене као активан чинилац у померању викторијанске културе према модернитету, Вајлд је кроз своје две јунакиње инсценирао транзицију феминитета од идеализованог анђела у кући до декадентне нове жене на позорници.

IX

Идеални муж и политичка превирања у викторијанској Енглеској

Непослушност, у очима било кога ко је читао историју, човекова је првобитна врлина.

Напредак је кроз непослушност оствариван, кроз непослушност и кроз побуну.

– Оскар Вајлд, „Душа човека у социјализму“

31. децембра 1891. године, шкотски песник и дисидент Џон Барлас дошао је у Вестминстер како би изразио политички протест испред зграде Британског парламента. У стању растројства, Барлас је испалио пет метака у зид Дома комуна, да би потом мирно предао пиштољ полицајцу и рекао: „Ја сам анархиста и намеравао сам да вас упуцам; али онда сам помислио штета би била да упуцам поштеног човека. Учинио сам ово како бих исказао свој презир према Дому комуна“ (Гудвеј 2006: 80). Барлас је пребачен у затвор у Холоувеју, а питање његове неурачунљивости постало је предмет расправа у штампи. Особа која је 16. јануара положила позамашну кауцију од 100 фунти за његово условно пуштање на слободу била је Оскар Вајлд.

Џон Барлас (1860–1914) је припадао декадентним књижевним и радикалним политичким круговима, а његова песничка репутација почивала је на низу добро прихваћених самиздата. Вајлдово јемство било је у Барласовим очима потврда пријатељства, али и подстрек да априла 1892. године у часопису *Новел ривју* објави

ласкав портрет ирског „револуционисте“ који је необично вичан у баратању „спиритуалним оружјем“:

Он не користи динамит, већ бодеж — бодеж чија дршка је опточена драгуљима што пламте и с чијег врха капље отров Боргија. Тај бодеж је парадокс. Нема страшнијег оружја. Он је избоо све наше изреке, а наше изреке владају нама више него наши краљеви. Можда је боље рећи да он користи муњу од папира. Изненадним бљеском довитљивости он нашим пренераженим очима разоткрива попут литица окомите зидове пукотине која се, као услед неког немог земљотреса, отворила између нашег моралног веровања и веровања наших очева. Тај расцеп је интелектуална револуција. (Барлас 1978: 10–11)

Последњих двадесетак година живота Барлас је провео у менталним институцијама, али писмо које је 1905. године послао сину у периоду луцидности потврђује да чланак о Вајлду није био пуки израз младалачког занесењаштва. Вајлд је и после смрти за Барласа „био и остао мој идеал генијалног човека у овој генерацији; његове речи и рукописи [...] под привидом разигране лакомислености напола су скривале нечувену дубину опажања и мисли“ (Лоу 1915: 9). Барласови описи Вајлда предочавају драмског уметника у напону снаге и мајстора парадокса који зарива сатиричне бодеже у усахло ткиво викторијанског естаблишмента. Лако се могло десити да је, у доба писања свог чланка, Барлас гледао *Ленезу леџи Виндермир* и из прве руке се уверио у сценски ефекат Вајлдових речи. Ипак, знајући Барласове политичке афинитете, кључан утицај на њега оставио је један други Вајлдов текст. Према речима упућеним Џону Греју, Барлас је био уверен да је Вајлд написао „најсавршенији револуционарни есеј који је свет до сада видео, не само као уметничко дело, већ и по знању и проницљивости“ (Коен Ф. 2012: 105). Тај есеј је у својим сањаријама и слободоумљу умногоме кореспондирао са Барласовим радикалним стремљењима, а звао се „Душа човека у социјализму“.

Вајлд је свој есеј почео речима: „Главна предност која би проистекла из успостављања Социјализма несумњиво лежи у чињеници да би нас Социјализам ослободио те погане нужности живљења за друге, која, при садашњем стању ствари,

тако грубо притиска готово свакога“ (2007: 231). „Душа човека у социјализму“ представља утопијску визију Оскара Вајлда у којој би се здравље друштвеног организма поправило кроз материјално благостање сваког грађанина након што приватно власништво постане јавно добро. Као последица такве транзиције, сваки вид принуде би нестао, а тржишна конкурентност би прерасла у несебичну сарадњу (Вајлд 2007: 233). Вајлдов надахнути есеј предочава уметника као политичког агитатора који тежи да распрши илузије нижих класа да је њихов подређени положај природна датост и да су отуда дужни да је прихвате. Реч је о својеврсној антиципацији ангажоване уметности XX века, али и о актуелном викторијанском разматрању социјализма као политичке идеје која још увек није попримила чврсте идеолошке оквире.

У моментима у којима Вајлд скида маску и открива се у својој хуманости, његово неповерење у нормативне институције пре га опредељује као анархисту него социјалисту. Вајлд јесте декларисани социјалиста, али је, по сопственој оцени, у великој мери и анархиста (Михаил 1979: 232). У интервјуу за *Скеч* датом поводом премијере *Идеалног мужа*, Вајлд је изјавио: „Заиста је несносна срамота да постоји један закон за мушкарце, а други закон за жене. Ја мислим [...] да не треба да постоји никакав закон ни за кога“ (Михаил 1979: 240–41). Индиције да је Џон Барлас имао политички утицај на Вајлда не постоје, али може се претпоставити да су се теме њихових разговора кретале и ка радикалним идејама друштвене организације.¹⁷⁵ Анархизам је Вајлду био привлачан као контракултурни феномен, али само у оној мери у којој је био компатибилан са његовим личним сензибилитетом. Естетичизам је за Вајлда сам по себи био друштвено-политички ангажман и у тој идеји је пронашао свој

¹⁷⁵ Анархизам се као политичко-филозофска идеја у енглеској традицији изворно разматрала у рукописима Вилијама Годвина и романтичарских интелектуалних кругова. Сличне идеје постале су приметне у Енглеској након континенталних потреса 1848. године, када су бројне револуционарне вође пребегле на Острво. 1880-их година, ношени идејама Пјера Жозефа Прудона, у Енглеској су поникли први декларисани анархистички покрети. Хенри Симор је 1885. године покренуо часопис *Анаркист* и умрежио се са анархистичким струјама на Континенту. Као додатан подстрек анархистичкој идеји, 1886. године се у Енглеској населио и руски изгнаник Петар Кропотник, који је са Шарлот Вилсон покренуо часопис *Фридом*.

креативни простор и јавну платформу, а партијска састанчења, јавни протести и тискање у маси нису били по његовој мери.

Суштина Вајлдовога естетицизма, како и Кристофер Хиченс примећује, не лежи у његовој пози, снобизму, па ни у начину поимања уметности. Хиченс је мишљења да Вајлд под важношћу естетског подразумева идеју да „када би људи препознали чињеницу да се сви налазе на истој барци, сви би се више старали о начину на који је она намештена, о комфору који пружа и о њеном општем декору“ (Хиченс К. 1991: 89–90). Вајлдова естетика је, дакле, хуманистички настројена и представља политику форме о којој говори Тери Иглтон (2005: 262). Политички садржај текста не налази се у фабули, ликовима и ономе што аутор „каже“, већ у тону, ритму, слојевитости, лексици, синтакси, регистру. Политика дела условљена је његовим формалним одликама колико и експлицитном поруком, тако да естетска независност коју Вајлд заговара представља политички коментар сама по себи. Иглтон, попут Хиченса, чита Вајлдову естетику као вид социјалног ангажмана. Према његовој претпоставци, Вајлд је веровао да се радикалном политиком треба бавити како би се дошло до тренутка када ће задовољства, која не треба правдати пред трибуналима сврсисходности или историје, бити доступна свакоме и када људе ништа неће спречавати да уживају у пуноћи сопственог бића (Иглтон 2005: 266). У питању је естетицизам који призива свет у коме ће неправде бити отклоњене, а проблеми расе, класе и рода бити застарели.

„Бити потпуно слободан, а истовремено у потпуној власти закона, вечни је парадокс људског живота који спознајемо у сваком тренутку“, писао је Вајлд у тамници (2005а: 62). Кристофер Хиченс изражава веру да узроци људске неслободе нису само трансцендентални, већ да, макар у смислу друштвеног уређења, леже у човеку самом: „У људским бићима постоји способност да виде даље од постојећих услова, или да увек постављају питање зашто су они какви јесу, и да закључе да нису ни бог ни природа ти због којих су неки људи богати, а неки сиромашни. Неки слободни, а неки не. И да верују да је те услове умногоме саставио човек, па их он може и раставити“ (Хиченс К. 2005: 1). За услове савремене егзистенције одговоран је човек сам, и на њему је да их преиначи вођен принципима правичности, јер, како Вајлд

поручује, „само је једна ствар гора од Неправде, а то је Правда без мача у руци. Кад Исправност није Моћ, онда је оно Зло“ (Вајлд 2007: 202).

Комад који се у Вајлдовом драмском опусу с највећом непосредношћу бави идејом социјалне правде је *Идеални муж*. Према виђењу Мајкла Бута, реч је о „најпроблемскијој“ међу Вајлдовим драмама (1991: 177). Када се чита упоредо са „Душом човека у социјализму“, ова драма делује као сценска дијагноза друштвене болести насупрот есејистичке визије излечења. Писан на врхунцу Вајлдове славе, *Идеални муж* представља сатиричну деконструкцију империјалног и патријархалног поретка. Намећући тему родних идеала кроз наслов, а парламентарну корупцију и брачно разочарање кроз заплет, Вајлд урушава темеље викторијанске идеологије, али и пародира универзалне обрасце политичког живота. Говорећи о модерној релевантности ове комедије, Кери Пауел истиче: „У *Идеалном мужу*, Вајлдово дрмање стубова друштва изазива шок ефекат чији су одједи у стању и данас да нас досегну, и то на начин на који само неколицина Ибсенових комада могу“ (1990: 88).

У гламурозном почетку драме, Вајлд одмах по подизању завесе пружа публици визуелни спектакл упознавања са животним стилем властодржаца. Током полазне сцене отмене забаве која обједињује политичке функције и племићке титуле, Вајлд кроз разговор две аристократкиње алудира на последице инцестуозних династија међу властелом: „Драга војвоткињо, како је војвода? Још увек слаб у мозгу, претпостављам? Па, само то се могло и очекивати, зар не? Његов добри отац био је исти такав. Ништа није као лоза, зар не?“ (Вајлд 2013г: 9). У другом углу просторије, леди Безилдон изражава затеченост тиме што лорда Горинга среће на месту пуном политичког света. Дендијево образложење индикативно је за преокупације викторијанских политичара:

ЛОРД ГОРИНГ: Обожавам политичарске забаве. То нам је једино преостало место на ком људи не причају о политици.

ЛЕДИ БЕЗИЛДОН: Ја уживам да причам о политици. Причам о њој по цео дан. Али несносно ми је да слушам о њој. Не знам како они јадни људи у парламенту подносе оне дуге дебате.

ЛОРД ГОРИНГ: Тако што никад не слушају. (Вајлд 2013г: 22)

Како лорд Горинг наговештава публици, последња ствар за коју се политичар интересује јесте политика. У Вајлдовој сатири, политичка каријера не гради друштвеним ангажманом који би донео бољитак заједници, већ софистичким манипулацијама које ласкају вредностима средње класе. Према Горинговом виђењу, „у Енглеској, мушкарац који не може двапут недељно да говори о моралности пред широком, народском, неморалном публиком, потпуно је завршио као озбиљан политичар. Не би више било посла за њега осим у баштованству или у цркви“ (Вајлд 2013г: 54–55). Као незнатно побољшање политичких прилика у Лондону, Вајлд прижељкује макар боље реторске вештине државника: „Када би неко научио Енглезе да говоре, а Ирце да слушају, друштво би било посве цивилизовано“ (2013г: 106). Дакако, ова реплика представља Вајлдову алузију на ирско питање као централни политички проблем позновикторијанског доба, док се читав заплет може читати као индиректно осврт на нагли прекид каријере Чарлса Стјуарта Парнела. Као ирски лидер који је био на прагу обједињења нације, Парнел је доживео политички крах након што је обзнањена тајна из приватног живота. Протагониста *Идеалног мужа* суочава се са управо таквим сценаријом.

Вајлдов насловни јунак је сер Роберт Чилтерн, утицајни политичар у министарству спољних послова и узоран породични човек. Заплет, међутим, разоткрива да је бриљантна каријера идеалног мужа заснована на корупцији, а да његово богатство потиче од продаје државне тајне која је купцима омогућила монопол над Суецким каналом. Кризни тренутак за Чилтерна наступа са појавом жене из прошлости, госпође Чивли, која прети да ће открити његову тајну уколико не одобри финансирање неисплативог канала у Аргентини. Попут госпође Ерлин у *Лепези леђи Виндермир*, госпођа Чивли је заводљива авантуристкиња која се после дугог одсуства враћа у Енглеску с намером да уцени угледну мушку особу. Решена да се домогне крупне инвестиције, госпођа Чивли је *femme fatale* незаинтересована за етичке расправе: „Моралност је напосто став који заузимамо према особама које нам се не свиђају на личној основи“ (Вајлд 2013г: 79).

Осмисливши Чилтерна као истакнутог државника и део империјалне елите, Вајлд у својој сатири поставља корупцију на сам врх државног устројства. Чињеница да се финансијске малверзације тичу Суецког канала и колонијалног пројекта у Аргентини представља илустрацију глобалног утицаја Британске империје и наговештава да се судбина света прекраја на основу приватног интереса бескрупулозних политичара који седе у лондонским салонима. Вајлд, притом, Чилтернов чин велеиздаје не предочава само као индивидуални случај. Напротив, у етичкој расправи са Горингом, Чилтерн поручује да је губитак личног интегритета неопходан за изградњу политичке каријере: „Нисам се ја продао за паре. Купио сам успех по високој цени. То је све“ (Вајлд 2013г: 50). Чилтернов мотив била је моћ која долази с крупним капиталом, што је буржоаска вредност коју лорд Горинг, као дендијевски аристократа, презире. Чилтерн је, међутим, и даље омађијан:

Моћ, моћ над другим људима, моћ над светом једина је ствар коју вреди имати, једино врхунско задовољство које вреди спознати, једина радост која човеку никад не дојади, а коју у нашем веку поседују само богати. (Вајлд 2013г: 51)

Чилтернови поступци у ношењу са потенцијалним скандалом вођени су страхом од разобличавања пред јавношћу и губитка привилегија, а не државним интересом и етичким принципима. Вајлдов срећан крај отуда је опор и циничан, јер Чилтернова тајна остаје ван домашаја јавности, док он сам бива реафирмисан као национални лидер и идеал викторијанског маскулинитета. Чилтерн ће задржати супругу, углед, иметак, функцију и напослетку бити награђен новом почашћу. У ретко ироничном тренутку, сер Чилтерн је именован за министра, што лорд Кевершем доживљава као националну добробит: „Честитам вам, господине. Ако земља не оде у бестрага или падне у руке радикалима, бићете ви нама премијер једног дана“ (Вајлд 2013г: 140).

Питање идеализованог викторијанског маскулинитета покренуто самим насловом размотрено је кроз централне ликове политичара и дендија. Као у *Лепези леди Виндермир*, Вајлд проблематизује викторијанске родне идеале одабиром

сугестивног наслова који изиграва очекивања публике. У Вајлдовој сатиричној поставци, врлине које леди Чилтерн пројектује на свог идеалног мужа, а то су честитост и чистота, оданост и марљивост, заправо су у потпуној супротности са предоченим реалностима политичког живота. Насупрот сер Чилтерна, лорд Горинг самом својом позом изазива негодовање патријархалног устројства. Његова беспосленост, афектираност и кицоштво га у очима сопственог оца чине морално сумњивом личношћу, али напослетку се управо он показује као најтрезвенији и најисправнији лик на позорници. Уредивши заплет тако да Горинг избави Чилтерна из невоље и ожени његову сестру, Вајлд сугерише да идеалног мужа треба тражити у дендију.¹⁷⁶

„Циљ друштвене комедије“, сматрао је Вајлд, „јесте да одражава манире, а не да преуређује морал свог доба“ (Вајлд 2013в: 14). У својој презентацији политичке сцене, Вајлд стога у реалистичном маниру пружа Чилтерну избављење. Ипак, сходно Вајлдовом наводу у „Души човека у социјализму“, Чилтернов пут је давно предодређен, јер „нико не може попустити под притиском конформизма, а остати слободан“ (2007: 244). Своје поље слободе Вајлд налази у поетској визији социјализма: „Он жели добродошлицу многим природама разноликих обличја. Он не одбија никог и има места за све. Он је привлачан попут какве дивне личности, додирујући срце једне и мозак друге особе“ (2013в: 171). Оно што се често превиђа и што остаје као примарни утисак при читању Вајлдових социјалистичких расправа јесте хуманост његовог погледа на друштво. У рецензији збирке радничких химни коју је приредио Едвард Карпентер, Вајлд се шали да је Енглеска сада бар у музичком смислу спремна за

¹⁷⁶ Сам Вајлд, као денди, био је далеко од идеалног мужа. Заправо, као одговор на наслов Вајлдове тек завршене драме, израз „идеални муж“ Констанца Вајлд није користила за свог супруга, већ је у љубавном писму тако назвала издавача Артура Хамфриза, с ким је претходно размењивала исповести о брачним недаћама (Елман 1988: 425). Констанца је своје писмо почела речима: „Осећам да вам морам написати један ред само да бих изричито поновила своју опаску да сте ви идеални муж“ (Мојл 2011: 242). Вајлд је био свестан Констанцине ванбрачне везе, али је са Хамфризом задржао уљудан однос. Недуго затим, Хамфриз ће Вајлду слати књиге у затвор, на чему ће му он бити дубоко захвалан.

револуцију, а у збиљи поручује: „Учинити људе Социјалистима није ништа, али учинити социјализам људским велика је ствар“ (2013в: 171). У Вајлдовој интерпретацији, социјализам је пре свега уметнички концепт који треба имплементирати на друштво, а резултат тог процеса била би лична оствареност сваког појединца: „Индивидуализам је, дакле, оно што ћемо кроз Социјализам остварити. Као природан исход, Држава мора одустати од сваке замисли о владавини“ (2007: 244). У уметнички регулисаном поретку, индивидуа би била ослобођена, а Вајлдова феминизираност, естетицизам и сексуалност не би били предмет подозрења какво се, у једном од бројних случајева, могло срести и код двојице глумаца у *Идеалном мужу*.

На премијерном извођењу *Идеалног мужа* у театру Ројал Хејмаркет, улоге лорда Горинга и Фипса биле су поверене Чарлсу Хотрију и Чарлсу Брукфилду. Таква подела била је умногоме знак Вајлдове добре воље. Наиме, 20. фебруара 1892. године, на дан премијере *Лепезе леди Виндермир*, *Дејли телеграф* је објавио Вајлдово писмо редакцији под насловом „Лутке и глумци“ (“Puppets and Actors”) у ком он образлаже своја становишта о глумачком занату и суштински потпирује актуелне гласине да није благонаклон према креативним сугестијама глумаца. У овом осврту на савремено глумиште, Вајлд прави разлику између „живих глумаца и покретних лутки“, односно оних који на сцени потенцирају сопствену личност и оних који се у потпуности подређују драмском тексту. У том избору, Вајлд нема недоумице с ким је лакше радити: „Лутке имају бројне предности. Никада се не свађају. Немају грубе погледе на уметност. Немају приватне животе“. Овај чланак приказује Вајлда у још једном покушају да у јавности афирмише значај драмског писца и његовог литерарног производа у односу на глумце и само позориште: „Позорница за драмски комад не представља ништа више од онога што рам представља за слику, а глумачка вредност комада нема ама баш никакве везе са вредношћу које он има као уметничко дело“. Што се Вајлда тиче, „глумити може свако. У Енглеској већина људи и не ради ништа друго. Бити конвенционалан јесте бити комичар“ (Вајлд 2000а: 519).

Испровоциран опаскама из овог чланка, Чарлс Брукфилд је недуго затим режирао музичку травестију *Песник и лутке* (*The Poet and the Puppets*) као пародију *Лепезе леди Виндермир* и њеног аутора. У овој лакрдији, Чарлс Хотри тумачи улогу

Вајлда, чија појава бива карикирана уобичајеним шалама на рачун феминизираности и гојазности, али и новим моментима попут коришћења мелодије из песме “St Patrick’s Day” и алузије на ноторни говор с позорнице после премијере *Лепезе леди Виндермир*.¹⁷⁷ Вајлду тешко да је било право што га двојица колега отворено пародирају на позорници, што потврђују приговори које је поводом ове представе упутио канцеларији лорда коморника, као и коментари из личне преписке (Пауел 1990: 35; Вајлд 2000а: 531–32).

Упркос томе, крајем 1894. године Вајлд је управо Брукфилду и Хотрију доделио улоге у *Идеалном мужу*. Одлука да пређе преко увреде и у своје радно окружење уведе двојицу глумаца који му не мисле добро карактеристична је за Вајлдову великодушност, али и лакомисленост. Верује се да су, у периоду када су обојица из вечери у вече глумили у *Идеалном мужу*, Брукфилд и Хотри зарили Вајлду нож у леђа тиме што су Квинзберијевим адвокатима проследили поверљиве информације о друштву у ком се писац креће (Елман 1988: 441; Херис Ф. 1916: 232). Када је Вајлд осуђен, Квинзбери је приредио банкет како би прославио свој тријумф, а међу званицама су била и двојица глумаца (Мејсон С. 1914: 392; Херис Ф. 1916: 324).¹⁷⁸

¹⁷⁷ Уз све оштре опаске, Брукфилдова пародија није била изричито малициозна. Примера ради, *Лепеза леди Виндермир* описана је као плагијат, али и умешно скројена драма:

The piece came out, and it stood the test,
For he’d borrowed only the very best;
And those who came to scoff at the play
Had to hammer applause ’ere they drove away. (Брукфилд, Главер 1978: 19)

¹⁷⁸ У недостатку поузданих информација, незахвално је спекулисати о мотивацији Брукфилда и Хотрија да активно допринесу Вајлдовом суноврату. Према Максу Бирбоуму, за Брукфилда се говорило да је Текеријев ванбрачни син, на основу чега Елман спекулише да га је то учинило посебно осетљивим на питања јавне моралности (Елман 1988: 369). Популарна претпоставка каже да је управо он повезао Квинзберијевог детектива са мушком проститутком који је одао адресу Алфреда Тејлора у чијим просторијама је Вајлд упознавао младиће (Холанд М. 2003: xxiv). Што се Хотрија тиче, он је у својим мемоарима поделио пар анегдота са проба *Идеалног мужа*, али се о Вајлдовом суђењу није изјашњавао (Хотри 1924: 221–27). Хотри је такође тврдио да је крајем 1894. године постојала могућност да уместо Џорџа Александра он купи од Вајлда права на *Важно је бити Ернест* (Тајдман 1982: 14).

Критичке реакције на *Идеалног мужа* биле су, као и увек са Вајлдом, опречне. Рецензент који је у *Пал Мал газету* исхвалио *Идеалног мужа* и пред легијама озлојеђених критичара отворено стао у одбрану свог сународника био је Џорџ Бернард Шо. Осврнувши се на протесте у штампи да се Вајлд користи јефтиним триковима и афоризмима које би смислио било који шупљоглавац вољан да се спусти на тај начин размишљања, Шо у јануару 1895. године бележи: „Колико ја могу да утврдим, ја сам једина особа у Лондону који није у стању да седне и напише драму Оскара Вајлда кад му се прохте“ (Бексон 1970: 176). Он описује *Идеалног мужа* као драму која је „опасна“ због умешности њеног аутора да своје опоненте направи глупим тиме што их наводи да се „љутито смеју његовим епиграмима“ (Бексон 1970: 176). Шо велича Вајлдово драмско умеће, али свој текст уједно користи као повод за ново разрачунавање са својим карикираним моделом типичног Енглеца:

У извесном смислу, господин Вајлд је за мене наш једини темељни драмски писац. Он се игра свиме: довитљивошћу, филозофијом, драмом, глумцима и публиком, читавим театром. Такав подвиг скандализује Енглеца, који се довитљивошћу и филозофијом уме играти колико и фудбалском лоптом или палицом за крикет. Он ради на оба поља и теши се тиме што, ако не уме да засмеје народ, бар је најбољи крикеташ и фудбалер на свету. (Бексон 1970: 176)

Ова опаска на рачун енглеске вичности комедији рефлектује уврежено мишљење да је хумор на енглеској сцени заправо ирски домен, почев од Голдсмита и Шеридана до Вајлда и касније самог Шоа. Такву слику пласирали су и медији с друге стране Атлантика. *Њујорк тајмс* је 17. фебруара на насловној страни описао *Ернеста*

С друге стране, Руперт Крофт-Кук енергично одбацује икакву имплицираност Брукфилда и Хотрија у Вајлдов скандал (1972: 17–21). Прича о Брукфилду као Јуди данас је канонизовани део вајлдовске митологије, али чињенично стање јесте да је читава данас богата фабула букнула из пар успутних редова у Милардовој *Библиографији* (Мејсон С. 1914: 392). Како Милард није понудио извор својих информација нити чврсто поткрепљење оптужбе, читаву ову сензационалну епизоду треба прихватити с резервом.

као тријумф писца који је безбројне непријатеље једним ударцем бацио на колена, и то врстом хумора који је „само Ирац могао да накалеми на то цењено саксонско дебло“ (Бексон 1970: 189). Одушевљени тон колумне постаје занимљивији у светлу информације да ју је саставио критичар лондонског *Тајмса* Хамилтон Фајф, што сведочи о томе да се чак ни Енглези нису либили хвалоспева ирском аутору који исмева империјално друштво и све одреднице тог друштва беспрекорно сажете у сликовитом изразу „саксонско дебло“.

Шоов приказ *Идеалног мужа* значајан је не само као израз колегијалне подршке, или као савремена анализа Вајлдовог драмског метода од стране проницљивог конкурента, већ и као први текст који у први план ставља националну димензију Вајлдових комедија. Рецензент просто ликује описујући механизам интеракције ирског комедиографа с викторијанском публиком:

Све књижевно достојанство представе, сав непомућени здрав разум и леги манири којима господин Вајлд своју довитљивост чини пријатном релативно глупој публици, не могу у потпуности пренебрегнути чињеницу да је Ирска од свих земаља највише страна Енглеској и да Ирцу [...] нема на свету ничег тако изврсно комичног попут Енглезове озбиљности (Бексон 1970: 177).

Шо поставља вајлдовску драму као сценски окршај Педија и Џона Була, а њен трагикомични исход јесте то да је

Енглез у потпуности несвестан правог себе, да је господин Вајлд то оштроумно уочио и да игра на недостатак самосвести са неодољивим хумором, и напослетку, наравно, да је Енглез љут на себе самог што се забавља на сопствени рачун, и што не може да осуди господина Вајлда за нешто што делује као очито неразумевање људске природе. Он је уз то и шокиран опасношћу по темеље друштва кад се озбиљност јавно исмева. (Бексон 1970: 177)

Ова анализа предочава сву субверзивност колонијалног субјекта који се са елитне сцене империјалне престонице подсмева домаћој култури и не само да не бива извиждан, већ измамљује смех и аплауз очараног гледалишта.¹⁷⁹ Према речима Ричарда Ле Галијена, Вајлд је „натерао умируће викторијанство да се смеје само себи“ (1925: 270). Шо је горенаведени параграф лако могао укључити у приказ *Ернеста*, јер управо та драма представља директан атак на викторијанско идеализовање озбиљности. *Ернест* је, међутим, био тачка прекида у којој је Шо по први пут свом сународнику написао негативну рецензију.

Шо је Вајлдову фарсу окарактерисао као механичку забаву, пуну голицања, али без ичег дирљивог у себи. У комедијама друштва Шо је видео романтичарски занос и старомодно ирско кавалерство који су у текст удахњивали доброту и галантност, и „пружали ту блискост емоције без које је смех, ма колико неодољив, деструктиван и злослутан“ (Шо 1918: 14). Та чар, по Шоу, у *Ернесту* не постоји. Дијалог између Гвендолин и Сесили из другог чина за Шоа је „скоро па довољно нехуман“ да је могао проистећи из Гилбертовог пера, што „слама нашу веру у људскост драме“ (Бексон 1970: 194–95). Шо је отуда уз подсмех одбацио сваку расправу о модернитету драме, упињући се да аргументује хипотезу да је у питању почетничка имитација Гилберта стара бар десет година, благо дотерана за нову прилику.¹⁸⁰ У познатом писму Френку

¹⁷⁹ У случају премијере *Идеалног мужа*, иронија је утолико већа што су део усхићене публике сачињавали управо носиоци империје: вођа либерално-унионистичке партије Џозеф Чејмберлен, бројни актуелни министри, будући премијер Артур Белфор и, напоследку, сам принц од Велса. Престолонаследник је након представе позвао Вајлда у своју ложу, од срца му честитао, и на ауторову опаску да текст мора да се скрати, замолио га да не избаци нити једну једину реч (Пирсон 1946: 247–48).

¹⁸⁰ Иако то не помиње у рецензији, Шоово подозрење вероватно је подстакла и чињеница да је исти онај Вајлд кога је у јануару прогласио „колосално лењим“ (Бексон 1970: 177) у фебруару доживео другу премијеру у року од шест недеља. Таквом продуктивношћу није се ни сам Шо могао похвалити. *Ернест* је заправо написан у Вортингу лета 1894. и планиран је за касније извођење током 1895. године у поставци Чарлса Виндама у позоришту Критерион. Права на рукопис напоследку су уступљена Џорџу Александеру, који је *Ернеста* ужурбано спремио за 14. фебруар у позоришту Сент Џејмсез како би надоместио финансијски дебакл који му је изазвала представа Хенрија Џејмса *Ги Домвил* (*Guy Domville*).

Херису, објављеном у есејској форми као „Моја сећања на Оскара Вајлда“ („My Memories of Oscar Wilde”), Шо се одриче своје „несрећне претпоставке“ о настанку *Ернеста*, али задржава оцену да „иако паметан, био је то његов први заиста бездушан комад“ (1918: 13–14).¹⁸¹ Он прихвата да је драма „екстремно смешна“, али тврди да је „суштински пуна мржње“ и с временске дистанце је види као одраз Вајлдове „стварне дегенерације изазване његовом развратношћу“ (1918: 14).¹⁸²

¹⁸¹ Шо ће ово мишљење задржати до смрти, о чему сведочи писмо Сент Џону Ервину из 1950: „Не дозволи да упаднеш у клопку тог глупавог клишеа да је *Важно је* Вајлдова најбоља драма. У питању је механичка игра 'коларићу панићу' без иједног додира људске природе у себи. У питању је Гилберт и Саливан, без Саливана“. Писац се ипак одмах оградно: „Упамти да нема ничег смешнијег од тога шта уметници мисле једни о другима“ (Даувик 2002: 20).

¹⁸² Шо се не зауставља на овој накарадној тези, већ задира у поље бизарности тиме што у Вајлдовој висини налази корене онога што опажа као пишчеву сексуалну девијацију. Вођен својом карактеристичном самоувереношћу и не налазивши за сходно да потражи научно утемељење, Шо поставља дијагнозу да су Вајлд и његова мајка патили од акромегалије изазване гигантизмом и закључује да је „Оскар био цин у патолошком смислу, што објашњава добар део његове слабости“ (1918: 17).

С друге стране, треба бити поштен према Шоу и напоменути да, колико год данас деловале апсурдно, претпоставке овог типа нису биле ретке међу тадашњим интелектуалним светом. У то доба опште фасцинираности медицинским дискурсом, психологија је као научна дисциплина чинила тек прве кораке, али су њене грубе и сензационалистичке теорије нудиле свеже, стимулативне и најчешће кратковиде одговоре на актуелна друштвена питања. Већина сведочанстава о сусретима с Вајлдом благонаклона су према посрнулом књижевнику, али готово неизоставно његов удес описују као последицу греха, болести или лудила. Примера ради, Артур Конан Дојл у својим мемоарима описао је први сусрет с Вајлдом као очаравајуће искуство. У питању је сада већ чувени састанак и, према Дојловим речима, „златно вече“ током којег су двојица писаца изложили ране идеје за *Слику Доријана Греја* и *Знак четворице* (*The Sign of the Four*) који су 1890. године штампани у часопису *Липинкот*. Други сусрет десио се пар година касније и на Дојла је оставио сасвим другачији утисак. Наишавши на Вајлда у разметљивом расположењу поводом недавног позоришног успеха, Дојл је признао да није погледао представу, на шта је денди наводно рекао: „Ах, па мораш да одеш. Божанствена је. Генијална!“. Неко би хвалисаву и афектирану позу видео као део Вајлдовог шарма, али трезвени Дојл ју је с вишедеценијске дистанце тумачио као симптом застрањивања: „Помислио сам тада, и још увек то мислим, да је чудовишни развој који га је упропастио био патолошки, и да га је пре требало разматрати у болници него у суду за прекршаје“ (Дојл 1924: 79–80).

Међу обиљем материјала о односу Вајлда и Шоа, на интернету се може пронаћи и духовита песмица коју је потписао Фреди Оливер:

Oscar and George Bernard
Cannot be reconciled
When I'm Wilde about Shaw
I'm not Shaw about Wilde.

Иако ови шаљиви стихови супротстављају Шоа и Вајлда као двојицу непомирљивих уметника, они су, заправо, имали пуно тога заједничког. Шо је надживео Вајлда за читавих пола века, а током тих деценија неретко се освртао на свог негдашњег познаника.

Шо се током живота доследно држао свог првобитног виђења Вајлдових драма. Свој приказ *Ернеста* као механичке и нехумане лакрдије објавио је одмах по премијери, а то становиште је наредних деценија поновио више пута у приватним кореспонденцијама. Једна од тих преписки је, у светлу личних историја њених актера, посебно упадљива. Тридесет година после Вајлдове смрти, десила се, благо речено, необична ствар да су Џорџ Бернард Шо и лорд Алфред Даглас, разменивши неколико писама, постали пријатељи и наставили редовно да се дописују наредних деценију и по док Даглас није занемоћао.¹⁸³ На разгледници послатој 9. фебруара 1940. године, Шо износи умерене похвале на рачун Дагласове закључне књиге о Вајлду (*Oscar Wilde, A Summing-Up*, 1940), али и изражава карактеристичну нетрпељивост према величању

¹⁸³ Бомбастична преписка двојице раздражљивих особењака, непомирљивих сензибилитета и становишта, који у поодмакло доба из године у годину с лакоћом и слашћу изналазе нове поводе за препирке, а одмила ословљавају један другог са „Чајлд Алфред“ и „Свети Кристофер“, представља редак читалачки ужитак. Та писма изградила су необично пријатељство двојице старијих људи који су се једини пут у животу срели давног марта 1895. године у кафеу Ројал, у друштву Оскара Вајлда.

Преписка Шоа и Дагласа доступна је под насловом *Bernard Shaw and Alfred Douglas: A Correspondence* (1982). Приредила ју је Мери Хајд, касније виконткиња од Екелза, из своје импозантне колекције докумената о Вајлду и његовом кругу. Спој ове две опречне историјске фигуре драматизовао је Ентони Вин у двочинци *Bernard and Bosie: A Most Unlikely Friendship* (2002).

извесне популарне драме: „Прекини више с тим кокодакањем о *Важно је бити Ернест*, те бездушне фарсе без иједног јединог људског бића или људског тренутка у себи“ (Хајд М. 1982: 127–28).

Подстакнут на размишљање о Вајлду као драмском писцу, Шо се шест дана касније у подужем писму враћа пола века уназад и присећа изворних утисака с премијера. Као што је истрајао у осуди *Ернеста*, Шо се о Вајлдовим комедијама друштва и са полувековне дистанце и даље изражава у суперлативима:

Памтим их с првог извођења по божанској бриљантности у поређењу с модерним комадима тог доба: биле су не само довитљиве, већ и књижевност са великим „К“. Да Вајлд за такмаца није имао Ибсена, који је чак и Шекспира свео на којештарије, оне би одредиле епоху. (Хајд М. 1982: 128)

Шо у наставку свог писма говори о „Оскарској супериорности над Шериданом и Конгривом“ и предлаже Дагласу да у маниру „Хеминга и Кондела објави први фолио Вајлда“ (Хајд М. 1982: 128–29). Таква валидација Вајлдовога драмског учинка посебно је значајна у смислу Шоове репутације као мајстора политички оријентисаног театра. Вајлд није био аутор који је писао из позиције политичке острашћености, али проницљивост његовог друштвеног коментара и стилска префињеност његовог текста чине га истинским панданом Шоу. Иако је Вајлд био скептичан по питању реформаторског потенцијала комерцијалног позоришта, дејство његових реплика умело је бити разорно:

Вајлд је у весељу и нехајности чинио ствари које су појединци чинили са самртном озбиљношћу, а уздао се у хумор и довитљивост као своја оружја. Оно на чему су трезвени реформатори годинама радили како би га остварили, Вајлд је остваривао у тренутку бљеском једног епиграма. (Ле Галијен 1925: 270)

Класа, род и бирачко право у викторијанској Енглеској

*Уверавам вас да ће мој живот бити потпуно уништен
уколико сместа не пошаљу Цона у Горњи дом.
Онда се више уопште неће занимати за политику, зар не?
Дом лордова је тако разуман. Скуп ценглмена.
– Оскар Вајлд, Идеални муж*

XIX век у Великој Британији био је обележен дуготрајним процесом надјачавања грађанских покрета и политичких елита по питању прерасподеле моћи између круне и парламента, што је постепено, али сасвим извесно, водило ка процедуралној функцији монархије какву познајемо данас. Из угла властодржаца, застрашујућа политичка реалност викторијанског доба била је да се ближи тренутак у ком ће сваки пунолетни мушкарац с енглеским држављанством имати право гласа. Апели чартиста на опште гласачко право прелили су се средином XIX века на низ грађанских покрета са растућим политичким утицајем. Њихове активности биле су усмерене ка различитим сферама друштвеног живота, али оно што их је спајало био је захтев за ширењем бирачког права ка нижим класама. Позиви на ревизију гласачке процедуре постајали су све гласнији, али Британски парламент истрајавао је у становишту да принцип „један човек, један глас“ не може бити прихватљив.

Дакако, парламент је, у својој природи, увек пре извршни орган крупног капитала него репрезентативно тело народа. С друге стране, треба имати у виду да широк отпор политичком еманциповању радничке класе у викторијанској Британији није био укорењен само у материјалном интересу олигархије, већ и у искреној уверености торијевских политичара и конзервативног грађанства да се, зарад друштвене стабилности, потчињеност радне снаге капиталу не сме доводити у питање. Оснивање радничких синдиката побуђивало је подозривост међу вишом и средњом класом, јер су синдикалну борбу видели као непромишљену либералну новотарију која се оглушује о опробана начела економских наука. Из њихове перспективе, ширење грађанских права на радничке масе представљало је директан удар на успостављени

социоекономски поредак. Штавише, сам концепт личних права довођен је у супротност са функционалношћу колектива, јер је међу власницима капитала владала бојазан да би новостечена сигурност радника срзала ревноност и марљивост на радном месту и урушила такмичарски набој на тржишту рада.

Ваљан пример такве логике видимо у парламентарној реторици Роберта Лоуа, који је, иако угледни либерал, с огорчењем протествовао против идеје синдикалног организовања. По његовом мишљењу, синдикати заправо наносе штету радничкој класи, јер подривају продуктивност радника, спутавају развој привреде и нарушавају британске државотворне тековине. Његова порука грађанству 1867. била је да треба да се отрезне и буду свесни да се синдикалне мере „заснивају на средствима која су погубна за свако право које једна слободна земља поштује, да су кобне по легитимну амбицију ка марљивости и заслуги, и да се могу спроводити једино систематским кршењем закона“ (Малоуни 2005: 55). Овако гневне реакције у политичкој јавности сугеришу да је процес класне еманципације опажан не само као опасан по државни поредак, већ и увредљив за енглеску традицију.

Ширење гласачког тела започето је још у доба Вилијама IV изгласавањем Првог акта о реформи (*The First Reform Act of 1832*). Тај закон је представљао минималан корак ка равноправнијој расподели посланичких мандата, али је и као такав у торијевским круговима доживљен као „виговски државни удар, осмишљен да омогући успостављање централизујуће тираније тиме што даје право гласа класи која је непријатељски настројена према круни, лордовима, цркви и земљопоседничком интересу, јединим институцијама које су у стању да заштите национална права и слободе против виговске агресије“ (Смит П. 1967: 13–14). Током дугих деценија које су уследиле, уврежено становиште реакционарних струја остало је да класна еманципација узурпира овлашћења намењена вишим слојевима и препушта их разудареној маси, чиме се ремети вековима успостављана дистрибуција моћи између круне, племства, цркве и капитала.

Отуда је и просвећени интелектуалац какав је био Бенџамин Дизраели, у критичном тренутку 1867. године током заговарања реформи које ће га довести до првог премијерског мандата, остао при становишту да су друштвене неједнакости

рефлексија слободног тржишта и самим тим природно стање ствари, док би демократски закони заправо ишли против успостављених друштвених слобода:

Привилегије међу народом у складу су са стањем друштва у ком влада велика неједнакост услова. Насупрот томе, демократска права захтевају једнакост услова као фундаменталну основу друштва које она регулишу. [...] Ипак, ми не живимо — и верујем да судбина ове земље никада неће бити да живимо — у демократији. (Смит П. 1967: 91)

Да ли је Дизраели потпуно промашио или суштински био у праву у својој прогнози остаје отворено питање данашњег демократског уређења на Западу. Оно у шта нема сумње јесте да је управо Дизраели одиграо једну од кључних улога у доношењу револуционарног Другог акта о реформи из 1867. године (*The Second Reform Act of 1867*).

Дајући право гласа ситуираним мушкарцима из радничке класе, Други акт о реформи је преко ноћи удвостручио бирачко тело у Енглеској и неповратно променио политичку климу у великим индустријским градовима. Уместо сваког петог, сада је приближно сваки трећи пунолетни мушкарац имао право гласа, чиме је у изборне калкулације у Британији уведено преко милион нових гласача (Кук К. 2005: 68). Дугорочне последице овог закона биле су несагледиве у доба његовог доношења, али историја га данас бележи као најаву доба масовне политике. Према мишљењу А. Н. Вилсона, „1867. година је означила крај, једном за свагда, не моћи политичких класа, већ моћи монархије“ (2014: 367).

Конкретне одредбе Другог акта о реформи биле су да право гласа уживају сви пунолетни мушкарци који плаћају порез на имовину, као и станари чија годишња рента износи минимум десет фунти. Замисао Парламента била је да се задржи контрола над становништвом тако што ће се право гласа међу радничком класом проширити само на кућевласнике, односно „поштене раднике“ и главе породице који су се изборили за извесну финансијску стабилност. Бирачко право регулисано овим актом у пракси је значило да ће држава пружити поверење радницима који су доказали своју друштвену

сврсисходност, док ће раднички слојеви који су у викторијанском жаргону обележени као „друштвени талог“, односно „опасне класе“ у виду неспособне, похотне и криминалне сиротиње, и даље бити лишени политичког утицаја (Еванс 2000: 41).

Сврха наведених имовинских ограничења у стицању гласачког права била је да се законском регулативом постави каква-таква одступница повлашћеним класама, али даља демократизација изборног процеса постала је неумитна. Трећи акт о реформи 1884. године (*The Third Reform Act of 1884*) пружио је мушкарцима на селу иста права као радницима у градовима, омогућивши руралном становништву да напоскон изађе из феудалне анонимности и постане видљиво политичко тело. Тиме је дошло до још једног драматичног проширења изборног тела, после којег су скоро двојица од тројице пунолетних мушкараца у Британији уживала право гласа (Кук К. 2005: 68), што је свега двадесетак година раније било незамисливо. Британија се тако обрела на рубу увођења општег права гласа, али такав чин је ипак морао да сачека XX век. Пред крај Првог светског рата, свест о предстојећем повратку милиона војника који су се борили за земљу у којој немају чак ни право гласа довела је до изгласавања популарног Четвртог акта о реформи (*The Representation of the People Act of 1918*, односно *The Fourth Reform Act*), који је донео дуго ишчекивано опште бирачко право за пунолетне мушкарце.¹⁸⁴

Подједнако крупан искорак Четвртог акта о реформи било је признавање жена као политичких бића и увођење институције грађанки у британску политичку праксу. Наиме, реформски акт из 1918. означио је револуционарни тренутак у ком су жене у Британији стекле право гласа. Чиниоци који су довели до женског бирачког права су разноврсни. На првом месту, ту су тековине викторијанских протофеминистичких покрета који су деценијама уназад подстицали дискусије о роду као легитиман део јавног дискурса. Истрајно агитовање сифражеткиња био је вид константног јавног притиска који током рата јесте утихнуо, али је наставио да тиња у позадини и по потреби се лако могао интензивирати. У знак солидарности, феминистички покрети су

¹⁸⁴ Иако је XIX век померио материјално тежиште са аристократије ка вишој средњој класи, класне диспропорције на улазу у XX век и даље су биле фрапантне. Према једној процени из 1906. године, 2% становништва је у свом власништву држало 87% свеукупне приватне својине. Према сличној калкулацији из 1913. године, 1% становништва држало је 69% својине (Херис Ц. 1993: 99).

по избијању рата махом престали с активностима које би делиле друштво и усмерили се на патриотски ангажман, али није било сумње да ће по завршетку рата наступити изванредан ступањ родне еманципације.

Други и најчешће навођени разлог изгласавања женског бирачког права свакако је пожртвованост које су жене показале у Великом рату. Агилност и способност с којом је женска популација изнела терет организовања друштва, привреде и администрације у ратним условима умногоме је ублажила патријархалну предрасуду. Како су жене биле те које су производиле муницију у фабрикама и храну на њивама, руководиле јавним службама и одржавале земљу у функционалном стању, политичка елита је иступила са јавним изразима дивљења и захвалности. Додатни корак ка еманципацији била је позиција коју су жене током рата заузеле у индустрији, јер им је она не само пружила извесну дозу личне независности, већ их је и колективно учинила економским фактором у привредном ланцу земље коју треба обновити после ратних разарања. Напослетку, извесног удела у женском гласачком праву имала је и Октобарска револуција, која је пренерезала енглеску јавност и пробудила страх од сличних потреса на домаћем тлу. Властима је било јасно да би ускраћивање права гласа навело масе огорчених жена да се приклоне сифражеткињама, што би несумњиво довело до нереда широм земље.

У таквој ситуацији, Парламенту је остало само да потврди исход политичких превирања о прецизним одредбама женског гласачког права. Лорд Курзон, председавајући Дома лордова, током јавне расправе изнео је низ разлога због којих је бирачко право неприкладно за жене, али је у закључку препоручио да се закон ипак изгласа како не би дошло до сукоба са Домом комуна и изазивања додатне контроверзе у јавности (Пју 1974: 373). Отуда је акт који је прогласио бирачко право грађанки оглашен као уступак и знак захвалности заслужним женама, иако је заправо донет из политичке нужности, и то као компромисно решење.

Наиме, жене у Британији 1918. године нису добиле опште, већ ограничено право гласа, што је овај тријумфални моменат у великој мери учинило антиклимактичним. Мартин Пју описао га је као „неспектакуларну победу“ (1974: 374), док га Адриана Захаријевић сматра правно-перформативним гестом који је само

привидно револуционаран (2013: 256). Предострожност патријархалног устројства налагала је да се право гласа не пружи свим женама, већ да се успостави старосно и класно ограничење. Према новом закону, бирачко право могле су остварити само жене које су навршиле 30 година старости, нису у кривичном поступку и већ имају право гласа на локалним изборима или су удате за мушкарца који има то право. Такве одреднице у пракси су значиле да право гласа остварују жене које су у стању да докажу свој материјални статус тиме што оне саме или њихови мужеви располажу некретнином.

Упадљива иронија овакве регулативе јесте да су жене из радничке класе испод 30 година остале лишене гласа, што је управо она демографска група која је током рата обасипана похвалама за посао који обавља у војној индустрији. Образложење власти било је да гласачку одговорност треба поверити само женама које су зрелије, трезвеније, упућеније у политичка дешавања или способније да разаберу нијансе политичких расправа. Међутим, практична сврха ограничења била је да се женама онемогући да на изборима бројчано надјачају мушку популацију која је масовно страдала у рату, као и да се глас пружи женама које су конзервативније, заокупљене породичним обавезама и мање склоне радикалним идејама какве заговарају феминистички, социјалистички и раднички покрети.

Рачуница је била једноставна. Уколико је 1918. године право гласа добило пет милиона мушкараца из најсиромашнијих друштвених слојева, прва ствар за очекивати био је нагли пораст лабуристичких гласова. То што је у исто време право гласа дато селектираној женској популацији нипошто није случајност, већ стратешка замисао да се раднички гласови неутралишу гласовима жена које су наклоњене конзервативним политичким опцијама (Смит Х. 2010: 95). Управо из тог разлога циљано је да на основу имовинског ограничења жене из радничке класе остану без бирачког права. Процењује се да је 1918. године свега једна од петнаест запослених жена добила право гласа (Смит Х. 2010: 93), тако да је велика већина женских бирача материјално зависила од мужева, што је засигурно утицало на њихово политичко опредељење и гласачки избор.

Наредне године показале су да је стратегија била успешна и да је женско бирачко тело махом пружило подршку торијевцима. Такав развој догађаја подстакао

је власти да без зазирања спроведу завршни корак. 1928. године конзервативци су донели популарни Пети реформски акт (*The Representation of the People Act of 1928*, односно *The Equal Franchise Act*) којим су жене у бирачком праву у потпуности изједначене с мушкарцима. Уклањањем старосног и имовинског ограничења, прихваћен је принцип сваког пунолетног женског гласа као валидног. После деценија надметања, жене су се избориле не само за право да гласачким листићем изразе вољу о политичким смерницама земље, већ и за право приступа политичкој апаратури коју је ваљало постепено ревидирати како би рефлектовала и женски поглед на друштво. Иако ће пракса показати да ће парламентарна политика још дуго остати упадљиво мушка сфера деловања, актом из 1928. године отворен је простор за даљу родну реформу друштва током XX века.

Предочени процес ширења бирачког права показује како је изборно тело у Великој Британији током једног века прешло пут од повлашћене групе мушкараца са дефинисаним политичким циљевима до непредвидиве масе саздане од свих пунолетних грађана и грађанки. Позновикторијанска олигархија је умногоме била затечена смером политичких реформи. Из њихове перспективе, постепено разграђивање некада тако јасно оцртаних класних баријера могло је довести до популаризације републиканских струја, па и до одбацивања саме идеје аристократије и генетски предодређених привилегија, што у наследној монархији може имати опасне консеквенце. Напоследку, како је краљица Викторија половину године проводила у Шкотској и на острву Вајт, а државни апарат је беспрекорно функционисао у њеном одсуству, и републиканци и монархисти, и енглеска штампа, па и Викторијина деца, питали су се која је тачно улога монарха у савременом британском устројству (Вилсон А. 2014: 316).

Позновикторијанска интелигенција „слагала се у радикалној претпоставци да је стари политички поредак лош, али није проналазила утеху у условима новог поретка“ (Шенон 1974: 276). Утисак владајућих структура био је да демократија напредује бржим темпом од организације, што је уливало зебњу да државни апарат неће успети да асимилује друштвене промене тако гломазних размера. У чланку у ком разматра питање ирске самоуправе око ког су се деценијама ломила копља између либерала и

торијеваца, Метју Арнолд изражава бојазан од нових изборних услова у којима народ може да изађе на гласање: „Морамо узети у обзир нове гласаче, *демократију*, како народ воли да их назива. Њихове врлине су бројне, али у њих не спада и она да су, уопштено говорећи, они разумне особе које правично и озбиљно размишљају“ (1887: 638). Према његовом виђењу, сви друштвени слојеви уносе неку врсту проблема у политички живот државе: нижа класа је неука, средња класа ускогруда, а виша класа себична. Ипак, Арнолд изражава веру да ће Енглеска успети да интегрише сиромашне слојеве у свој политички систем до те мере да више неће угрожавати друштвени поредак, али сматра да ће за то требати времена: „Демократија је по својој природи празноглава; енглеска нација није; и демократија ће се у Енглеској вероватно напослетку разрешити“ (1887: 639).

Како је церемонијална улога круне постајала извесност, а држава без чврсте руке владара није уливала поверење у будућност, политичкој елити било је јасно да је империјалној идеји потребан популистички подстрек. Била је то мисија као скројена за дендија у премијерској фотељи Бенцамина Дизраелија. Са инвентивношћу рођеног опортунисте, виспреног политичара, прагматичног империјалисте и истог оног даровитог писца који је у свом роману *Танкред* (*Tancred*) поручио „Исток је каријера“ (1847: 289), Дизраели је покренуо иницијативу да краљица Викторија буде проглашена царицом Индије.

А. Н. Вилсон наводи да је замисао била Дизраелијева (2014: 368), али царска круна је заправо била Викторијина давнашња жеља. У писму с почетка 1873. године, Викторија је набусито поручила свом секретару Понсонбију: „Ја сам царица и у обичном разговору ме понекад називају царицом Индије. Зашто никада нисам званично преузела ту титулу? Сматрам да треба то да учиним и желим да се изврше прелиминарна испитивања“ (Лонгфорд 1964: 404). Једна од монархијских аномалија тог доба била је да су, само међу европским силама, поглавари Русије, Аустрије, Турске и Немачке имали титулу цара, док је Викторија, као најмоћнија међу њима,

формално била нижа по рангу.¹⁸⁵ У модерној историји света, није било доба у ком је било више владара који су уживали царски статус (Хобсбом 1987: 56). Чак је и њена најстарија ћерка била на прагу да постане царица Немачке и Викторија је просто морала да је предупреди, па макар се прижељкивано царско звање односило на територију која је одавно под њеним патронатом.



Aladdin Adapted, John Tenniel. *Punch*, 15 April 1876, p. 147.

„Нове круне за старе!“ Дизраели у обличју Аладина
уручује краљици Викторији царску круну Индије.

¹⁸⁵ Друго француско царство окончано је 1870. године падом Наполеона III, чиме се Француска вратила на републичко уређење. Ваневропске земље чији су владари крајем XIX века носили царску круну биле су Кина, Јапан, Персија, Етиопија и Мароко.

Истини за вољу, Викторијина аспирација ка царској круни није била укореењена само у матријархалној таштини. Како се 1871. године пруски краљ Вилхелм I прогласио царем Немачке, то је у перспективи значило да ће његова лоза имати преимућство у односу на будућег краља Британије. У Викторијиним очима, таква могућност потхрањивала је амбицију немачке царске породице да потисне институцију принца од Велса као енглеског престолонаследника, чиме би немачки цар по аутоматизму постајао и британски краљ. Викторија је, дакле, у поступцима своје родбине наслутила кризу енглеске монархије и била је решена да је предупреди. Да ли би до те кризе заиста дошло питање је спекулација које представљају плодно тло за потенцијални роман алтернативне историје, али јасно је да су сценарији о потпадању под немачки утицај онемогућени управо Викторијиним крунисањем за царицу. Савремена нагађања на ту тему окончана су 1. јануара 1877. године, када се краљица-царица Викторија издигла изнад европских династијских ривалстава и са ужитком прибележила: „Данас сам се по први пут потписала као V. R. & I.“ (Бакл 1926: 513).¹⁸⁶

Упркос противљењу либерала и подсмеху штампе да Викторија постаје царица земље коју никад ни видела није, Дизраелијев маневар показао се као маркетиншки тријумф. У колективној машти њених поданика, Викторијина нова титула призивала је романтичне пустоловине, егзотична пространства и неслућена богатства Индије, док је свету изричито стављено до знања ко влада азијским поморским путевима. Викторијина популарност међу народом доживела је нагли скок и почела да прераста у митолошки статус који симболизује британску империјалну силу, доневши тиме консолидацију поретка и макар привремени отклон од демократских тенденција у друштвеном развоју. Томас Хејк примећује да је немогуће поуздано проценити до које мере су се сиромашни слојеви становништва могли поистовећивати са грандиозним идејама о светској хегемонији, али несумњиво је да је империјални патриотизам био моћно оруђе које је служило као контратежа класној освешћености (Хејк 2002: 374).

¹⁸⁶ Случајно или не, Дизраели је лета 1867. постао лорд Биконсфилд. Непосредно пре него што је својој владарки и званично издејствовао царску круну, краљица Викторија је премијеру Дизраелију доделила титулу ерла.

Ипак, викторијански властодршци и даље су били суочени са стрепњом да ли ће измењена структура бирачког тела и новостечени утицај бирача проузроковати битно померање политичких снага ка левици. Бројчана надмоћ радничке класе у многим изборним јединицама навела је конзервативне снаге да се брже-боље преусмере ка популистичкој политици, која је подразумевала реформске мере које би одобровољиле ниже слојеве, као и спуштање активности на локални ниво не би ли се лакше допрело до бирача. Пракса је, међутим, показала да конзервативци нису имали пуно разлога за страх. Укључивање сиромашних слојева становништва у политички живот Британије јесте довело до успона Лабуристичке партије, али показало се да торијевске снаге нису имале чврсто упориште само међу средњом, већ и међу радничком класом. Да ли се конзервативност нижих слојева становништва заснивала на ономе што би двадесетовековна психологија назвала идентификацијом са агресором, или је ближа Хегеловом принципу поистовећивања слуге са господаром, или је у питању страх од промене, неизвесности и сучељавања, тек, уместо меритократског друштва коме се тежило, крајем XIX века добили смо ново поље политичке игре, далеко шире и самим тим подложније манипулацијама новог типа. Западни свет ушао је у доба масовне политике.

X

Ирске културне парадигме у последњој драми Оскара Вајлда

*Француски симпатишем, Ирац сам по раси,
а Енглези су ме осудили да говорим Шекспировим језиком.*
– Оскар Вајлд у писму Едмонду де Гонкуру

Лета 1894. године, Оскар Вајлд је водио преговоре са Џорџом Александером о постављању нове представе у позоришту Сент Џејмсез. Вајлд је у том тренутку имао само груб нацрт драме која ће постати *Важно је бити Ернест*, али је Александеру предочио основне црте заплета. „Заплет је мајушан“, писао је Вајлд, „али, рекао бих, прикладан“ (2000а: 595). Ово писмо, сматрано изгубљеним готово читав век и напослетку продато 1999. године на аукцији у Њујорку за 70.000 долара, открива да Вајлдова првобитна замисао драме није превише одударала од „вербалне опере“ која ће се напослетку изродити. Знајући да је честа опаска на рачун његових комедија била да се у њима много прича и слабо шта дешава, Вајлд је унапред поручио Александеру да „права чар драме, ако уопште треба да има чар, мора да буде у њеном дијалогу“ (2000а: 595).

Пре него што је икакав договор био на помолу, Вајлд је у истом писму увелико замислио коначни тријумф и предочио Александеру следећи исход премијере:

Завеса

Аутор позван да се поклони

Цигарета позвана да се поклони

Управник позван да се поклони

Аутору тантијеме за целу годину

Управнику приписано ауторство драме. Теши се од клевете врећама црвеног
злата.

Ватромет (Вајлд 2000а: 596–97)

Важно је бити Ернест је круна комедиографске каријере и последњи позоришни тријумф Оскара Вајлда. Турбулентна историја рецепције ове драме бележи широк распон тумачења, јер двојност која покреће заплет сама по себи представља потентну метафору која се отвара разнородним херменеутичким приступима. Један од новијих приступа помаља се у контексту постколонијалне теорије, чија начела подстичу алегоријско читање *Ернеста* у ком се разуздани двојници двојице Вајлдових Енглеза обзнањују као оличење њихове ирске другости. Напетост англо-ирских односа оцртава се кроз непомирљиву супротстављеност горопадне леди Брекнел, као сценског оваплоћења империјалног поретка, и неухватљивог Банберија, као колонијалног субјекта који измиче контроли. Постколонијална интерпретација драмских сукоба открива национално ангажованог и радикално оријентисаног писца, показујући да иза збуњујућег одсуства моралних једначина и експлицитног дидактичног садржаја у *Ернесту* ипак вреба политичка нота, зачета Вајлдовом злурадом намером да империјалну елиту у позоришту Сент Џејмсез суочи са ирском другошћу доличног Енглеза.

Друго острво Цона Була

Гледстон је своје позне године провео у покушајима да потражи одговор на ирско питање; нажалост, кад год би се приближио одговору,

Ирци би кришом променили питање.

– В. К. Селар, Р. Ц. Литман, *1066 and All That*

Ово поглавље као оквир поставља националне одреднице у уметничком сензибилитету Оскара Вајлда, а за превасходни циљ има да уђе у траг ирским моментима у његовој најпознатијој драми. *Важно је бити Ернест* је лакрдија на рачун викторијанске уштогљености, вербални перформанс у ком ирски комедиограф са својственом му разметљивошћу испољава сву театралност своје личности. У питању је крунско дело Вајлда забављача у ком наизглед нема сврхе тражити Вајлда агитатора. Пронаћи елементе друштвеног ангажмана у фарси намењеној да разгали богаташку публику империјалне престонице, односно идентификовати моменте заокупљености ирском проблематиком у тексту у ком се Ирска и не помиње, уистину може деловати као усиљен задатак, поготово што се ни сâм аутор није упињао да потцрта политички садржај свог текста. Вајлд је своје дело у поднаслову крстио као „тривијалну комедију за озбиљне људе“, док га је у писму Артуру Хамфризу описао као лепршави комад „написан од стране лептирића за лептириће“ (2000а: 630).¹⁸⁷ У интервјуу из средине јануара 1895. штампаном као најава премијере, Вајлд је своју нову драму представио као „танани мехурић маште“ и с афектираним поносом поручио да она има и своју филозофију: „Према свим тривијалним стварима у животу треба се опходити с великом озбиљношћу, а према свим озбиљним стварима у животу с искреном и промишљеном тривијалношћу“ (Михаил 1979: 250).

¹⁸⁷ Читајући писмо у ком нехајни денди последњу карту за премијеру прослеђује доскорашњем љубавнику своје жене, а себе пореди са лептиром, тешко је не сетити се опречног поређења у ком је углађеног, али гломазног и незграпног Вајлда леди Кембел поистоветила са нешто мање грациозним инсектом, описавши га као „велику белу гусеницу“ (Елман 1988: 298).

Вајлдове ноншалантне опаске, фарсична форма драме, као и прве реакције критичара сугеришу да *Важно је бити Ернест* заиста јесте једна заносна апстракција и фриволна разбигра која мимо лаке забаве не нуди никакав осврт на савремени друштвени тренутак. С друге стране, јасно је да континуираним наглашавањем контраста између тривијалности и озбиљности Вајлд потцртава извесну иронију на рачун викторијанског друштвеног кодекса. У питању је исти аутор који је пар година раније у „*Души човека у социјализму*“ наговестио да управо комедија отвара највећи простор друштвено-критичком изразу, устврдивши да се „божанствена дела могу произвести под бурлескним и фарсичним условима, а у делима ове врсте уметнику у Енглеској је дозвољена изразито велика слобода“ (2007: 250). Овај коментар отвара могућност да иза самопрокламоване тривијалне комедије можда ипак стоји озбиљна намера. Он не само да открива да ниска комедија у Вајлдовим очима није безазлен медијум, већ и антиципира задње намере драмског писца који је увидео да се у викторијанској Енглеској субверзивни материјал најефикасније пласира кроз конвенционалну форму.

Вајлдов заплет отуда полази од клишираних образаца енглеске фарсе, засмејавајући публику неваљалствима градских кицоша на селу, лажним идентитетима, тајним прошлостима, забрањеним веридбама, наругушеним таштама, изгубљеним родитељима, бекствима од дугова и неумереним конзумирањем хране. Други део ауторове стратегије јесте да у тако конзервативну структуру угради сатиричне тезе које подривају саме стубове енглеске традиције и империјалног устројства. Надобудни Ирац уз циничан подсмех скрнави све вековне институције које Енглез држи светим, па под његовим пером одреда страдају класни поредак, новац, имовина, педигре, титула, породица, брак, љубав, образовање, помодарство, снобизам, религија, црква, крштење, целибат, наука, филантропија, па и ритуална поподневна закуска која се рутински претвара у преждеравање. Притом, исмејани друштвени ритуали не припадају каквом бајковитом свету. За разлику од фантазије *Алисе у земљи чуда* (*Alice's Adventures in Wonderland*, 1865) и утопијских визија *Еревона* (*Erewhon*, 1872) или *Вести ниоткуда* (*News from Nowhere*, 1890) чији се социјални коментар заснива на измештању читаоца у друге просторе, Вајлдова сатира је непосредна, јер је

викторијански гледалац у сваком тренутку свестан да су сцене на позорници директно преузете из друштва у ком живи.

Сто година после премијере, сагледан из угла постструктуралистичке критике, тривијални *Ернест* је Вајлдова најрадикалнија драма, „системска деконструкција онога што Алтисер назива идеолошким државним апаратима“ (Лалонд 2005: 665), текст који „оспорава вредности друштва, изокреће његове закључке, избегава његове одговорности и уводи комичну ноту анархије“ (Елтис 1996: 171). У овој процени, „нота“ је можда и кључна реч, јер класични статус драме умногоме почива на њеној музикалности. Беспрекорни ритам и тоналитет дијалога критичари разних генерација неизоставно истичу као суштински квалитет ове комедије. Сос Елтис описује *Ернеста* као „драмски еквивалент музици“ (1996: 170), док га В. Х. Оден хвали као „можда једину чисту вербалну оперу на енглеском“ (1969: 135). Вајлд је за Одена „вербални музичар првог реда“ који је у *Ернесту* „све остале драмске елементе подредио дијалогу дијалога ради и створио вербални универзум у ком су ликови одређени стварима које изговарају, док заплет није ништа друго до низ прилика да их изговоре“ (1969: 135–36).

И заиста, језик је не само најочитија демонстрација Вајлдовога талента, већ и његово главно оружје. Каприциозност и ирационалност дијалога у *Ернесту* онеобичавају викторијанску стварност до те мере да она прераста у паралелну димензију бизарних догађаја, земљу бесмислених обичаја коју енглеска публика препознаје као сопствену домовину. Вајлд полази од уврежених енглеских конвенција, парадоксима им ускраћује смисао и чини их неопипљивим бацивши их у стање константне метаморфозе. У том смислу, вербална страна Вајлдове сатире је инхерентно анархична, јер он идеолошка упоришта моћи разара афоризмом и демолира викторијанске друштвене механизме језиком којим су обликовани. Сви ликови у *Ернесту* наоружани су дендијевском вербалном артиљеријом, тако да се на друштвено-организационом нивоу губи разлика између тривијалног и озбиљног, битног и небитног, истине и лажи, хуманог и нехуманог. Вајлдов друштвени атак отуда надилази викторијанске оквира и прераста у општи позив на ничеанску реевалуацију западних вредности.

Колонијална димензија Вајлдове критике кристалише се у контексту његовог националног идентитета и свих политичких импликација које из њега проистичу у склопу затегнутих англо-ирских односа. Вајлд је волео себе да представи као део уметничке инвазије на Енглеску која ће повратити славу ирске културне традиције. У том раном тренутку, себе и Бернарда Шоа доживљавао је као родоначелнике „велике Келтске школе“, веснике ирске ренесансе која само што није букнула. Посебно је индикативна чињеница да је, као аутор два хита на позорницама Вест Енда, Вајлд сврстао своја дела у ранг са тада неафирмисаним Шоом и његовом незапаженом драмом *Кућевласници* (*Widowers' Houses*), која је децембра 1892. на малој сцени у Сохоу изведена свега два пута. Када се маја 1893. Шоов комад појавио у књишкој форми, Вајлд му је одмах честитао, напоменувши да је драму „прочитао два пута с највећим интересовањем“, а да предговор представља „истинско ремек–дело бритког писања и опоре довитљивости и драмског инстинкта“ (2000а: 563–64). Оно што је упадљиво у Вајлдовом писму јесте да он не помиње Шоову књигу по наслову, већ је назива „Оп. 2 велике Келтске школе“.¹⁸⁸ Тај потез сведочи о Вајлдовој великодушности и способности препознавања талента, али и о томе да је у својим комедијама видео латентни критички садржај који је сматрао сродним Шоу, и то не по естетској или формалној, већ по националној и идеолошкој основи.

Критика је, међутим, дужим делом прошлог века била другачијег мишљења. Не тако давно, 1981. године, један уџбеник о англо-ирској књижевности је констатовао да Вајлдове драме „немају ирску димензију“ (Семелс 2008: 35). Вајлдово пркошење лондонској хијерархији тумачено је као израз келтске индивидуалности, али не и као

¹⁸⁸ Ова ознака наговештава да је Вајлд хронолошки поређао своје и Шоове драме као опусе „Келтске школе“, тако да је Оп. 1 у том редоследу *Лепеза леди Виндермир*, Оп. 2 *Кућевласници*, (*Widowers' Houses*, 1892), Оп. 3 *Неважна жена*, док ће четврти и пети опус сачињавати *Љубакање* (*The Philanderer*, 1893) и *Идеални муж*. Ознаке је протумачио Хескет Пирсон, рани биограф двојице Ираца (1951: 132). Исправност његове тезе потврђује и сачувани Шоов примерак *Лепезе леди Виндермир*, у ком стоји Вајлдова посвета: „Оп.1 Хибернијанске школе, Лондон '93“ (Вајлд 2000а: 563). *Салом* је такође послата Шоу, али, како је реч о библијској драми написаној на француском, Вајлд није нашао за сходно да је обележи као део ирске школе (Вајнтрауб 1996: 30).

ирски патриотски чин, док репликама које одзвањају његовим националистичким становиштима није придаван значај. Данас је такав приступ неодржив. Деведесетих година XX века у академији се конституисала визија Вајлда као јогунастог колонијалног субјекта, док је постколонијална теорија постала доминантни дискурс ирских студија. Читајући *Ernesta* из постколонијалне визуре, данас се у њему препознаје „прекор савремене Британије“, али и „слика револуционарних могућности у Ирској“ (Кајберд 1995: 50).

Кључну улогу у процесу ревизије модерне ирске књижевности у оквирима постколонијалне теорије имао је Деклан Кајберд својом капиталном монографијом *Inventing Ireland* (1995). Испитујући Вајлдово књижевно стваралаштво и јавне иступе из угла отпора империјалној идеологији, Кајберд је Вајлдову каријеру у Лондону сагледао као иронични коментар на рачун склоности викторијанаца да потисну аспекте свог националног бића које сматрају недостојним империје и пројектују их на Ирце. Империја је своје самоодржање опажала као условљено мушком стабилношћу, на основу чега се током XIX века наметнуо крути концепт викторијанске мужевности лишене сваке примесе женственог. У антропоцентричном културном поретку, све нежељене особине којих се стамени викторијанац одрицао систематски су пројектоване на жене као потенцијалну слабу карику империјалног устројства. Истовремено су у новој, националној пројекцији, исте те особине пребациване преко Ирског мора на „друго острво Џона Була“. Тиме се у патријархалној визији империје утврдио стереотипни културолошки контраст између типичног Енглеца, Џона Була, и типичног Ирца, Педија, у ком Ирац постаје изокренута слика Енглеца. Џон Бул је мужеван, зрео, постојан, озбиљан, трезвен, уздржан, штедљив, посвећен породици, стварању капитала и стицању угледа у друштву. Насупрот њему, Педи је феминизиран, емоционалан, ирационалан, сујеверан, похотан, брбљив, детињаст, лењ и непоуздан. Он је лакрдијаш, расипник и распикућа осуђен на друштвену пропаст.

Педи је постао потиснута другост Џона Була, затуцани провинцијалац који је мета наизменичних снисходљивих симпатија, подсмеха, презира и гнушања. Као у сваком стереотипу, однос перцепције и реалности је комплексан, али ако једна ствар јесте извесна, то је да је уврежена представа о Педију „казивала далеко више о

енглеским страховима него о ирским стварностима“ (Кајберд 1995: 36). Енглески страхови предмет су Вајлдове комедије, при чему национални идентитет аутора додатно усложњава однос драмског колонијалног субјекта и империјалне публике. Упркос центлменским манирима, оксфордском образовању и интегрисаности у престоничку културну елиту, Оскар Вајлд се беспрекорно уклапао у викторијанско поимање Ирца као расно инфериорног створења и антитезе енглескости. Он је трн у оку честите заједнице, јер представља оличење ирске поетичности непомирљиве с енглеском прагматичношћу, генијалац обдарен богомданим талентом који живот не схвата довољно озбиљно да би постао велики писац. Вајлд је Педи, јер прати срце уместо главе и не може да одоли својим „примитивним“ поривима.

Важно је бити Ернест гради бизарни микрокосмос двојности насељен љубавним паровима утонулим у илузије и фиктивним двојницима који продубљују општу опсену. Као реакција на културне стереотипе који прожимају енглеско друштво, драма исмева бесловесност слепих категоризација и црно-белих подела на класној, политичкој, расној, националној, родној и сексуалној основи. Вајлд користи фарсичну поставку своје комедије како би подвојио ликове и упустио се у разиграну дисрупцију дихотомија које сачињавају корен викторијанског система вредности: аристократа – плебејац, конзервативац – либерал, Англосаксонац – Келт, Енглец – Ирац, мушкарац – жена, нормативна – ненормативна сексуалност. Текст отуда представља широку друштвену критику која задире у сваку пору викторијанске идеологије, при чему Вајлдова афирмација другости отвара разноврсне херменеутичке могућности. Смештање текста у ужи контекст постколонијалних студија одређује другост као националну, чиме се Вајлдова лакомислена лакрдија преобличава у алегоричну пародију односа Енглеске према Ирској. Ако је Педи у викторијанским очима оличење презрених особина, страног тела на које се пројектују омражени аспекти свих маргинализованих група, Вајлд ће та карактерна обележја учинити шармантним, забавним и надасве сврсисходним, јер она у расплету резултују класним успоном.

Вајлд у *Ернесту* плете мрежу подвојености у којој заводљива надмоћ другости представља апологију униженог Педија. Његови јунаци осмишљавају двојнике као пројекције својих потиснутих идентитета, али двојник створен да буде потчињен

отказује послушност и прераста у независни ентитет. Двојник постаје не само доминантан, већ и опасно непредвидив у својој доминацији, јер прети да узорном викторијанцу здере маску с лица и разоткрије трулеж иза углађене друштвене фасаде. Вајлдов заплет рефлектује процес у ком викторијански суперего губи контролу над ирским идом, што кулминира комичним обртом улога који издиже копију изнад оригинала, фантазију изнад стварности, жену изнад мушкарца, слугу изнад господара, ђака изнад учитеља, провинцију изнад метрополе, а на алегоријском плану Ирца изнад Енглеза.

Подвојеност актера драме Вајлд демонстрира кроз алтернативну стварност која, била она измаштана или закопана у прошлости, указује на скривену страну њихових личности и двојаку природу викторијанског друштвеног живота. Двојица централних двојника, Банбери и Ернест, представљају плод уметничке креативности Алцернона и Цека. Цек ствара млађаног брата Ернеста који стално упада у „грозне невоље“, док Алцернон осмишљава пријатеља по имену Банбери који је „драгоцени трајни инвалид“ (Вајлд 1980: 54–55). Сврха обојице имагинарних двојника јесте да својим творцима потеру за задовољством учине лакшом, плодноснојом, и пре свега анонимном. Лажни идентитети омогућају Алцију и Цеку да избегавају друштвене одговорности и неспутано уживају у непримереним, опречним или потиснутим аспектима својих личности. У складу са позоришним конвенцијама, Вајлд не жели да изричито да одреди притајене аспекте личности младог викторијанца, већ их дискретно драматизује као Цеково банчење по лондонским клубовима и Алцијево шврљање по околним селима.

Притворност која прожима викторијанску културу Вајлд карикира избором да подвојеност не ограничи на двојицу дендија, већ да сваки од ликова понаособ обележи извесном дуалношћу. Жељна мушке пажње, Сесили бележи фиктивну хронологију Алцијевог удварања; Гвендолин се релаксира читајући свој сензационални дневник, несумњиво зачињен непостојећим пикантеријама; госпођица Призма је своју чежњу сабила у девојачки роман, док парох Чезјубл вене за њом у „страстvenом целибату“. У случају леди Брекнел и госпођице Призме као старијих ликова, двојност се испољава кроз њихову хипокризију, али се и додатно наглашава кроз драмску конвенцију тајне

из прошлости, којом се потврђује да ниједна од њих није оно за шта се издаје. Леди Брекнел је оличење аристократског достојанства, али то је само исход хијерархијског скока из младости када је на пречац уграбила мужа с титулом. Госпођица Призма ужива репутацију поуздане гувернанте, али расплет нам казује да је некада давно на возној станици изгубила поверену јој бебу и потом нестала без трага и гласа. То што је госпођица Призма сачувала рукопис свог романа, као исходиште свог инхибираног сладострашћа, а сметнула с ума бебу, као своју професионалну дужност, наговештава да институција дадиље, која се стара о безбедности потомства енглеског племства, можда и није стабилни ослонац каквим се чини.

У Вајлдовој општој инверзији, другост преузима примат на свакој равни. Он до те мере ужива у исмевању викторијанске дволичности да подваја чак и најмаргиналнијег међу ликовима. У првобитно осмишљеној сцени у којој Алцију бива уручен налог за хапшење због Цекових дугова, батлер најављује адвокате Паркера и Грибзбија, али на позорницу ступа само једна особа. Испоставља се да је, за случај непријатности, чак и адвокат Грибзби осмислио резервну персону:

ЦЕК: Ви сте Грибзби, зар не? Како Паркер изгледа?

ГРИБЗБИ: Ја сам обојица, господине. Грибзби при неугодним задужењима,

Паркер у мање озбиљним приликама.

ЦЕК: Следећи пут кад вас видим, надам се да ћете бити Паркер. (Вајлд 1980:

154)

Сцена са Грибзбијем је напоследку избачена на инсистирање Џорџа Александера, који је у својству глумца-управника захтевао од Вајлда да првобитна четири чина сведе на три. Да ли је томе допринела непопустљивост Александера или финансијски шкрипац у ком се Вајлд налазио, тек писац је, после силних трвења на пробама, невољно пристао на драстично скраћивање текста. Једна од забележених ауторових реакција односи се управо на епизоду с Грибзбијем: „Да ли си ти свестан, Алек, какву жртву тражиш од мене? [...] Ова сцена коју ти сматраш излишном коштала ме је грозног, мукотрпног рада и срцепарајућег напора који ми је нерве појео. Можда

ми нећеш поверовати, али гарантујем ти својом чашћу да ми је требало целих пет минута да је напишем“ (Пирсон 1946: 254). Пар недеља касније, пуцајући од задовољства после сензационалног успеха премијере, Александер је упитао Вајлда за утиске о представи. „Драги мој Алек, било је дражесно, заиста дражесно“, одговорио је Вајлд. „И знаш шта, с времена на време представа ме је подсетила на један комад који сам ја написао, а наслов му је био *Важно је бити Ернест*“ (Пирсон 1946: 257).

Ирска другост по имену Банбери

Мислим да је крајње време да се господин Банбери одлучи хоће ли да живи или да умире. Ово нећкаће по том питању је бесмислено.

– Оскар Вајлд, *Важно је бити Ернест*

Двојност у Вајлдовом комаду доминира и на плану наративне структуре, јер симболичко тежиште драме није усађено у двојицу јунака, већ у њихове имагинарне пројекције: Ернеста, као пародију викторијанског маскулинитета, и Банберија, као оличење сваке викторијанске другости. Маргинализовани Банбери, читан као вајлдовски Педи и потиснута савест Енглеске, представља кључни елемент у постколонијалном тумачењу драме. Банбери је занемарени глас Ирске у енглеском поретку, другост са другог острва, непредвиђени фактор чије константно уплитање у планове надређених институција ремети друштвене токове и дестабилизује империјални поредак отеловљен у леди Брекнел. И док Цек и Алцернон, као префињени господичићи, подвијају репове под њеном апсолутистичком влашћу, једна фигура упорно измиче државној контроли.¹⁸⁹

¹⁸⁹ Једна од многих теорија о пореклу имена Вајлдовога лика јесте та да је оно засновано на једном Ирцу. Вилијам Грин дошао је до писма извесног Волтера Банберија у ком дотични тврди да је чувени драмски лик именован по његовом оцу, Хенрију Ширлију Банберију. У периоду Оскарових студија на Тринитију, Банбери је живео у Даблину у близини дома Вајлдових на Мерион скверу. Волтер Банбери наводи да је његов отац неретко присуствовао пријемима које је Сперанца приређивала и да се

Леди Брекнел и Банбери су оличење два принципа, енглеског и ирског, чији се путеви на уласку у модернитет непрестано укрштају, али чије су нарави и становишта хронично неусагласиви. Леди Брекнел је тврдокорни догматик који ведри и облачи сценом, док Банбери дела као агитатор из потаје. Сенка леди Брекнел је толико дуга да наткриљује читаву позорницу и баца у полумрак све ликове осим Банберија који у свом веселом светлом кутку остаје ван домашаја. Тиме се антагонизам свеприсутне леди Брекнел и вечно одсутног Банберија измешта у вансценски простор, мимо очију јавности, иза кулиса политичких натезања, као сукоб који је маргиналан у империјалном поретку ствари и стога не завређује сценску пажњу. Кулминација Банберијевог субверзивног дејства и Вајлдовога афирмисања другости стиже у епилогу, у ком тријумф хировитости, упорности и бунтовништва над деспотском самовољом леди Брекнел антиципира ирско стицање независности.

Ауторитарна фигура леди Брекнел доминира позорницом као пристрасни медијатор у замршеним односима Енглеске и Ирске. У политичком устројству драме, леди Брекнел је суверена владарка чија ђудљивост не заостаје пуно за краљицом Срце из *Алисе у земљи чуда*. Поданици зазиру од гнева господарице која их испитивачки проматра с висине свог трона, настојећи да сузбије сваку субверзивну црту ликова и угуши сваки револуционарни потенцијал заплета. Попут ревносног полицијског инспектора или знатижељног аутократе, леди Брекнел пропитује протагонисте у вези с њиховом интимом, прошлошћу и амбицијама, стављајући се у улогу судије који ће одредити њихову врлину и друштвену подобност или указати на недостатак истих.

у тим приликама сретао са Вајлдом. Попут будућег драмског лика, Банбери се неретко жалио на лоше здравље, чиме је постао мета Вајлдових шала. Напоследку, даблински хипохондар потенцијално је овековечен у позоришном класику. Штавише, прва белешка у којој се овај лик помиње налази се у једном од Вајлдових раних рукописа у ком је тек развијао основне црте заплета. На маргини треће стране, издвојено од дијалога, стоји белешка коју је Вајлд подвукао: „Господин Банбери — стално болестан“ (Рејби 1994: 143). Њихово познанство потврђено је и Банберијевим писмом Вајлду из 1878. године у ком му честита на награди Њудигејт коју је добио на Оксфорду (Грин В. 1978: 71–72). Елман такође тврди да је Вајлдов лик заснован на Хенрију Ширлију Банберију (1988: 37), али нигде не наводи да је до те тезе дошао Грин.

Пратећи принцип двојности, Вајлд у маниру прекаљеног проводације брижљиво упарује све драмске ликове, тако да сценом парадирају Алцернон и Сесили, Џек и Гвендолин, Чезјубл и Призма, Лејн и Меримен. Једина фигура коју аутор оставља самотном јесте леди Брекнел, а у том упадљивом поступку публици није било тешко да препозна пародију на уцвељену им краљицу Викторију. Паралеле између своје јунакиње и енглеске владарке Вајлд повлачи већ од првог чина, у ком дијалог најављује стравичног матријарха од ког сви стрепе пре него што уопште крочи на сцену. Уживајући у последњим тренуцима њеног одсуства, Џек даје одушка свом страху: „Није да знам како горгона изгледа, али сасвим сам сигуран да је леди Брекнел управо то. Било како било, она је чудовиште, и то не митско“ (Вајлд 1980: 73). Вајлд не само да оглашава долазак старије жене с неоспорним ауторитетом, већ и подвлачи стварност дате особе.¹⁹⁰

Знатижеља и рутинирани испитивачки тон леди Брекнел такође подсећају на владарку коју А. Н. Вилсон описује као „опсесивну алапачу која је показивала изразито интересовање за приватне животе на свом малом двору“ (2014: 521). Попут леди Брекнел, краљица Викторија је брижљиво каталогизирала знамените личности у Лондону. Упоредо са вођењем империје, Викторија је увек налазила време за приватне белешке, као процес сређивања мисли и емоционални отклон од државничких послова. Свом дневнику поверавала је мишљења о свакој особи или догађају који би јој

¹⁹⁰ Тумачење леди Брекнел као инсценације краљице Викторије је ствар афинитета, али оно што је неоспорно јесте да њена доминантна појава представља чврсту руку власти и крутост викторијанског поретка. Према речима Херолда Блума, „леди Брекнел је глас ауторитета, односно друштвеног ауторитета и отуда лудости. Њено лудило засновано је на солипсизму који је толико апсолутан да му готово нема равног“ (2011: 8). Као пример солипсизма леди Брекнел, Блум наводи следећу реплику: „Хајдемо, драга; (*Гвендолин устаје.*) већ смо пропустиле пет, ако не и шест возова. Пропустимо ли још један, можемо постати предмет оговарања на перону“ (Вајлд 1980: 137). Очито, тешко да би ико на возној станици могао знати колико је возова прошло откако су на њу стигле две непознате жене, али, према Блумовом тумачењу, леди Брекнел није у стању ни да замисли своје одсуство, већ се равна искључиво према свом присуству које се тиче свих (2011: 9). Леди Брекнел је за Блума „божанствено чудовиште“ које је склон да види не као савремени портрет Викторије, већ антиципацију једне друге фарсичне хероине и ноторне лидерке, а њено име је Маргарет Тачер (2011: 8).

привукао пажњу, било да су то државна питања или породична оговарања, дипломатске мисије или градске догодовштине.

Цек се одмах извињава Алцију што му вређа тетку, што је уједно и ауторово подсмешљиво извињење енглеској јавности због омаловажавања владајућег монарха.¹⁹¹ Алци, међутим, не сматра да је икакво извињење потребно: „Мили мој момче, па ја обожавам када ми олажавају родбину. То је једина ствар због које их уопште и трпим. Рођаци су једноставно гомила давежа који нити имају појма како треба живети, нити имају и најмањи осећај када треба умрети“ (Вајлд 1980: 73). Алцијев коментар исмева стари аристократски поредак који постаје анахрон пред надирањем више средње класе, али имајући на уму да је краљица већ зашла у другу половину седамдесетих, ова реплика представља и нимало суптилну сугестију да њено време истиче, а са њом и време империје коју је изградила.¹⁹² Тренутак у ком се аристократска фигура леди Брекнел појављује на сцени изазива громогласан смех публике која је управо видела горгону. Да би се распршила и последња сумња о њеној симболици, горгона већ у првој реплици опомиње Алција да пази како се влада, чиме се у старту успоставља њена улога чувара Викторијине визије моралности:

ЛЕДИ БРЕКНЕЛ: Добар дан, Алцерноне драги, надам се да се врло добро понашаш.

АЛЦЕРНОН: Врло добро се осећам, тета Августа.

¹⁹¹ У том тренутку, извињење се понајвише односило на највиђенију особу у гледалишту. Дакако, у питању је принц од Велса, који је из ложе посматрао представу вођену карикатуром сопствене мајке.

¹⁹² Вајлдове алузије рефлектују општу зебњу позновикторијанског друштва од неумитних промена које ће на спољнополитичком плану уследити после краљичине смрти. Енглеска монархија ће заиста већ почетком XX века доживети драстичан преображај, али ретко ко је могао наслутити апокалиптичност расплета у ком ће Викторијино потомство читав свет гурнути у рат.

ЛЕДИ БРЕКНЕЛ: То баш и није иста ствар. Заправо, те две ствари ретко кад иду заједно. (*Види Џека и наклони му се с леденом хладноћом.*) (Вајлд 1980: 58)¹⁹³

Као оличење викторијанског устројства, леди Брекнел је у природном сукобу са свим што Банбери представља. Банбери је непостојећи двојник, илузорно оличење ирске несталности, мушичавости, неухватљивости, потуљености. Банбери је другост у сталном измицању, апстрактна претња коју режим никако да дефинише. Банбери је дијалогски свеприсутан, али сценски одсутан, слика и прилика Ирца о ком се води жучна парламентарна и медијска расправа, али чији глас се слабо завређује.¹⁹⁴ Леди Брекнел се стога с непојамним Банберијем не сусреће лично, већ само добија извештаје о њему и није одушевљена оним што чује. Свака информација у вези с Банберијем је непоуздана, што рефлектује неупућеност круне у реално стање на терену у Ирској. У тренутку кад леди Брекнел помишља да је ушла у Банберијеву кућу, Алцернон јој саопштава да он заправо не живи ту. Банбери је неухватљив попут ирског народа који се по доласку енглеске војске иселио у неприступачна брда и несазнатљив попут одговора на ирско питање које премијеру Гледстону не да мира, јер га Ирци стално мењају. За леди Брекнел, варљивост обавештајних података је несносна, јер она, као отелотворење британског ауторитета, не зна како да приступи решавању ирског проблема када се ни сами Ирци не могу усагласити око своје позиције у односу на Енглеску. Проблем је утолико деликатнији што је после векова страдања и недавне

¹⁹³ Расел Џексон примећује да бројне ситне ревизије у овом делу рукописа указују на Вајлдово настојање да излазак леди Брекнел на сцену учини што упечатљивијим (Вајлд 1980: 58).

¹⁹⁴ У свеопштим настојањима да се изнађе решење ирског питања, чак ни премијер Гледстон, као оркестратор иницијативе за ирску самоуправу, није ирским посланицима дозволио учешће у састављању предлога закона који би Ирској донео аутономију. Исход Гледстонове ароганције били су груби превиди због којих је 1893. године Други нацрт о ирској самоуправи одбијен убедљивом већином у Дому лордова, иако је претходно изгласан у Дому комуна. О нацрту се у Дому комуна превирало дуже од шест месеци, док је у Дому лордова експресно одбијен за непуну недељу. Конзервативни вођа лорд Солзбери надиграо је Гледстона до те мере да је однос гласова у Дому лордова био незапамћених 419:41 (Вестон 1995: 118).

пошести Ирска изгладнела и онемоћала, тако да је и Банбери болећив. Он је заправо проглашен инвалидом, али леди Брекнел нит је поверљива нити је склона милосрђу:

ЛЕДИ БРЕКНЕЛ: Чудно је то. Тај господин Банбери изгледа пати од необично лошег здравља.

АЛЦЕРНОН: Да; јадни Банбери је грозно обogaљен.

ЛЕДИ БРЕКНЕЛ: Па, морам да кажем, Алцерноне, мислим да је крајње време да се господин Банбери одлучи хоће ли да живи или да умире. Ово нећкање по том питању уопште нема смисла. Уосталом, ја ни на који начин не одобравам то модерно саосећање с инвалидима. Ја то сматрам морбидним. Болест било које врсте тешко да је нешто што треба подстицати код других. (Вајлд 1980: 60–61)

Коментар леди Брекнел је израз нестрпљивости империје да једном за свагда реши ирско питање. Попут неодлучног Банберија, Ирска се снeбива по питању свог места у империји, док плаховита владарка жели да се колонија напoкон изјасни како би знала с којим поданицима може да рачуна. Њена намера, притом, није да Банберијеву лојалност придобије милом. Њу не занима како да инвалида придигне на ноге, већ како да од здравог грађанина добије завет на оданост. Како је саосећање морбидно, она не сматра да народу десеткованом глађу треба помоћи, већ да обogaљене треба пустити да скончају како не би стварали слику слабашног друштва. Насупрот Гледстону који се безуспешно рве с ирским питањем у искреној намери да помогне, карактер леди Брекнел грађен је да истакне Вајлдово становиште да у Енглеској „има и оних који ће са слашћу дочекати идеју да се ирско питање реши уклањањем ирског народа“ (Вајлд 2013в: 206).

Вајлд користи ледени цинизам леди Брекнел како би призвао актуелну расправу о односу енглеских власти и краљице лично према Великој глади у Ирској.¹⁹⁵ Уколико

¹⁹⁵ Питање одговорности за Велику глад (1845–52) занемаривано је од стране званичне историографије све до краја XX века, а свој прави одјек није налазило ни у ирској књижевности. Као код Вајлда, то централно ирско питање се најчешће помаљало само на маргинама текста у виду краћих

се чини да је у овом тренутку Вајлдово карикирање леди Брекнел отишло корак предалеко, односно да је реплика да инвалиди не завређују саосећање написана зарад комичног ефекта и мимо историјских околности, консултовање савремених докумената показује да је његова критика заправо блага. Фактографску потпору налазимо у ставовима сэра Чарлса Едварда Тревелјана, колонијалног администратора директно задуженог за помоћ Ирској у доба глади. Његова књига *Ирска криза (The Irish Crisis)*, издата почетком 1848. године као образложење државне политике, врви од самоинкриминишућих изјава које илуструју шовинизам владајућих сталежа према изабљиваном народу запостављених делова империје. Као студент Томаса Малтуса, Тревелјан је Ирску сматрао пренасељеном, јер незапослени „вишак становништва [...] угњетава и срамоти земљу“ (Тревелјан 1848: 32). Одговарајући на апел једног ирског

оптужујућих опаски. Тако Шоов исељеник у *Човеку и натчовеку (Man and Superman, 1903)*, Мелоун Старији, тврди да Ирску није задесила пошаст, већ изгладњивање, јер „кад је земља пуна хране и извози је, нема говора о пошастима“ (Шо 1904: 150). У Џојсовом *Уликсу (Ulysses, 1922)* срећемо грађанина који у кафанској расправи с Блумом тврди да је изгладњивање Ираца било намеран процес у ком су се британски земљопоседници и шпекуланти богатали извозећи ирску летину. Иако лик грађанина представља Џојсову пародију ирског национализма, данас доступни подаци лако поткрепљују његово становиште да је у доба глади у Ирској произведено сасвим довољно хране за потребе домаћег становништва, али је проблем био у томе што је она пласирана на страна тржишта. Примера ради, само 1846. године из Ирске је извезено преко 730.000 грла стоке, док су јавна гласила уверавала народ да у датим околностима никакав извоз хране не долази у обзир (Кинили 2002: 111).

Опаске леди Брекнел не упућују само на енглеску администрацију, већ и на саму краљицу Викторију, чије је учешће у решавању проблема Велике глади постајало предмет све веће дебате како је њена владавина одмицала, а равнодушност према Ирској бивала очигледна. Викторија је напослетку у Ирској прозвана Краљица Глад, док се међу народом преносила апокрифна прича по којој је њен добротворни прилог гладнима износио тричавих пет фунти. Када је после Другог светског рата њен импозантни кип уклоњен из центра Даблина, један од окупљених мештана је пред бронзаним лицем махао новчаницом од пет фунти, а значење тог геста било је јасно свима (Деш 2014). Историјска сведочанства о краљичином учешћу у помоћи унесрећенима не пружају далеко бољу слику од оне уврежене у народу. Викторијин прилог износио је 1000 фунти, да би накнадно био повећан на 2000 поводом вести о далеко већој донацији турског султана. Како би Викторија била најдарежљивији појединачни донатор и како не би била посрамљена од стране владара без икаквих културолошких додира са Ирском, британски званичници сугерисали су султану да свој прилог спусти на 1000 фунти.

земљопоседника, Тревелјан је 9. октобра 1846. године из Ризнице њеног величанства упутио писмо у ком је ирско очекивање помоћи од енглеских власти окарактерисао као „дефектни део националног карактера“ (Кисен: 1995: 51). Тревелјан нигде не помиње да је беспомоћност ирског становништва проистекла из империјалне економске политике која је осакатила локалну привреду, већ налаже да „помоћ треба учинити тако непривлачном да не пружа никакав мотив да буде тражена, осим у одсуству свих других средстава прехрањивања“ (1848: 187). Сходно Малтусовим учењима, Тревелјан сагледава масовни помор као ненадани подстицај виталности државног организма, јер ће малигни вишак становништва бити ефикасно одстрањен. Како би се искоренила ирска лењост и невољност у ослањању на сопствене ресурсе, он у маниру леди Брекнел поручује да „треба пустити да прође време како би морбидне навике уступиле место здравијим делима“ (1848: 201).¹⁹⁶

Вајлдова иронија видљива је и у разлозима које подмеће леди Брекнел за нетрпељивост према Банберијевој борби на живот и смрт. Једина конкретна притужба коју леди Брекнел упућује на Банберијев рачун јесте да јој његова болест константно ремети планове за забаву, тако да поводом суботњег пријема поручује Алџију: „Била бих ти веома захвална уколико би, с моје стране, замолио господина Банберија да буде

¹⁹⁶ Тезе предочене у Тревелјановој књизи увелико превазилазе цинизам леди Брекнел. У својој детерминистичкој визији, он не само да је глад окарактерисао као економско-политичку благодет, већ је у циљу оправдавања своје идеологије упрегао и хришћанску реторику, предочивши пошаст као израз божје воље. Он проповеда да глад представља „директни удар премудрог и премилосрдног Провиђења“, које је разоткрило „дубоки и огрезли корен друштвеног зла“ и донело „оштар, али делотворан лек“ (1848: 201). Његова жеља јесте „да Бог да генерацији којој је пружена ова велика прилика да правично врши своје дужности, и да не попустимо у својим напорима све док Ирска у потпуности не учествује у друштвеном здрављу и физичком просперитету Велике Британије“ (1848: 201). Исход овакве политике јесте смрт милион Ираца од глади и зараза у периоду незапамћено брзог привредног раста у Енглеској, као и емиграција два милиона људи у року од шест година, што је демографска катастрофа од које се Ирска никада није опоравила. За допринос решавању ирског проблема, Тревелјан је 27. априла 1848. године награђен титулом сэра и додатном годишњом платом.

љубазан да му се не слоши у суботу, јер се уздам у тебе да ми аранжираш музику“ (Вајлд 1980: 61).¹⁹⁷

Вајлд се постарао да чак и избор музике буде у складу с викторијанским начелима, тако да леди Брекнел налаже да програм ваља прочистити: „Француске песме нипошто не могу дозволити. Људима се изгледа чине неприличним, па или делују згрануто, што је простаклук, или се смеју, што је још горе. Али немачки звучи као посве честит језик, а ја верујем да и јесте такав“ (Вајлд 1980: 61–62). Стенли Вајнтрауб тумачи овај испад леди Брекнел као Вајлдову пародију пробирљивости краљице Викторије по питању уметничких програма који се изводе за њу (2011: 227). У ширем контексту, ове примедбе одражавају тадашњу здруженост немачке и енглеске културе у конвенционалним круговима, као и Викторијину личну приврженост пруској традицији и одржавању политичких спона са немачком империјом. Викторија је била три-четврт Немица, а за Кобург, место рођења мајке и мужа, говорила је: „Да нисам то што јесам — ово би био мој прави дом, али зато ћу га увек сматрати својим другим домом“ (Даф 1972: 9).

С друге стране, предрасуде против Француза имале су вишевековно залеђе међу енглеским грађанством, а нису изостајале ни на двору. Док су вести о масовном страдању цивила и руинирању Париза током Пруско-француског рата 1870–71. године изазвале подељене реакције у енглеској јавности, краљица Викторија је ликовала, упутивши ћерци поруку чија морбидност превазилази опаске леди Брекнел: „Како је

¹⁹⁷ Вајлдова шала да сиромаси својим недаћама кваре уживање богатих подсећа на Викторијину посету Ирској 1849. године у јесу Велике глади. Маршута је осмишљена тако да се избегну копнени путеви и да, упркос морској болести, Викторија бродом превали релацију Корк–Даблин–Белфаст, како би њене краљевске очи биле поштеђене неприличних призора пошаста у провинцији. Организовање боравка у престоници такође се показало као шкакљив подухват. С јужне стране Даблинског замка пуцао је поглед на сиротињску четврт, за који су надлежни проценили да би краљици засигурно покварио угођај. Из тог разлога, с чеоне стране зграде за кочије подигнут је огроман камени зид у готском стилу који и данас краси Даблински замак, а који је својевремено Викторији заклањао поглед на беду (Костело 1999: 142).

Париз у грозном стању! Свакако та Содом и Гомора како ју је тата звао заслужује да буде здробљена“ (Вилсон А. 2002: 345).

Као протестантске цивилизације, Енглеска и Немачка су традиционални савезници против паписта Француза, док су Ирци, као и сам Вајлд, изворно ближи католичанству. Приклонивши леди Брекнел германофилској струји, Вајлд повлачи још једну паралелу с Викторијом и карикира исте оне „немачке окове“ које је оцрнио Вилијам Блејк, односно немачку династију Хановера устоличену на енглеском престолу.¹⁹⁸ У складу са својом репутацијом ноторног франкофила, Вајлд кроз читаву драму провлачи ироничан контраст између декадентне француске и државотворне немачке културе. Сваки помен Француске у *Ернесту* има изразито негативну конотацију, док се Немачка редовно јавља у спречи са друштвено доминантном идеологијом. Госпођица Призма, као оличење јаловости енглеског образовног система, приморава Сесили да буба немачку граматику, а Џек, који у присуству Сесили изиграва морални ауторитет, пред свако бекство у град наглашава колико је важно учити немачки. Како би уверио леди Брекнел у вредност своје штићенице на брачном тржишту, Џек подругљиво обавештава матријарха да је Сесили прележала и немачке и енглеске богиње. Леди Брекнел истиче да се у самом призвуку немачког осећа честитост, док Сесили сматра да ће то што госпођица Призма „зна немачки, геологију и тако те ствари“ засигурно допринети моралном препороду непоправљивог Ернеста (Вајлд 1980: 82). С друге стране, Алцернон у својој банберијевској непокорности и Гвендолин у својој еманципованости не делују очарано немачком егзактношћу. Зачувши звоно на вратима, Алцернон тај звук описује као вагнеровски, знајући да га траже или родбина или зајмодавци, односно или представници аристократије које се гнуша или заступници власти од које бежи. Док се Џек удвара Гвендолин, она је свесна да пред собом има рођеног лажова, али одбија да јој „немачки скептицизам“ поквари романтични тренутак (Вајлд 1980: 125).

¹⁹⁸ У првобитној верзији песме „Лондон“, чувена синтагма “mind-forg’d manacles” гласила је “german forged links”, што указује на изворну Блејкову замисао да слику потиштеног народа директније повеже са влашћу Џорџа III (Блејк 2008: 41; Блејк 1970: 718).

Кајберд види Алцијевог двојника као испољење најкреативнијег и најискваренијег у њему, отелотворење потребе за парним ентитетом који је близак по жудњама, али различит у својој инфериорности. Банбери је фиктивна творевина, али неоспорно корисна, јер он у Алцијевом животу врши исту регулативну функцију коју је Ирска обављала за Енглеску, а то је изигравање дежурног кривца који ће у одсуству преузети одговорност за сагрешења надређеног (Кајберд 1995: 42). Перипетија настаје у тренутку кад Алцернон решава да склизне у честит живот и богато се ожени, чиме Банбери постаје сувишан. Он је сада само компромитујући детаљ из прошлости који ваља чим пре уклонити. У Вајлдовој алегоричној игрици, Алцерноново премишљање да се ратосиља Банберија разобличава се као разматрање Џона Була да елиминише Педија који је ислужио своју сврху, односно амбиција Енглеске да проблем бунтовних Ираца реши асимилацијом.

Док се несрећни Банбери бори за голи живот у имагинацији свога творца, Ернеста је већ задесила трагична судбина. Као трезвенији и искуснији, Џек је свог двојника већ прогласио мртвим. Џекова првобитна замисао била је да разгласи да је Ернеста послао у Аустралију, као природну дестинацију за непослушну млађу браћу, али смрт услед „јакe прехладе“ му се учинила веродостојнијим изговором (Вајлд 1980: 92). Џеково прво појављивање у другом чину представља визуелно најупечатљивији моменат драме, упамћен као један од највећих излазака на сцену у енглеској позоришној традицији. Оденут у црнину, са све црним штапом и црним рукавицама, Џек одмереним, свечаним кораком ступа на позорницу, спреман да са слашћу оплаче фиктивног му брата Ернеста, ког је публика управо видела како у врту флертује са Сесили.

Описујући драмски ефекат Џековог изласка на позорницу, Вилијам Арчер бележи да је публика испрва затечена појавом у црнини која укочено корача ка средишту бине, али „пре него што иједна реч бива изговорена, осећате како замисао постаје јасна и преноси се из реда у ред, све док изненадна салва смеха не испуни театар. Само рођени драмски писац може да замисли и оствари такав ефекат“ (Бексон 1970: 190). Уцвельени Џек таман што је објавио братовљево упокојење, када га у притворној скрушености прекида вест да му је исти тај непостојећи брат управо дошао

у посету. „Каква глупост! Па ја немам брата“, одговара Џек збуњено, на шта Сесили инсистира да га млађани брат Ернест заиста очекује у трпезарији (Вајлд 1980: 95). „Мој брат у трпезарији? Ја не знам шта све ово значи. Мени је ово потпуно бесмислено“, ишчуђава се Џек (Вајлд 1980: 96). Након што схвата да је у улогу неваљалог брата ускочио Алцерна, Џек почиње да се довија како да га отера непожељног уљеза, док прва ствар која млађем дендију упада у очи јесте Џеков накарadni избор одеће:

Зашто, за име света, не одеш на спрат и пресвучеш се? Потпуно је детињасто бити у црнини за човеком који у ствари читаве недеље одседа с тобом као гост у твојој кући. Мени је то гротескно. (Вајлд 1980: 99–100)

Алцернанова реплика није ништа друго до Вајлдов апел да незвани ирски гости буду лепше примљени у енглеској кући у којој су се увелико одомаћили. Из угла невољних домаћина, присуство уљеза је трауматично, тако да их ваља што пре припитомити, а пре тога не би било згорег и окушати срећу с уклањањем. Џек је отуда своју ирску другост покушао да покопа, али она се показала спремном и из гроба да искочи како би га прогањала. И док је Џек престрављен том саблазном појавом и штетом коју прети да начини, неупућени парох Чезјубл је усхићен „радосним вестима“ о Ернестовом ускрснућу. Како је ускрснуће врста чуда с којом се он свакодневно среће по службеној дужности, оно што је врлог пароха више забезекнуло од повратка из мртвих јесте Џеково претходно обавештење да је Ернест „изразио жељу да буде сахрањен у Паризу“ (Вајлд 1980: 92). „У Паризу!“, узвикује Чезјубл и одмахује главом: „Бојим се да то не указује на озбиљно стање свести на концу“ (1980: 93). Парохово становиште јесте да енглеском центлмену, ма колико грешном, не приличи да буде сахрањен у граду који викторијанцима представља престоницу разврата и традиционално пребивалиште револуционара, дисидената и егзиланата. Управо такав крај задесио је и самог Вајлда, а реакција енглеске јавности умногоме је личила на Чезјублову.

На жалост леди Брекнел, Алцерна и Џека, када се другост успостави, није лако ратосиљати је се. Као што сви викторијански наративи о подвојености

наговештавају, другост није тек пригодно средство искаљивања фрустрација, већ неотуђиви део личности, оваплоћење најдубљих порива, сама срж бића из које се стиче свест о сопству. Идентитет се формира управо кроз однос са другошћу, као што се самоспознаја стиче кроз спознају других особа и оно кратко искуство посматрања света туђим очима. Слике другости су у бити њихових твораца и не дају се уклонити по нахођењу, тако да ће и убудуће Банбери спутавати Алцернона и Ернест саплитати Џека баш као што су коју годину раније Чарлс Стјуарт Парнел и његови посланици опструирали политику Вестминстера, а њихови наследници извојевали ирску независност (Кајберд 1995: 43).

Сходно Џековом неуспеху да отера Алцернона, ни Алџијева мисија уклањања Банберија не може да прође без додатне политичке расправе, исте оне расправе о глобалним револуционарним аспирацијама на коју многе будуће генерације неће моћи да ставе тачку. Изненађена вешћу о Банберијевој напрасној смрти, леди Брекнел тражи додатне информације, на шта се Алџи у својој ноншалантности умало одаје:

АЛЦЕРНОН (*нехајно*): Ах! Убио сам Банберија поподне. Мислим, сироти

Банбери је умро поподне.

ЛЕДИ БРЕКНЕЛ: Од чега је умро?

АЛЦЕРНОН: Ах, па он је потпуно експлодирао.

ЛЕДИ БРЕКНЕЛ: Експлодирао! Да ли је он то био жртва некаквог револуционарног насиља? Није ми било познато да се господин Банбери занимао за друштвено законодавство. Ако је тако, добро је кажњен за своју морбидност. (Вајлд 1980: 128)

У овој игри речи, Алцернон употребљава глагол „експлодирати“ у изворном значењу да обележи особу која је дискредитована и којој се више не може веровати, али га леди Брекнел тумачи у савременом контексту експлозивних направа и револуционарних изгреда који су јој очито прва асоцијација на експлозије. У светлу бројних политичких атентата тог доба, као и тада недавног случаја анархиста из Волсола који су 1892. године осуђени због прављења бомби, параноична реакција леди Брекнел рефлектује не само њен лични осећај угрожености, већ и страх у аристократским круговима да ће

револуционарне склоности у друштву радикализовати масу и ескалирати у стихијски преврат.¹⁹⁹

Исти страх избија и из њене пређашње опаске да би ширење образовања представљало „озбиљну опасност за више класе“, јер би буђење грађанске свести подстакло устанички набој у народу и довело до „сцена насиља на Гроувенор скверу“ (Вајлд 1980: 67). Изместивши могућност револта са уобичајених јавних простора

¹⁹⁹ Зазирање леди Брекнел од Банберијеве умешаности у експлозије евоцира четврти покушај атентата на краљицу Викторију. 19. маја 1849. године неуравнотежени Ирац по имену Вилијам Хамилтон је надомак Бакинџемске палате пуцао на краљичину кочију. Истрага је показала да се у пиштољу није налазио метак, већ само барут, што потврђује и Викторијино писмо свом ујаку Леополду, краљу Белгије, у ком каже да је пуцањ „није ни најмање узнемирио“, јер је очито био израз „обесне и пакосне жеље за пуким застрашивањем“ (Бенсон, Ешер 1907: 261). У светлу Хамилтонове националности, енглеска и ирска штампа су брже-боље одбациле могућност да се иза његовог индивидуалног чина крије икаква националистичка завера. Енглески *Дејли њуз* снисходљиво је закључио да ће се „ирски елементи који су допринели његовом злочину вероватно испоставити као ближи сиромаштву и таштини, него било чему особито злокобнијем или келтскијем“ (Марфи П. 2012: 280).

Као део таласа ирских исељеника који су побегли од Велике глади, Хамилтон је ухлебљење тражио у Енглеској и није га нашао. Попут Банберијеве експлозије, звучни ефекат произведен Хамилтоновим пуцњем био је чин очајничког скретања пажње на глад, сиромаштво и растуће незадовољство у народу. Ако је његово дело атипично, мотив свакако није, али један градски званичник је, наздравивши краљици током гала вечере, пожурio да потврди да Енглеска није држава у којој су могуће икакве револуционарне активности које у том тренутку потресају Европу: „У време када се сви континентални народи боре с политичким грчевима, ова земља ужива у потпуној имуности на све те грозне сукобе под које је остатак Европе потпао“ (Марфи П. 2012: 280).

29. фебруара 1972. године, десио се напад на краљицу Викторију који је имао недвосмислено националистичку позадину. Осамнаестогодишњи Артур О’Конор, Ирац рођен у Лондону, успео је да се примакне краљичиној кочији и упери пиштољ у успаничену владарку пре него што је осујећен. Испоставило се да се у цеви пиштоља налазио само папир и да је младићев циљ био да примора Викторију да прочита и услиши његову молбу за ослобођење ирских политичких затвореника (Вилсон А. 2014: 353; Марфи П. 2012: 385–87). О’Конор је проглашен неурачунљивим и осуђен на једну годину тешке робије и двадесет батина. Викторијин гнев поводом самог напада, политичког повода и попустљивости суда видљив је у бројним писмима Гледстону (Гуедала 1933: 339–40, 344–45).

попут Трафалгар сквера и померивши их ка аристократским стамбеним крајевима какав је Гроуенор сквер, Вајлд своју анархистичку претњу чини немерљиво алармантнијом.²⁰⁰ Како примећује Расел Џексон, реч „експлозија“ на викторијанској позорници мора да је одзвањала попут речи „бомба“ у британским драмама средином

²⁰⁰ Вајлд је на Гроуенор сквер претходно сместио кућу Доријана Греја и сера Роберта Чилтерна, одредивши га тиме не само као место класне привилегије, већ и као легло политичке корупције и уточиште декадентних естетa. Сâм Вајлд је пред одлазак у Америку накратко живео на Гроуенор скверу. Ушушкан у мирном, богаташком крају на Мејферу, овај трг се тешко могао сматрати погодним местом за протесте, све док средином XX века с његове западне стране није никло гломазно и ћошкasto модерно здање усред џорџијанске архитектуре. У питању је била нова зграда америчке амбасаде, чија је архитектонска незграпност, одмах по отварању 1960. године, изазвала опште згражавање. Зграда је у јавности доживљавана као својеврсно кукавичје јаје, налик тврђави, а нимало налик ничему око ње, као арогантна демонстрација моћи, колонизаторска у самој својој величини и недостатку слуха за окружење (Мелчау 2011: 49–51). Самим тим, током турбулентних глобалних дешавања и контракултурних покрета шездесетих, Гроуенор сквер се наметнуо као најлогичније место за исказивање грађанске непослушности по разним питањима америчке спољне политике, почев од нуклеарног наоружања, преко Кубанске кризе до Вијетнамског рата (Мелчау 2011: 52–63; Хоулмс, Роуф 2012: 163).

Предосећај леди Брекнел остварио се током масовних демонстрација против рата у Вијетнаму, током којих се дешавало да кроз прозор амбасаде улећу цигле (Хоулмс, Роуф 2012: 163–64) и меци (Мелчау 2011: 56–57). Најпознатији од ових протеста одвио се 17. марта 1968, када је грађански револт прерастао у „сцене насиља на Гроуенор скверу“ које је наслутила леди Брекнел. Данас се Гроуенор сквер поспрдно назива „Мала Америка“, па и “Eisenhower-platz” (Хоулмс, Роуф 2012: 1), а масе се на њему редовно окупљају на демонстрацијама против америчких војних похода на Блиском Истоку, али и у знак солидарности, као поводом напада 11. септембра 2001.

У Вајлдово време, међутим, уобичајено место за политичке скупове био је Трафалгар сквер, тако да опаска леди Брекнел о насиљу на јавном простору није само општа алузија на сударе маса и класа, већ је и подсећала публику на конкретне скорашње изгреде. Протести против незапослености 8. фебруара 1886. године пренели су се са Трафалгар сквера на улицу Пал Мал и претворили у инциденте који су остали обележени као „Црни понедељак“. У питању је тренутак у ком је, према писању *Тајмса*, „Вест Енд на пар сати био у рукама руље“ (Денис 2008: 165). Далеко већи нeredи, запамћени као „Крвава недеља“, одиграли су се 13. новембра 1887. године, када су се, упркос забрани, под заставама социјалистичког и ирског националног покрета окупиле десетине хиљада људи, што је довело до крвавог сукоба с полицијом, пешадијом и коњицом.

XX века (1997: 174). У случају *Ернеста*, бомбастичне слике револта нису ограничене на једну сцену која призива експлозије, већ прожимају Вајлдов пиротехнички језик и структуру драме, пошто „изврнути ставови фарсичних ликова представљају претњу обичајима и властима колико и динамит у рукама социјалиста“ (Пауел 1990: 136). Свестан погрешног избора речи, Алцернон покушава да примири тетку и отклони забуну тако што ће појаснити своју лаж:

АЛЦЕРНОН: Драга моја тета Августа, хтео сам да кажем да су га разоткрили!

Доктори су открили да Банбери не може да живи, на то мислим — тако да је Банбери умро.

ЛЕДИ БРЕКНЕЛ: Изгледа да је имао велико поверење у мишљење својих лекара. Ипак, драго ми је да се напoкoн одлучио за неке конкретне поступке и да је делао у складу с меродавним медицинским саветима. (Вајлд 1980: 128–29)

Бизарни моменат у ком леди Брекнел похваљује Банберијеву разборитост да послуша савет лекара и умре одражава владарско задовољство вешћу да се неподјармљиви колонијални субјекат покорио империјалном ауторитету и тиме ишчезао као политички проблем. Дакако, у питању је дуго ишчекивани тренутак Банберијеве смрти и писац је решен да га зачини дисидентним импликацијама. Како поменута меродавност медицинских савета потпада под окриље државе, објава да „Банбери не може да живи“ да се тумачити као глас административног ауторитета. С друге стране, медицински дискурс спада не само у домен државе, већ и у домен званичне науке, тако да се овај дијалог може читати и као Вајлдово карикирање науке као толико поуздане да је у стању недвосмислено да утврди да је политички неподобној особи дошло време за умирање.

Уз сав технолошки напредак и благодет који је донела свету, викторијанска наука је служила као незаменљиво идеолошко оруђе Вестминстера и као таква се редовно налазила на Вајлдовом нишану. Енглеска је током XIX века спроводила небројена квазинаучна истраживања са циљем да докаже урођену инфериорност

других раса и пружи идеолошку потпору колонијалним потчињавањима. У склопу такве доктрине, Ирци су у англосаксонском свету били предмет расних предрасуда које су келтске народе спуштале на еволутивној лествици, што је Вајлд осетио на својој кожи као мета расистичких карикатура у Енглеској и Америци.²⁰¹ У његовој драми, стога, „меродавни медицински савети“ Банберију да би ред био да се упокоји сачињавају налог енглеске науке да Педи, као еволутивно закржљало и политички анахроно биће, треба да изумре кад већ није вољан да се покори и асимилацијом окаје грехе непослушности. Сличан коментар о позицији Ираца у викторијанским научним идеалима Вајлд је експлицитно изнео пар година раније, поручивши да за конзервативне Енглеze „истински идеал политичке науке“ јесте „да влада силом наметне неједнакост, а да се они којима се влада томе покоравају“ (2013в: 204).

Сродне политичке алузије постојале су и у раној верзији ове сцене, која се и у свом изворном облику беспрекорно уклапала у Вајлдов коментар англо-ирских односа. Ауторитарна дама, тада још увек под именом леди Бранкастер, изненађена је не само вешћу о експлозији, већ и чињеницом да је скрајнути Банбери био „довољно истакнут политичар да полаже право на то да на било који начин буде предмет револуционарног гнева“, на шта Алци узвраћа да Банбери јесте на изванредан начин био користан, али „више није неопходан“ (Вајлд 1980: 167). Педи и у овом случају бива проглашен за ислуженог служника, при чему леди Бранкастер похваљује прибраност ожалошћеног јој сестрића: „Губитак [Банберија] подносиш са изврском мирноћом, с обзиром на посвећеност коју си му исказивао за живота. Драго ми је што ми се пружила прилика да приметим да си у том смислу повукао на моју страну породице“ (Вајлд 1980: 167).

Трагичну вест о смрти инвалида леди Брекнел дочекује с олакшањем и објављује да, „сад кад смо се коначно отарасили тог господина Банберија“, склапање

²⁰¹ О викторијанској перцепцији Ираца као расно инфериорног народа сведочи низ студија, које махом полазе од налаза Л. П. Кертиса објављених у утицајној књизи *Anglo-Saxons and Celts: A Study of Anti-Irish Prejudice in Victorian England* (Bridgeport: University of Bridgeport, 1968). За подробну анализу расних предрасуда о Ирцима у енглеској популарној штампи, погледати студију Р. Ф. Фостера *Paddy and Mr Punch: Connections in Irish and English History* (London: Allen Lane, 1993).

прикладних брачних савеза може неометано да се настави (Вајлд 1980: 129). Услов за то јесте да леди Брекнел ревидира своје мишљење о Цеку, који се на првом саслушању није показао као подобан кандидат за руку њене кћери. Леди Брекнел, као брижна мајка, том приликом је одбила да уврсти Цека у листу подобних нежења услед недостатка педигреа, али пре него што се порекло уопште испречило брачном благостању, потегнута је друга индикативна тема. Упитан за политичко опредељење, несуђени младожења је смушено одговорио: „Па, бојим се да га немам. Ја сам либерал-униониста“ (Вајлд 1980: 69). Дакако, у питању је још један у низу наговештаја вајлдовске склоности ка браку као либералној унији, али и шала на рачун Цековог подвојеног идентитета и чињенице да он и у политичком животу радије седи на две столице.

С друге стране, ова реплика има и политичке конотације које су се данас изгубиле, али које савременој публици нису могле промаћи. Либерално-унионистичка партија формирана је 1886. године тако што се од Либералне партије отцепила фракција која се није слагала са Гледстоновим заговарањем ирске самоуправе. Новонастала странка се приближила Конзервативној партији, у коју се, после дугогодишње коалиције, стопила 1912. године. У овој сцени, Цекова индолентност одређује Либерално-унионистичку партију као политичку опцију незаинтересованих богаташа. Тај ефекат Вајлд појачава задовољством леди Брекнел тиме што је добила бенигни одговор каквом се надала. На помен либерал-униониста, њена опаска је: „Ах, они се рачунају као торијевци. Они вечерају с нама. Или макар сврате увече“ (Вајлд 1980: 70).²⁰² У Вајлдовој ироничној поставци, партија чије име зазива слободу заправо представља групу чанколиза којима леди Брекнел каткад дозволи да јој се придруже на вечери. Говоримо о политичкој струји која се декларише као либерална и на рачун таквог опредељења добија подршку гласачког тела, да би потом начинила заокрет и

²⁰² Сродну карикатуру аристократског енглеског конзервативца Вајлд је пружио у *Слици Доријана Греја* кроз фигуру лорда Фермора: „Политички, он је био торијевац, осим када су торијевци били на власти, током ког периода би их све одреда нагрђивао да су чопор радикала. [...] Њега је само Енглеска могла створити, а он је увек тврдио да ће земља начисто пропасти. Његови принципи били су застарели, али много тога се могло рећи у прилог његових предрасуда“ (2005б: 194).

подржала конзервативни табор на власти. У таквом стереотипном парламентарном сценарију који није битно еволуирао од XIX века до данас, безвредност бирачког гласа имплицира да политички свесном грађанину преостаје да истражује опције ван изборног система, укључујући радикална, па и анархична решења која Вајлд заговара у „Души човека у социјализму“.

Вајлдов циљ у ословљавању либерал-униониста није само исмевање страначке превртљивости, већ и истицање једног актуелног политичког спора. У питању је ирска борба за самоуправу у оквиру Британске империје, а овај дијалог означава тренутак у ком се Вајлд највише приближава призивању Ирске на позорницу. Позиција енглеске власти по питању ирске самоуправе је горући политички проблем позновикторијанске епохе, у ком су либерал-унионисти пружили подршку Конзервативној партији и 1893. године гласали против Гледстоновог Другог нацрта за ирску самоуправу (*The Second Home Rule Bill of 1893*). Дефинисавши либерал-унионисте као торијевце, Вајлд алудира на скопчаност класне привилегије, политичког конформизма и ирске обесправљености. Цеково политичко опредељење подразумева да се он изјашњава као либерал, али само под условом очувања унитарне форме монархије. Он ће номинално подржати идеју либералног грађанства, али ирска аутономија није прихватљив вид слободе.

Највиђенији либерал-униониста у књижевном свету био је Артур Конан Дојл, који се као кандидат Либерално-унионистичке партије у Шкотској два пута упустио у борбу за посланичко место. 1900. године се кандидовао у родном Единбургу, 1906. године у провинцији, али оба пута је поражен од кандидата либерала који су традиционално побеђивали у Шкотској. Дојл се много година касније у својим мемоарима присећао: „Није била мала ствар променити глас једног Шкота, а многима од њих би пре пало на памет да промене религију“ (1924: 203).

Као Шкот ирског порекла заљубљен у Британску империју, Дојл је истински веровао да је унионистичка политика у најбољем интересу Ираца, тако да у својој љубави према Ирској и противљењу самоуправи није видео ништа контрадикторно. Његова почетна позиција, као и постепено ревидирање ставова током кључних година модерне ирске историје, изврсно су сведочанство о комплексности ирског питања.

Дојл је, у склопу предизборне кампање, 3. октобра 1900. објавио у *Ајриш тајмсу* да као „човек ирске крви који живи ван Ирске“ сматра да нема разлога за подељеност у земљи: „Када би дошло до попуштања догматске теологије с једне и политичке огорчености с друге стране, било би могуће ујединити Ирску на темељу националног јединства и империјалне лојалности“. Његова порука бирачима била је да би се дистанцирањем од Енглеске Ирска одрекла дела себе, због чега је у закључку изразио „жељу да Ирска постане просперитетна, срећна, и помирена с том великом империјом која је умногоме саграђена ирском одважношћу и ирским интелектом“ (Дојл 1900).

Такав став Дојл је заступао током обе кампање, али формирање и функционалност Јужноафричке Уније која је уживала пуну самоуправу под окриљем британског суверена, као и несумњив утицај Роџера Кејсмента, довели су до преображаја у његовом политичком животу. 22. септембра 1911. у *Белфаст ивнинг телеграфу* писац је обзнанио своју подршку ирској самоуправи уз „нашу увереност да Ирска никада неће моћи да се отргне из Уније“ (Дојл 1911). У писму Кејсменту пар месеци касније, Дојл је образложио да га за Ирску везују снажна осећања, али и да му је британска позиција савршено јасна, због чега је „с обе тачке гледишта уверен да је решење самоуправа“ (Вин 2002: 22).

После бурне деценије и окончања Ирског рата за независност 1921. године, у време када се спремао Англо-ирски споразум којим ће бити формирана Ирска Слободна Држава, самоуправа за коју се Дојл залагао постала је беспредметно питање, јер је на помолу било проглашење независности. Избор Ираца да искораче из империје британском патриоти био је недокучив. У писму које је *Тајмс* штампао 9. септембра 1921, Дојл је апеловао на ирску заједницу да пусти глас против независности:

Мислим да Ирцу није објашњено да у случају усвајања предлога за отцепљење он сам постаје странац управо у оној Британској империји чију су изградњу потпомогли ирски војници и ирски колонисти. [...] Сигуран сам да има много нас који смо ирског порекла и који смо подржавали самоуправу, а који бисмо били саблажњени таквом позицијом. (Дојл 1921)

Како се испоставило, Артур Конан Дојл се у својој политичкој борби нашао у погрешном колосеку историје. Политика очувања Британске империје из доба викторијанске славе доживела је колапс наредних деценија, а романсирана визија ирског војника као лојалног, набуситог и убојитог ратника у служби монархије остала је заточена у XIX веку.²⁰³

Важно је бити Ирац

Заборављамо до које мере је Енглеска крива.

Она убира плодове седам векова неправде.

– Оскар Вајлд поводом атентата у Финикс парку

Оскар Вајлд у својој закључној драми демонстрира умешност у жонглирању маскама, улогама, лажним идентитетима, приређујући вербалну игрицу која полази од непоуздане природе спољашности и претаче је у сценски аутопортрет прожет противречностима. Ирац који је постао слика и прилика енглеског центлмена осликава себе као улезача чији идентитет остаје неопипљив у истој мери у којој Банбери остаје

²⁰³ Ову визију сам Дојл је шармантно срочио кроз шаљиве стихове песме „Ирски пуковник“ (“The Irish Colonel”), објављене у збирци ратне поезије која се 1898. године појавила у освит Бурског рата:

Said the king to the colonel,
“The complaints are eternal,
That you Irish give more trouble
Than any other corps.”

Said the colonel to the king,
“This complaint is no new thing,
For your foemen, sire, have made it
A hundred times before.”

мистерија за леди Брекнел, а ирски народ немогућ за интегрисати у британску културну заједницу. У том смислу, *Важно је бити Ернест* заиста представља „параболу англо-ирских односа и смерницу ка њиховом разрешењу“ (Кајберд 1995: 43), а први препоручени корак јесте разградња идеолошких механизма који вековне предрасуде држе у животу. Пола века пре Вајлда, ирска списатељица Маргарит Гарднер поручила је да „предрасуде представљају ланце сковане незнањем како би се људи раздвојили“ (1839: 52). Управо такву идеолошку тенденцију Вајлд идентификује у начину на који викторијанска литература предочава Ирску, што он описује као слику из прошлости која јесте живописна, али и „често лажна у својим светлостима и претерана у својим сенама“ (2013в: 203). Такве идилично-кошмарне слике о земљи симпатичних примитиваца Вајлд обележава као не само фиктивне, већ и тенденциозне, јер тиме што романсирају Ирску као егзотичну колонију заточену у прошлости оне имплицирају супериорност империје која заостале поданике треба да уведе у будућност. Вајлд стога одбацује енглескост и ирскост као међусобно искључиве категорије, јер таква перцепција унижава оба народа свдећи их на стереотипе.

Читава Вајлдова поетика супротстављена је конвенционалном поимању дихотомија мушко – женско, добро – зло, истина – лаж, господар – слуга, свим тим механичким опозицијама којима се викторијанска култура служила како би категоризовала свет у складу са својом вредносном стратификацијом. Вајлдов отпор бинаритету Енглеz – Ирац отуда сасвим природно произилази из његових ширих погледа на свет. Као космополита обликован културним традицијама Енглеске, Француске и античке Грчке, он не верује у есенцијалистички приступ националности, већ тврди да „само кроз додир са уметношћу страних нација уметност једне земље стиче онај особени и издвојени живот који називамо националношћу“ (Вајлд 2007: 164). Њега стога не занима уврежено поимање Енглеза и Ирца као неусагласивих антитеза, већ тражи нијансе сивог између црног и белог, сматрајући да ће у њима пре свега наћи веродостојније поимање националних карактера, а потом и могућност коегзистенције два народа који и у матици и у дијаспори деле исти културни простор. Потцртавајући илузорност етничких стереотипа, Вајлд подстиче трагање за заједничким цртама два завађена племена која инсистирају да су њихове различитости

непомирљиве. Таквим погледом на хуманитет и друштво он призива остварење утопијских визија своје естетике према којима би политичка реалност кореспондирала са његовим парадоксом да истина у уметности јесте оно чија супротност такође може бити истинита.²⁰⁴

Ако говоримо о ирским културним парадигмама у Вајлдовој последњој драми, из приложеног се да видети да оне нису експлицитне, јер као такве се никада не би могле наћи на позорници Сент Џејмсеа. Ипак, ако узмемо у обзир патриотски сензибилитет и политичка становишта аутора и размотримо према којим центрима моћи је уперен критички садржај његове драме, онда се у самом тексту конституише тензија између ирског и енглеског принципа и државничких тежњи два народа. Она „озбиљна ствар“ којој Вајлд приступа с „промишљеном тривијалношћу“ тиме се помаља као сама Британска империја, а тричава позоришна шарада израста у инсценацију актуелне политичке проблематике у којој ирски денди усред Лондона деконструише енглеска колонијална начела и демитологизује извитоперену слику Ирца. Вајлдова драма отуда се може читати као виспрена лакрдија, али и као „позоришна реализација келтског критичког духа“ која „дисруптивну келтску ћуд доводи у срце енглеског друштва“ (Елтис 2017: 288–89). Вајлдов национализам, притом, није шовинистичка умишљотина о инхерентној супериорности, већ жудња за еманципацијом народа чија права и интереси нису добили правично заступништво у постојећем британском уређењу. У таквој политичкој поставци, обрт улога у *Ернесту* којим Вајлд изокреће империјалну хијерархију не представља унижавање енглеског колико афирмацију ирског националног духа.

Што се тиче Оскара Вајлда, одговор на загонетно питање које мучи Гледстона сасвим је једноставан: „Лек за Енглеску јесте да усвоји поједине ирске особине, а да се окане ирских територија“ (Кајберд 1995: 47). Осврнувши се на вековни однос два народа, Вајлд констатује да је у својим парламентарним списима „Енглеска записала

²⁰⁴ Савремено политичко оваплоћење овог Вајлдовога парадокса Кајберд види у Северној Ирској, у којој је изгласавањем Белфастског споразума 1998. године народ одлучио да сваки грађанин према сопственом нахођењу полаже право на ирски, британски, или оба идентитета (Кајберд 1999: 442).

оптужницу против себе саме и предочила свету историју свог срама“ (2013в: 203).
Описавши енглеску дипломатију као дојучерашње потчињавање силом и данашње
настојање да се проблеми изгледе милом, Вајлд закључује:

Ако је у претходном веку Енглеска покушала да управља Ирском охолошћу
која је појачана расном мржњом и верским предрасудама, она у овом веку
настоји да влада глупошћу која је погоршана добрим намерама. (2013в: 203)

Да ли је у питању само глупост погоршана добрим намерама или можда
империјална експлоатација забашурена пропагандом остаје отворено питање. То
питање било је актуелно тада, актуелно је и сада и тиче се свих нас. Говоримо заправо
о вечном питању „ком се царству приклонити“, а о сложености тог питања сведочи и
овај простор, односно стихијске националне стратегије, одсуство културне
дипломатије и шизофреност спољне политике балканских држава.

XI

Оскар Вајлд, инсценација истополне жеље и сексуално подземље позновикторијанског Лондона

Било је то попут гозбе с пантерима; опасност је била пола узбуђења.

– Оскар Вајлд, „Душа човека у социјализму“

У амбијенту моралне панике насталом након суђења Оскару Вајлду, у Енглеској се 1897. године појавила и убрзо нестала пионирска студија хомосексуалности коју је под насловом *Сексуална инверзија* објавио Хевлок Елис (1859–1939).²⁰⁵ Износећи психолошке опсервације које су ишле мимо ортодоксија

²⁰⁵ Елисова радикална сексолошка студија, осмишљена и написана уз свесрдну помоћ Џона Едингтона Симондса, одликовала се хуманијим приступом и одмеренијом реториком у односу на савремену науку тиме што је „истополну еротичност представљала у мање патолошком светлу“ (Мондимор 1996: 50). Данашњи коментатори стављају Елисов револуционарни допринос у ранг са каснијим истраживањима Алфреда Кинсија (Мондимор 1996: 51), али викторијанска јавност и енглески суд нису увиђали научни карактер његове књиге (Бекалоси 2008: 215). Први тираж књиге уништен је одмах по објављивању под притиском Симондсове породице, док је други тираж резултовао хапшењем продавца у књижари и осуђујућом пресудом за дистрибуирање опсценог материјала. После трауматичног третмана на који је наишао у својој земљи, Елис је до краја живота одбијао да иједно од проширених издања своје књиге објави у Енглеској, иако су она са успехом штампана широм света.

англосаксонске медицине, демистификујући популарне заблуде о хомосексуалности и уносећи покоју нову, Елис се у својој студији дотакао и позоришта. Констатујући „учесталост уметничког, а нарочито драмског, талента међу инвертима“, Елис је образложио да је та предиспозиција делом условљена „околностима инвертовог живота, које га нужно чине глумцем“ (1901: 174–75).²⁰⁶ Средином XX века, у књизи о глумачком позиву, наилазимо на слично запажање да је „позоришни живот изузетно привлачан хомосексуалцу“, јер му „пружа прилику да стекне моћ и ауторитет за које не би смео да се бори у стварном животу“ (Лејн Ј. 1960: 56).

Упркос архаичности језика и стереотипа које изражавају, ове опаске се с валидношћу дотичу једног неоспорног феномена. Театар и театарност, са трансформативном слободом коју пружају, креативним набојем који понире у срж бића и приликом за непосредно и ауторитативно обраћање јавности, представљају, према речима Алена Синфилда, „једно нарочито место за формирање дисидентних сексуалних идентитета“ (1999: 1). Иако је закон вековима стајао као препрека на путу тог формативног процеса, „свест да је позориште под присмотром и да функционише на граници изрецивог била је део његове фасцинантности“, што је доприносило „статусу театра као једног особеног квир простора“ (Синфилд 1999: 13).²⁰⁷

У дискусијама о хомосексуалности и позоришту у *fin de siècle* Лондону, Оскар Вајлд у својој историјској контроверзи фигурира као истакнута тема. Међутим, уколико се говори о видовима *предочавања* хомосексуалности на позорници, полемика није нужно везана за аутора представе и његову репутацију. Уводећи своју студију о лезбејском и геј театру, Синфилд истиче да „не постоји директна веза између (наводне) сексуалности писца, редитеља или извођача и начина на који он или она представља хомосексуалност“ (1999: 3). Чињеница да је Вајлдова сексуалност била трансгресивне природе, као и вероватноћа да је шири круг викторијанаца био макар

²⁰⁶ Викторијански концепт сексуалне инверзије подразумевао је постојање женске душе у мушком телу, односно мушке душе у женском телу. Појам инверзије био је научно сврсисходан као једна од полазних тачака у модерном теоретисању о хомосексуалности, али је такође пружио подстицај родним стереотипима о феминизираним геј мушкарцу и мушкобањастој лезбејки.

²⁰⁷ Или, како популарна енглеска изрека каже: “If you’ve seen a play, then you’ve seen a gay”.

делимично свестан тога, свакако су имале одраз на његов креативни процес и производ, али нам оне саме по себи не казују ништа одређено о потенцијалним манифестацијама истополне жеље на његовој позорници.

Како су „позоришне репрезентације допринеле успостављању, консолидовању и оспоравању становишта о лезбејкама и геј мушкарцима која су заступана и од стране њих самих и од стране ширег друштва“ (Синфилд 1999: 4), ово поглавље увиђа важност Вајлдовог гласа на викторијанској позорници и у својој аргументацији даје преимућство хомоеротским аспектима ауторовог драмског рада у односу на општија питања о његовој сексуалности о којима већ постоји опсежна литература. У том смислу, задатак овог поглавља није да учитава Вајлдов значај као геј иконе у његов драмски текст, већ да истражи начине на које је његова делатност пружала видљивост хомоеротском сензибилитету на позновикторијанској сцени и изазивала далекосежне друштвене одјеке. Реч је о одјецима који су извесним делом били препознатљиви енглеској јавности на прелазу између два века, али и онима који се разабиру тек данас из привилеговане позиције коју доноси историјска перспектива. Дакако, такав задатак подразумева и бављење сексуалним идентитетом Оскара Вајлда као индивидуе, али то ће превасходно бити чињено по питањима која су мање истражена у вајлдовској литератури и само у оној мери у којој ће се тиме подстаћи разумевање хомоеротских димензија његових драма.

На самом почетку ваља истаћи да у ревизионистичким читањима Вајлдових драмских дела не треба очекивати експлицитна изјашњавања по питањима сексуалне политике или недвосмислена предочавања истополне љубави. Тражити сексуалну изричитост у овим драмама противречно је амбивалентности која је прожимала тадашње обрасце у којима се истополна жеља испољавала. Према Синфилдовом наводу, „није реч о томе да је истополна страст била ућуткана колико о томе да је она функционисала на таласној дужини која је нама тешка за досегнути“ (1999: 24–25). Формирање модерног хомосексуалног идентитета био је процес који је зачињао управо у Вајлдово доба и који је био далеко од свог двадесетовековног исхода. Из тог разлога, поистоветити Вајлда са данашњом представом о хомосексуалцу, односно тумачити

хомофилне димензије његове књижевности из угла данашње геј културе, у најмању руку је проблематичан приступ, а неретко и методолошка грешка.

Како су геј студије стасавале као витално академско поље у последње две деценије XX века, једно од централних питања било је порекло савременог концепта хомосексуалности. Иако консензус није постигнут, преовлађујућа позиција налаже да се слика модерног „хомосексуалца“ почела помањати крајем XIX века у процесу стварања савремене сексуалне таксономије и успостављања нових медицинских и правних категорија. Наука тог доба се у својим позитивистичким амбицијама упознавала са истополном жељом као недефинисаним сексуалним варијететом, постепено је уобличавајући као хомосексуалност кроз психолошку и судску праксу. Модерни хомосексуални идентитет каквим га данас знамо, односно каквим смо га знали пре Стоунвола, конституисан је кроз медицински и правни дискурс са циљем да апстрактна дегенеративна претња коју он представља буде стављена под институционалну контролу. Из медицинског угла, хомосексуалност је испитивана као генетска аномалија и психолошка девијација у сврху дефинисања патолошких образаца сексуалног понашања који имају дисруптиван ефекат на политичку стабилност и репродуктивни апарат империје. С правничке стране, разлучивале су се разлике у видовима испољавања хомосексуалности како би се изнивелисале законске санкције за сексуалне прекршаје.

Овај драматични заокрет у правној и медицинској пракси представљао је епистемолошки прекид између два ентитета: содомита, као *криминалне* категорије која је била под законском присмотром још од XVI века, и хомосексуалца, као новоформиране *сексуалне* категорије која је умногоме потпадала под ингеренцију закона о „гнусној непристојности“ из 1885. године. За разлику од содомита који је извршио законом прецизно одређен *злочин*, хомосексуалац је начинио *прекршај* који одредбама закона није спецификован, већ паушално описан као интимизација између мушких особа.²⁰⁸ Насупрот содомита, као презреног криминалца недостојног

²⁰⁸ Содомија је, као злочин, пуна три века подразумевала смртну казну, док је гнусна непристојност, као прекршај, повлачила максималну казну од две године робије са принудним радом.

друштвеног помена, а камоли научне пажње, хомосексуалац је нејасна друштвена претња која стога мора бити персонализована и психологизована. Док је содомија опажана као тренутна слабост било ког грешника пред „неприродним“ искушењем, као исход моралне дилеме, а не биолошког нагона, хомосексуалност је постала социјални феномен за себе.²⁰⁹ Ако је закон против содомије санкционисао сексуални чин, закон против гнусне непристојности санкционисао је особу која је потенцијално склона таквом чину. У првом тому своје *Историје сексуалности (Histoire de la sexualité, 1976)*, Фуко ову транзицију образлаже у класичном цитату:

Содомија — она из негдашњих и грађанских или црквених законика — била је категорија забрањених чинова; онај ко би је извршио био би само судски предмет. Хомосексуалац XIX века постао је личност: прошлост, повест и детињство, карактер, начин живота и коначно морфологија, уз индискретну анатомију и, можда, тајанствену физиологију. (Фуко 2006: 52)

Содомија је, дакле, за разлику од хомосексуалности, била „сексуални чин, а не стил сексуалног бивствовања“ (Бристоу 1997: 198). Другим речима, хомосексуалност јесте одувек била заступљена као сексуална пракса и као таква представља историјску

Међутим, закон о гнусној непристојности се на многе начине показао кобнијим по мушкарце са хомофилним афинитетима. Како је осуда за содомију изискивала прецизне и недвосмислене доказе, број погубљења током та три века се мерио у стотинама. С друге стране, правни акт о гнусној непристојности није предвидео јасне параметре о понашању које сачињава прекршај, чиме су овлашћења судија у тумачењу доказа знатно повећана, а осуђивање процедурално олакшано. Исход је био драстично већи број осуда за гнусну непристојност у односу на содомију, а он се мерио у десетинама хиљада током осамдесетак година колико је закон био на снази.

²⁰⁹ Помаљање хомосексуалца као нове, научно установљене врсте није подразумевало брисање црквених начела о телесној и духовној грешности. Напротив, оно што се десило јесте стапање две парадигме у научно потврђени концепт хомосексуалности као медицинског обољења и правног прекршаја који ремети државно устројство и унижава богомдани поредак. Исход таквог развоја научних и културних перцепција био је да су „традиционална религиозна поимања о греху напрасно носила печат медицинског одобравања“ (Фоулди 1997: 85).

константу, али културно утемељена *представа* о хомосексуалности као друштвеној појави и индивидуалној склоности није постојала до краја XIX века. Развијање хомосексуалности као идентитета, као начина живљења и поимања себе, заправо је производ модернистичке културе на прелазу између два века. Сходно томе, Дејвид Хелперин заступа становиште да пре него што се кроз научни дискурс оформио идеолошки конструкт који данас називамо личном сексуалношћу, „извесне врсте сексуалних чинова могле су се индивидуално оценити и категоризовати, као и извесни сексуални укуси и склоности, али није било доступног концептуалног апарата који би био у стању да идентификује фиксирану и детерминисану сексуалну *оријентацију* неке особе, а камоли да је процени и класификује“ (1990: 26).

Драконске казне и бројни индивидуални суноврати несумњиво су улили страх међу викторијанце наклоњене истом полу и подстакле их на помнију дискрецију, али исти ти фактори су уједно изазвали и неочекивани контраефекат. Према мишљењу Џефрија Вика, парадоксални исход успостављене законске регулативе био је да је она „многима појаснила њихову различитост и на тај начин створила нови осећај заједништва у погледу знања, ако не и живота и осећања, међу бројним мушкарцима са хомосексуалним склоностима“ (1981: 103). У новонасталим репресивним условима, велики број раштрканих, маргинализованих и збуњених индивидуа прерастао је у супкултуру сједињену растућом свешћу о сексуалности.

Позиционирати Вајлда у контекст савремених преплитања концепата сексуалности представља деликатан задатак. Ив Кософски Сеџвик наводи да је у том добу парадигматског заокрета, „Вајлдов рад свакако био обележен рвањем са импликацијама нових хомо/хетеро термина“ (1994: 56). Његов сексуални идентитет заправо је почивао у извесној врсти идеолошког међупростора. Пре него што је постао жртва законодавног система, Вајлд се по свој прилици није прекомерно проналазио у питањима медицинске класификације и правне бирократизације истополне страсти. Он је првенствено био хелениста посвећен античким хомофилним идеалима, па је из те примарне позиције ступао у контакт са савременим хомоеротским тенденцијама у сопственој култури. Према речима Ив Сеџвик, „Вајлдов лични ерос био је тачно

наштимован на љубавну ноту педерастиче која је у том тренутку била потискивана [...] наметом опозиције хомо/хетеро“ (1994: 56).

У том смислу, коришћење термина „хомосексуалност“ у разматрању Вајлдовога родног идентитета умногоме је анахроно, јер се примењује или на доба у ком та германска кованица није ни постојала на енглеском говорном подручју или на рани стадијум у ком она још увек није била у широкој употреби.²¹⁰ Као што је већ поменуто, вид сексуалног понашања који данас описујемо хомосексуалним је постојао одувек, али не и сам појам и концепт хомосексуалности и данашња врста идентитета која је утемељена у датом термину. Викторијанска култура познавала је разне прикривене видове испољавања истополне жеље, али не и ововременски сексуални идентитет који

²¹⁰ Термине „хомосексуалност“ и „хетеросексуалност“ (нем. *Homosexualität* и *Heterosexualität*) сковао је мађарски публициста и преводилац Кароли-Марија Кертбени (1824–82) у приватном писму сроченом на немачком језику које је 6. маја 1868. године упутио Карлу Хајнриху Улрихсу (Кец 1995: 52). Своју кованицу „хомосексуалност“ Кертбени је по први пут званично употребио у два анонимна памфлета штампана у Лајпцигу с краја 1869. године. Објављени у склопу јавних расправа о пруском закону против содомије, ови памфлети су заговарали непопуларно становиште да актуелна законска регулатива крши људска права и подстиче криминалну праксу сексуалног уцењивања.

Кертбенијев иступ уједно је покренуо дискусију о хомосексуалности као урођеној категорији лишеној вољног фактора, што обележава парадигматску промену у односу на уврежену научну позицију да свака ненормативна манифестација сексуалности подразумева дегенеративни избор и свесно кршење моралних начела. Заснивајући своју сексуалну класификацију на полној привлачности, а не на могућности продужења врсте, Кертбенијеви памфлети су, према наводу Френсиса Мондимора, пружили пионирски допринос формирању концепта сексуалне оријентације: „Та идеја — да сексуална привлачност неког појединца према особама истог пола представља урођен и непроменљив аспект његове личности — била је радикално нова“ (1996: 3).

Посредством Густава Јегера, Кертбенијеве кованице постале су део терминолошког апарата другог издања Крафт-Ебингове студије *Psychopathia Sexualis* и у наредним издањима бивале су све заступљеније (Херцер 1985: 6–7; Хелперин 1990: 155, 159). Реч „хомосексуалност“ отуда се у енглеском језику по први пут јавила 1892. године у првом енглеском преводу Крафт-Ебингове књиге. Процес измештања термина „хомосексуалност“ из медицинског и правног дискурса почео је у XX веку. Један од раних повода за популаризацију овог израза била је афера Харден-Ојленбург, која је потресала двор Вилхелма II између 1906. и 1909. године, а о којој су међународни медији нашироко извештавали (Домајер 2007).

је настао кроз саживљавање или у најмању руку кроз интеракцију са идеологијом која је увржена са речју „хомосексуалност“. Као што су клиничко-казнене конотације термина „хомосексуалност“ пре пар деценија изазвале померање ка афирмативном изразу „геј“, тако ваља бити обазрив и у ретроактивној употреби овог термина. Међу културним критичарима који саветују терминолошки опрез срећемо и Дејвида Хелперина:

Иако благо дескриптивни, ригорозно клинички термин какав је „хомосексуалност“ може деловати као таксономско средство ком се нема шта приговорити, он собом носи тешки комплемент идеолошког багажа и заправо се показао као значајна препрека у разумевању дистинктивних обележја сексуалног живота у западним и предмодерним културама. Сасвим је могуће да хомосексуалност у строгом смислу те речи нема сопствену историју ван Запада или много пре почетка нашег века. (1990: 18)

Хомосексуалност, дакле, не треба посматрати као „надисторијски, биолошки детерминисани ентитет, већ као савитљиви елемент људског живљења који је у екстремној мери подложен историјском и друштвеном уобличавању“ (Бреј 1982: 136). Из тог разлога, није упутно разматрати који лик у Вајлдовим комедијама је „заправо“ геј или која сцена је „у стварности“ хомоеротска, јер такве тврдње биле би тешко одрживе наспрам слојевитости драмског текста и суштинских културолошких разлика у опажању сексуалности. Сврсисходније је бавити се механизмима репрезентације истополне жеље и реакцијама коју су оне побуђивале међу циљаним групама, позоришном публиком, медијима и структурама власти, узимајући притом у обзир културне чиниоце којима су дате реакције биле условљене. Према Синфилдовом виђењу ових комедија, „Вајлд и његови заблудели лордови на прагу су манифестовања новог концепта“ (1999: 32). Тај нови концепт маскулинитета који се ближи нашој представи модерног хомосексуалца предмет је расправе у овом поглављу.

Као аутор који је писао за велике сцене на Вест Енду, Вајлд није имао пуно маневарског простора у оквиру којег би разматрао теме истополне жеље. Сваки садржај сличне врсте, све и да се уклопи у продукцијске критеријуме популарних позоришта, био би цензурисан од стране канцеларије лорда коморника и готово извесно би имао законске реперкусије. У светлу таквих околности, беспредметно је придиковати Вајлду из постисторијске перспективе и кудити га да је личну истину компромитовао уступцима цензору, позоришту, публици, штампи или властима. Велика већина писаца хомосексуалне оријентације била је далеко дискретнија од Вајлда читав век после њега. У складу са својим сензибилитетом, оруђима која је имао на располагању и цивилизацијским тековинама које су скројиле реалност у којој је живео, Вајлд је сексуалну дисидентност чинио видљивом и на позорници и ван ње. У питању је допринос који су наредне позоришне генерације и аутори какви су Самерсет Мом, Ноел Кауард и Теренс Ретиган умели да препознају, тако да се Вајлд данас неретко сматра родоначелником савременог геј театра.²¹¹

У условима у којима је недвосмислени ангажман какав је нама познат био не немогућ, већ незамислив, кодирано пласирање хомоеротских садржаја био је Вајлдов начин да се законска регулатива и друштвене норме заобиђу и да се, макар за ужи круг публике, извргну подсмеху и ставе под знак питања. Упадљив пример таквог драмског поступка налазимо у *Неважној жени*. Када је 1907. године, упркос Вајлдовој озлоглашености, Бирбоум Три поново поставио ову комедију и репризирао своју улогу лорда Илингворта, Литон Стрејчи се нашао у публици и у писму Данкану Гренту изнео своје тумачење представе:

²¹¹ Вајлдов утицај на геј ауторе у позоришту после Стоунвола лако је препознатљив. За студију о начину на који је Вајлдов рад сублимиран у драмским текстовима геј аутора из прве половине XX века, погледати Sean O'Connor: *Straight Acting: Popular Gay Drama from Wilde to Rattigan* (London: Cassell, 1998).

Господин Три је неваљали лорд који одседа у вили на селу, решен да начини блуд над једним од гостију — згодним младићем од двадесет година. Згодни младић је одушевљен; утом његова мајка ступа на сцену, угледа његово лордовство и препозна га као неког с ким је имала однос пре двадесет година, исход чега је — згодни младић. Она моли лорда Трија да не начини блуд над сопственим сином. Он одговара да је то само додатни разлог да то учини (ух! он је један *врло* неваљали лорд!). [...] Публика је наравно била очарана. (Холројд 1967: 319–20)

Публика је можда деловала очарано из Стрејчијеве блумзберијевске перспективе, али пре ће бити да добар део гледалишта није приметио ништа дегутантно у начину на који се лорд Илингворт поставља према младићу за кога ће се испоставити да му је син. Да је едвардијанска публика осетила да кључ драмске тензије лежи у томе што заплет потенцијално срља ка инцесту, сва је прилика да би њена реакција била далеко од очараности. У прилог томе иде чињеница да је готово век касније, у драстично измењеним друштвеним околностима, један гледалац нашао за сходно да у *Ајриш тајмсу* објави протестно писмо поводом начина на који је *Неважна жена* постављена у позоришту Еби у Даблину:

То што је лорд Илингворт непрестано грлио Џералда Арбутнота наговештавало је хомосексуалну заинтересованост. Посматрао сам да ли ће у његовом ставу доћи до суптилне промене кад сазна да му је тај младић син. Ако је до те промене дошло, она је била толико суптилна да ми је у потпуности промакла. (Џоунс 1996)

Иако данашњој публици делује сасвим изгледно, ако не и очигледно, да у иступима лорда Илингворта према младом Џералду постоји извесна сексуална тензија, треба имати у виду да се чулност у XIX веку равнала према маркерима који су били до те мере другачији да назнаке дисидентне сексуалности широј публици нису биле нужно препознатљиве као такве. Савремена критика имала је мноштво приговора на *Неважну жену*, али ниједан од њих се није тицао непримерене присности између

двојице мушких ликова. Чак ни у обимном приказу Вилијама Арчера, у ком се до танчина распреда о односу између Цералда, наметљиве мајке и новооткривеног оца, инцест се ни не назире као тема (Бексон 1970: 144–48).

Инцестуозни подтекст у *Неважној жени* по свој прилици није био лако читљив просечном позоришном посетиоцу, као што је, примера ради, просечном родитељу било сасвим природно да своје дете успављује уз „Пијацу гоблина“ (“Goblin Market”, 1862) Кристине Розети. Овај канонски примерак викторијанске наративне поезије служи као добар показатељ различитости у перцепирању сексуалних садржаја између тадашње и постфројдовске културе. Дубоко еротизовани стихови „Пијаце гоблина“ масовно су ишчитавани као бајковита поезија за децу, богоугодна у свом хришћанском регистру, поучна у својој лекцији о искушењу, док се само у приватности упућенијих кругова уживало у привилегији разазнавања друге емоционалне равни у којој се хришћанска алегорија сестринске пожртвованости стапа са инцестуозним лезбејским еросом. Међу таквим читаоцима срећемо Алцерна Свинбурна, који је у писму из фебруара 1870. поручио Дантеу Габријелу Розетију да у поезији његове сестре препознаје сродност са Сапфином традицијом (Свинбурн 1959: 201).

Из нашег угла, међутим, делује јасно да „необична присност сестара у 'Пијаци гоблина' [...] открива потентну заинтересованост не само за женску независност, већ и за истополну жељу“ (Бристоу 1995б: 265). Штавише, двадесетовековно читање до те мере је одударало од изворног да је 1973. године песма у неизмењеној форми штампана и илустрована у *Плејбоју* као „порнографски класик за ситну дечицу“.²¹² Уколико нам делује тешко појмљиво да експлицитне еротске слике којима песма обилује нису побуђивале сумњу међу викторијанском читалачком публиком, још теже је замисливо да је прерафаелитска илустрација на насловници могла деловати чедно у очима литерарне јавности. На том цртежу, Данте Розети приказао је две уснуле сестре у сензуалном загрљају (“Cheek to cheek and breast to breast / Lock’d together in one nest”) и пози која је сама по себи сугестивна. Таква сцена додатно је проблематизована

²¹² “‘Goblin Market’ by Christina Rossetti. With illustrations by Kinuko Craft”. *Playboy*, September 1973: 115–19.

сличношћу два женска лика са његовом сестром и свеже упокојеном супругом, која се, попут хероине у песми, звала Лизи. Кроз асоцијативне споне стиха, слике и биографије, „Пијаца гоблина“ успоставља несвакидашњи амалгам лезбејства, инцеста и некрофилије који је у XX веку инспирисао небројена тумачења, док је викторијанском читаоцу остао незапажен.²¹³



Розетијева насловна илустрација за *Goblin Market and other poems* (1862).

Таква перцепција песме могућа је само у друштву у ком не само да сексуални обрасци функционишу другачије од данашњих, већ и у ком велика већина хетеросексуалне популације не може ни да наслути да појава попут лезбејства уопште постоји. Живописна анегдота, нажалост апокрифна, говори о реакцији краљице

²¹³ С друге стране, наћи ћемо обиље културних садржаја који нама делују сасвим бенигно, док су за викторијанска поимања били скаредни. Примера ради, Вилијам Холман Хант је на слици *Савест у буђењу* (*The Awakening Conscience*, 1853) приказао млади пар у околностима у којима би данас ретко ко видео ишта неприкладно. Викторијанци су, међутим, били далеко вичнији у читању социјалних контекста у визуелним знацима, тако да су на овој слици на први поглед умели препознати низ трагова који указују на недоличност представљеног односа двоје љубавника.

Викторије на Лабушеров амандман којим је 1885. криминализована „гнусна непристојност“ међу мушкарцима. Када јој је предочено да одредбе закона треба да укључе и жене, забезекнута краљица је одбрусила: „Жене не раде такве ствари“ (Вајнтрауб 1987: 535). Иако фиктивна, ова анегдота сама по себи није лишена веродостојности, јер ваљано рефлектује стање викторијанске културе у којој је владала генерална необавештеност по сексуалним питањима. Као маргинални сексуални идентитет који једва да се помаљао у форми у којој нам је познат данас, лезбејство је широј јавности било потпуна непознаница. Говорећи о друштвеној невидљивости лезбејки до пред крај XIX века, Илејн Шоуволтер истиче да „лезбејство није било препознато у јавном или медицинском дискурсу. До 1884. године, само четири случаја лезбејске хомосексуалности су наведена у европској и америчкој медицинској литератури и сва четири су се односила на трансвестите“ (Шоуволтер 1990: 23).

Један од заједничких аспеката *Неважне жене* и „Пијаце гоблина“ јесте да је хомоеротска инцестуозна тензија у оба текста разрешена браком. Брак треба да представља окончање истополне жеље, стављање личних интереса ад акта зарад друштвеног интереса уредног породичног живота и продужења врсте. С друге стране, такав расплет може се тумачити и као начин да љубавници остану близу један другог и задрже контакт у друштвено прикладни околностима. У питању је пре свега фабулирање најчешћег исхода истополних љубавних односа, јер већина геј особа јесте са мањом или већом одлучношћу ступала у брак. Поред терапеутских посета борделима, брак је фигурирао као најчешћи предлог који је савремена психологија нудила за искорењивање хомоеротског импулса. Елис је, међутим, упозоравао да интервенције сличног типа у начелу дају слабе резултате, а да брак у таквим ситуацијама може имати катастрофалне последице по више људи: „Привидна промена не испоставља се дубоком, а инвертова позиција постаје још несрећнија у односу на првобитну, и за њега и за његову супругу“ (1901: 197).

**Салома, енглеско правосуђе и „култ клиториса“:
сценска презентација лезбејства
у политичкој клими Првог светског рата**

Салома, Салома, плеши преда мном.

Молим ти се, плеши преда мном.

– Оскар Вајлд, *Салома*

Уколико се на прелазу између два века лезбејско присуство игде дало разазнати у енглеском јавном простору, била је то позорница. Док је Belle Époque Париз описиван као „неоспорна престоница светског лезбејства“ (Роуз 2015: 98), при чему су сценске уметности имале истакнуту улогу у стицању тог статуса (Ербер 2008: 183–93), слична запажања могла су се прочитати и с друге стране Ла Манша. Један од коментара у *Сексуалној инверзији*, који, претпостављамо, потиче од Елисове супруге, указивао је на следећу појаву: „Страствена пријатељства међу девојкама, од најневинијих до најсложенијих путешествија у правцу Лезбоса, изузетно су уобичајена у позориштима, како међу глумицама, тако и, још чешће, међу хорским певачицама и балеринама“ (1901: 130). У једном од познијих издања своје студије *Psychopathia Sexualis*, Крафт-Ебинг је такође издвојио сценску делатност као најзаступљеније занимање међу лезбејкама: „На уранизам се готово увек може посумњати код жена које носе кратку косу, или које се одевају по мушкој моди, или се баве спортовима и хобијима својих мушких познаника; такође код оперских певачица и глумица које се на сцени својим избором појављују у мушкој гардероби“ (1906: 423). Ови наводи потврђују да је истополна жеља међу женама у викторијанској Енглеској била приметна у дискретним формама. С друге стране, неоспорно је да је лезбејска супкултура била далеко фрагментиранија и мање изражена у односу на свој мушки пандан, тако да ће „проћи још једна генерација пре него што женска хомосексуалност не достигне подударан ниво разговетности“ (Викс 1981: 115).

Ту једну генерацију касније, почетна заступљеност лезбејки у јавном дискурсу одвијала се управо у контексту драмског рада Оскара Вајлда. Када је поставка

Вајлдове *Саломе* најављена у Лондону за април 1918. године, за насловну улогу била је предвиђена Мод Алан, егзотична плесачица из Канаде која је раније већ тумачила исти лик. Наиме, у слободној адаптацији Вајлдовог предлошка насловљеној *Визија Саломе* (*The Vision of Salomé*), Мод Алан је 1908. године изазвала сензацију међу едвардијанском публиком, запањивши и очаравши је својом интерпретацијом ноторног „плеса седам велова“. Еротичност њеног плеса, оскудни оријентални костим и некрофилски сценски реквизит у виду главе Јована Крститеља постали су предмет фасцинације у ком се огледала сва радикалност културолошког прекида са викторијанском епохом. Њен перформанс био је одраз авангардног духа „Саломаније“ која је увелико захватила Европу и Сједињене Државе, а која је сада постајала и део енглеског културног миљеа.



Мод Алан у *Визији Саломе*.

Ипак, нову поставку *Саломе* требало је извести у измењеној политичкој атмосфери. Била је то другачија Енглеска, изнурена Првим светским ратом и растројена унутрашњим тензијама које је раширивала националистичка реторика конзервативних струја у замајцу. Вајлдова контроверзна трагедија и даље је била

забрањена, а ванредно стање додатно је умањивало изгледе за добијање дозволе, јер „позоришна презентација сексуалне неморалности или непристојности у ратним ситуацијама изазивала је посебну забринутост међу чуварима позоришта“ (Николсон 2003: 128).²¹⁴ Представа је стога организована у приватном аранжману кроз претплату гледалаца, чиме је продукција заобишла државног цензора, али не и гласноговорнике покрета за друштвену чистоту. У условима ратне напетости, реакционарни политички чиниоци обрушили су се на *Салому* као девијантан културни производ, чиме се Вајлдова драма ускоро обрела у средишту националног скандала.

У политичком дискурсу захваћеном десничарском демагогијом која се храни страхом народа, „стање Енглеске представљено је као друштвена болест за коју је рат био лек“ (Хајнс 1990: 13). Ратна стрепња отворила је простор за шовинистичке проповеди које иоле слободне културне садржаје паушално осуђују као нечисте и позивају на грубо рашчишћавање истих: „Ветар рата шиба над нашим животима и разара бројне пошасте које нас море у миру“ (Дрејпер 1970: 94). Дакако, хомосексуалност је фигурирала као најдрастичнија претња јавном моралу. У полемикама о томе да ли масовно крвопролиће може донети евентуалне утешне користи, „сексуална декаденција била је једна од искварености од које је предратна Британија наводно патила, а за коју се надало да ће је рат искоренити“ (Николсон 2003: 134). Међу борцима против полне девијације и моралног посрнућа нације нашла се и једна позната особа са поприличном историјом активности у викторијанском хомосексуалном свету. Указујући на увреженост спољног и унутрашњег непријатеља,

²¹⁴ Дакако, будна стража над моралношћу нације надвијала се у доба Великог рата над свим сферама уметничког деловања. Тих година, Д. Х. Лоренсов роман *Дуга* (*The Rainbow*, 1915) забрањен је као непристојан због неприхватљиво отвореног приступа питањима сексуалности, тако да су сви пронађени примерци заплешени и спаљени. Државна цензура уследила је након лавине осуда књижевних критика које су „непристојну“ уметност ставиле у ранг погубних инфективних обољења. То што је књига објављена усред рата представљено је као додатна увреда и опасност: „Нешто попут *Дуге* нема право да постоји док дува ветар рата. У питању је већа претња за наше јавно здравље од било које епидемијске болести за које плаћамо медицинске службенике да их сузбијају центиметар по центиметар где год да се појаве. Оне уништавају тело, али ово уништава душу“ (Дрејпер 1970: 94).

једног видљивог, а другог потуљеног, лорд Алфред Даглас је 1916. године у сатиричној песми “The Rossiad” позвао Енглеску на опрез:

Two foes thou hast, one there one here,
One far, one intimately near,
Two filthy fogs blot out thy light:
The German, and the Sodomite. (Даглас 1926: 32)

Даглас није био усамљен у повезивању хомосексуалности са непријатељским деловањем Немаца. Независни посланик и самозвани поборник моралног прочишћења заједнице Ноел Пембертон Билинг заступао је параноично становиште да је Енглеска на ивици да изгуби рат услед раскалашности високих класа. Јануара 1918. године, Билинг је у свом десничарском листу објавио чланак о завери немачких власти да неповратно искваре енглеску нацију тако што ће „заговарати зла за која су сви пристojни људи мислили да су изумрла у Содоми и на Лезбосу“ (Хор 1997: 58). Чланак је образлагао да је хомосексуална инвазија Немаца заправо већ уродила плодом, јер је 47.000 високо постављених британских држављана поклекло пред декадентним утицајем германских агената. Штавише, Билингова тврдња била је да поменута група грађана одаје државне тајне непријатељу, јер их је немачка обавештајна служба уценила инкриминишућим подацима о њиховим хомосексуалним активностима. „Све страхоте граната и бојних отрова и куге које су Немци применили у отвореном ратовању имале би тек делић ефекта у ускорењивању мушкости Британије у односу на план којим су већ уништили првих 47.000“, упозоравао је Билинг (Хор 1997: 58).

Вест да ће се у Лондону извести представа осуђеног перверзњака Оскара Вајлда са страном држављанком у главној улози послужио је Билингу као савршен повод за узбуну и стицање јефтиних политичких поена. Неколико дана пошто је најављено да ће Мод Алан репризирати улогу Саломе, Билинг је на насловној страни свог листа штампао уоквирену објаву изнад које је масним словима истакао наслов „Култ клиториса“ (“The Cult of the Clitoris”). У пар помпезних редова, Билинг је популарну плесачицу довео у везу са дегенерисаним слојем грађанства и практично позвао

Скотланд Јард да на премијери направи рацију као одговор на угрожавање безбедности нације. Како је Мод Алан била блиска са супругом доскорашњег премијера Есквита за коју се говорило да је „сапфисткиња“ (Чернијавски 1991: 176), Билингов навод из ранијег чланка лако се могао тумачити као алузија на њихову присност: „У лезбејској екстази одаване су најсветије државне тајне. Сексуалне особености чланова племства кориштене су као средство притиска којим су отворена поља плодна за шпијунажу“ (Хор 1997: 58).²¹⁵

Билингов наслов уздржао се од изричитих оптужби и остао у оквирима јавне пристojности, али је уједно указивао на ласцивне активности које побуђују предрасуду, чуђење и знатижељу становништва. Бизарни наслов објаве циљао је не само на блудне радње, већ и на сексуални идентитет Мод Алан, јер је становиште савремене медицине било да лезбејке представљају мушкобањасте жене са абнормално увећаним клиторисом, који у њиховом случају изазива хиперсексуалност и декадентне склоности. Следствено тој логици, атипичне анатомске одлике лезбејки указују на њихову припадност ранијем еволутивном стадијуму у ком су наши женски преци били превасходно фокусирани на гратификацију сексуалног инстинкта уместо на продужење врсте. Напослетку, религиозна конотација речи „култ“ такође је била у функцији обележавања лезбејства, јер се посезање за верском реториком лако тумачи као устаљен приступ у осуди и подстицању страха од појава које се желе представити као загонетне, изопачене и морално погубне.²¹⁶

Када је Мод Алан тужила Билинга за клевету због инсинуација да је „блудна, нечиста и неморална жена [...] повезана са особама зависним од срамних и неприродних активности“ (Билинг 1918: 472), уследио је драматичан судски процес који је, уз сву своју фарсичност, умногоме евоцирао Вајлдово прво суђење. Као што је

²¹⁵ Маргот Есквит (1864–1945) важила је у то доба за оличење раскошног живота владајуће елите. Оскар Вајлд јој је својевремено посветио причу „Звездан“ (“The Star-Child”, 1891). Њен син Ентони режирао је класичну филмску верзију *Важно је бити Ернест* (1952).

²¹⁶ У сличном примеру у ком се распрострањеност лезбејства у Паризу наглашавала као друштвени проблем, доктор Жилијан Шевалје је 1893. године у маниру библијског пророка обзнанио да су „свештенице новог култа постале легија“ (Фекснелд 2017: 339).

Мод Алан тужила Билинга због наговештаја да је лезбејка, Оскар Вајлд је тужио Квинзберија због тврдње да позира као „сомдомит“. Оба процеса попримила су непредвиђен ток у ком су се улоге изокренуле, тако да је тужилац, а не тужени, био тај који се правда. У оба случаја, подносиоци тужбе су изричито порицали икакву повезаност са пороком који се не сме именовати, док се у јавном дискурсу градила атмосфера осуде у којој је „издаја хетеросексуалних норми изједначена са издајом државне безбедности“ (Мед 2012: 37). Напослетку, обе тужбе су на суду пропале, а својим подносиоцима проузроковале нагли прекид каријере. Чак су и локација и изванредан број актера остали непромењени: оба процеса вођена су на Олд Бејлију²¹⁷, при чему је Алфред Даглас био индиректно компромитован у првом, а истакнути сведок у другом случају, док је Мод Алан за једног од заступника унајмила Треверса Хамфриза који је као приправник био део Вајлдовога правног тима.

На ширем плану, оба процеса означила су битан епистемолошки искорак у друштвеној перцепцији хомосексуалности. Вајлдов *cause célèbre* скренуо је пажњу јавности на постојање истополне жеље међу мушкарцима као до тада непојамног феномена који је кроз медијско извештавање прерастао у нов предмет општенародне стрепње. Две деценије касније, Мод Алан је исти нехотични подвиг учинила са лезбејством. Сам језик кориштен у парници Алан–Билинг индикативан је за преломност тренутка, јер не само да демонстрира непостојање судске праксе и терминологије о лезбејству, већ и представља прве покушаје вођења јавне расправе о овој новообзнањеној појави и обележава њен улазак у енглески правни дискурс.²¹⁸ Бирајући речи којима ће образложити тужбу за клевету, правни заступници Мод Алан навели су да је Билингов наслов успоставио „некакву везу“ између представе и

²¹⁷ Прецизности ради, мисли се на институцију пре него на саму грађевину. Нова зграда Олд Бејлија отворена је 1907. године на месту претходне.

²¹⁸ За анализу овог процеса као правног ислеђивања лезбејства, погледати Jennifer Travis, “Clits in Court: *Salomé*, Sodom, and the Lesbian ‘Sadist’”, Karla Jay (ed.), *Lesbian Erotics* (New York: New York University Press, 1995), 147–63. Наредни случај у ком је лезбејство било предмет судске расправе одвио се 1920. године поводом тужбе за клевету коју је поднела Редклиф Хол. За поређење ове две парнице, погледати Доун 2001: 31–35.

„безименог порока између жена“, да би потом упозорили чланове пороте да не могу ни да наслуте „гнусну бестидност“ наведеног израза (Билинг 1918: 6, 57). Како је извесна изричитост била неопходна, тужилачка страна је устврдила да израз „култ клиториса“ не може „ни на шта друго да се односи него на упражњавање тог лезбејског порока; ниједно друго значење није могуће“ (Билинг 1918: 59).

У недостатку правне дефиниције лезбејства, као и колективне свести о томе шта оно тачно представља, Билинг је на суђење позвао медицинске експерте у својству вештака. Упитан да пре свега појасни значење проблематичног наслова, др Серел Кук је изјавио да реч „клиторис“ представља строго стручни израз који су у стању да разумеју само лекари или перверзњаци (Билинг 1918: 259–60).²¹⁹ Такав навод ишао је на руку Билинговој стратегији да саму чињеницу да је Мод Алан препознала значење наслова представи као доказ њене изопачености. Како је сексуална спознаја подразумевала јасне родне одреднице, „женско познавање сексуалних термина имало је другачије импликације у односу на мушко, јер неке жене биле су недужне, док су жене са сексуалним знањем биле по дефиницији 'укаљане'“ (Бленд 1998: 192). Када је Билинг обавестио судницу да је од двадесет четири консултована мушкарца само један, и то адвокат, разумео значење наведеног израза, у његовим очима био је то тријумфалан тренутак у ком је плесачица морално дискредитована пред јавношћу (Билинг 1918: 85).

Као и у Вајлдовим процесима, сензационалност медијског покривања парнице Алан–Билинг била је упарена са прикладном небивљивошћу по питањима која би могла увредити или искварити недужну читалачку јавност. Међу стотинама новинских извештаја, само један је цитирао наслов Билингове објаве (Ганије 1986: 200), док су га сви остали цензурисали као скаредни садржај, стављајући цртице или астериске

²¹⁹ Имајући у виду тадашњу културну небивљивост према сексуалној проблематици, данас више забавља него зачуђује анегдота из доба суђења која говори о лорду Албемарлу који се ушетао у свој клуб и рекао: „Никад чуо за тог грчког момка *Клиториса* што сви причају о њему“ (Купер 1983: 70).

уместо речи „клиторис“.²²⁰ Исто тако, *Тајмс* је био једини медиј који се одважио да дословно пренесе шкакљиве наводе тужилаца, што је означило први пут да је реч „лезбејство“ штампана у водећем националном дневнику (Волковиц 2012: 68; Доун 2001: 211).

Када је Вајлдова поставка *Саломе* са Саром Бернар забрањена 1892. године због инсценирања библијских ликова, наведени законски основ деловао је пре као повод него као разлог. Џозеф Донохју наводи да је у Вајлдово доба низ драмских текстова изузет од ове архаичне законске одреднице, поготово када је реч о представама које се изводе на француском, као што је био случај са *Саломом* (Вајлд 2013а: 471). То што Вајлдова драма није добила дозволу за извођење све до 1931. године, иако је законска одредница укинута 1912. године, упућује на другу страну. Разлог је заправо био у цензоровом становишту да је драма „право чудо бесрамности“, „пола библијска, пола порнографска“ и да је био затечен Вајлдовом дрскошћу да уопште тражи дозволу, са неверицом ишчитава Вајлдов текст (Стивенс 1980: 112). Околности парнице Алан–Билинг и поама коју је она изазвала у јавности потврђују да канцеларија лорда коморника није својевремено забранила *Салому* због постављања библијских ликова на сцену, већ због „Вајлдовога стварања субверзивног женског сексуалног субјективитета“ (Лузедер 2002: 537)

Као жена која је с лакоћом изманипулисала краља Херода и издејствовала смрт Јована Крститеља из чисте хировитости, Салома је представљала симболичну претњу патријархалном поретку. Њена оријентална неспутаност и близина природи, њена оскудна одећа и месо неутегнуто у корсет, антиципирани су ослобођење од викторијанског концепта феминитета. У низу Салома које су уследиле после успеха Штраусове опере, Мод Алан је описана као „Саломина најраскаланија инкарнација“ (Кеди 2005: 52). Улога Саломе, рутинирано излагање воајерском погледу и мистични ефекат на публику чинили су је „носиоцем Вајлдовога декадентног легата“ (Волковиц

²²⁰ Таква медијска пракса потрајала је још деценијама. Хор наводи исти случај чак из 1951. године, када је у *Ивнинг стандарду* у чланку о парници Алан–Билинг реч „клиторис“ замењена повлаком (1997: 115).

2003: 345). Индиректна потврда њене споне са Вајлдом била је шароликост њене публике, обележена високом заступљеношћу жена и присуством квир популације (Волковиц 2003: 345).²²¹

Паралеле између два судска процеса, ауторство *Саломе* и стигма која га је и даље пратила довеле су до тога да се, скоро две деценије после смрти, Оскар Вајлд поново обрео на Олд Бејлију. Мод Алан и Оскар Вајлд испоставили су се као идеалне мете кроз које је Билинг могао пројектовати своје мегаломанске визије о кризи националног идентитета. Билинг је у свом листу хушкао јавност: „*Саломе* је прорачуната да [...] нашкоди не само момцима и девојкама, већ и свима који је виде, подривајући их више него чак и сама немачка армија“ (Ганије 1986: 153). Читав процес и његове околности из данашње перспективе делују апсурдно, што Семјуел Хајнс сликовито предочава: „Помисао о војсци пораженој изведбама *Саломе* тешко је узети за озбиљно; исто важи и за помисао о скровитој сили девијаната који енглеске војнике претварају у кукавице, а енглеске политичаре у колаборационисте. Али ове замисли јесу биле узете за озбиљно — од стране енглеске пороте и од стране шире јавности“ (1990: 229).

Страх од инфилтрирања страног непријатеља међу домаће редове свакако је подстакнут у време панике која је завладала Енглеском услед битног помака немачких снага током Пролећне офанзиве, што је био највећи територијални помак који је иједна страна на Западном фронту направила од почетних фаза рата. Тек пар месеци раније, Мата Хари је као немачки агент стрељана у Паризу, што је подстакло страх од шпијунских активности мистериозних заводница. Попут Мод Алан, Мата Хари је била егзотична плесачица препознатљива по оријенталним костимима и сопственој верзији

²²¹ Мод Алан је наводно имала прилику да упозна Вајлда у Паризу недуго пре његове смрти (Чернијавски 1991: 242). У њеним мемоарима, Вајлд је успутно поменут у писму обожаватеља, али не и од стране ауторке (Алан 1908: 109). Како би избегла негативан маркетиншки ефекат, Мод Алан никада у Енглеској није наводила Вајлда као утицај, док је на суђењу инсистирала да њен плес нема „никакве везе са Вајлдовом *Саломом*“ (Билинг 1918: 76). Ипак, далеко од енглеске јавности, плесачица је могла говорити са више слободе, па је интервјуу у Будимпешти одредила Вајлдову *Салому* као свој идеал (Чернијавски 1991: 212).

„плеса седам велова“, као и страна држављанка са бројним контактима у иностранству.²²²

У процесу у ком су се позориште, хомофобија и ксенофобија стапали у симболични чин ношења са ратном кризом, Вајлдова сена ходила је енглеским судом. Билинг је био изричит да „питање због ког се ми овде заправо судимо није да ли сам ја оклеветао Мод Алан или нисам [...] то питање је да ли је *Салом* пристојна или непристојна драма“ (Николсон 2003: 137). Вајлд је, како је Билинг неуморно понављао, „морални перверзњак“. И док се у каснијој критици могу срести оцене да је *Салом* „једино несумњиво ремек-дело енглеске декаденције“ (Насар 1974: 109), за Билинга је ова драма „отворена презентација дегенерисане сексуалне појуде, сексуалног злочина и неприродних страсти, и зла и штетна травестија библијске приче“ (1918: 63, 83, 427). Како драма попут *Саломе* може привући само декаденте подложне немачком утицају, Билинг је у патриотском набоју апеловао на пороту да не допусти Вајлду да из гроба квари енглески народ:

Тај друштвени губавац, Оскар Вајлд, основао је култ содомије у овој земљи и путовао с једног њеног краја на други изопачујући омладину где год је могао. Није му било довољно чак ни да његов зли утицај умре с њим; оставио је за собом своја дела, како би његови злочини могли бити овековечени чак и после његове смрти (1918: 387).

У атмосфери скандала, драмска критика приступила је представи из моралистичког угла. Критичар *Стејла* био је увређен: „Овако нешто нема никакве везе са уметношћу. То је анимализам, или још горе; јер и животиње имају својих пристојности“ (Тенич 1999: 156). Драмски критичар *Морнинг поста* био је позван да у својству сведока понови своју оцену да *Салом* представља „мелодраму болести“ за коју се „мора признати да одише атмосфером, али атмосфером коју треба да избегавају људи који су здрави и желе то да остану“ (Билинг 1918: 307, 309). Билинг је у

²²² Мата Хари је у неколико писама молила свог менаџера да јој издејствује улогу Саломе у Штраусовој опери (Вилрајт 1992: 17).

презентацији свог случаја пажљиво каталогизирао сексуалну патологију драме, укључујући садизам (мислећи притом на некрофилију), еротоманију, као и мистериозне термине какви су „лезбејство“, „клиторис“ и „оргазам“. Импликација његових оптужби била је да корен моралног посрнућа нације лежи у драмском предлошку и култу Оскара Вајлда који је у стању да у мушкарцу пробуди подсвесне перверзије и да свеукупно начини погубнију штету од немачке војске.

Револтираност у медијима сведочи о томе да је антагонизам против давно упокојеног Вајлда у конзервативној Енглеској био итекако жив. Оно што такође из ових навода постаје јасно јесте да је Вајлд важио за оличење хомосексуалне дегенерације. У постхумном животу, Вајлд је постао повод за нови талас моралне панике изазване хомосексуалношћу, он је корен проблема који мучи Енглеску и угрожава њен традиционални начин живљења. Према оцени Ив Кософски Сеџвик, „по први пут у Енглеској, хомосексуални стил — као и хомофобични стил — уместо да је стратификован и одређиван и држан у тајности дуж класних линија“, постао је препознатљив по имену Оскар Вајлд (1985: 216–17).

Широк публицитет који је пружен суђењима Оскару Вајлду имао је далекосежан ефекат. Упркос промењеном презимену, Вајлдови синови су целог живота били под психолошким теретом очеве репутације.²²³ И док су горепоменути Билингови наводи изречени од стране острашћеног десничара у доба ратних тензија, слични коментари могли су се срести и међу државним службеницима деценијама

²²³ Сирил Холанд (1885–1915) погинуо је на фронту у Француској као капетан британске артиљерије. Обележен очевом стигмом и распадом породице, Вајлдов старији син је живот градио на крутим принципима империјалне мужевности: „Пре свега, морам бити *мушкарац*. Неће бити кукњаве декадентног уметника, феминизираниг естетe, дегенерика клецавих колена“. Решен да у борби уклони мрљу са породичног имена, тражио је прекоманду на фронт: „Не тражим ништа боље него да скончам у часном боју за свог Краља и Отаџбину“ (Холанд В. 1999: 140).

Вивијан Холанд (1886–1967) је јавности постао познат као син Оскара Вајлда тек 1950. године, када је одбио да присуствује свечаности у Паризу поводом педесетогодишњице очеве смрти. Публицитет га је затекао под старе дане и прихватио га је с дубоком нелагодом. О проблемима одрастања под новим именом и бремену очевог легата, погледати његове мемоаре *Son of Oscar Wilde* (1954) и *Time Remembered: After Père Lachaise* (1966).

касније. Када је 1946. година управа театра Плејхаус затражила дозволу за извођење популарне биографске представе *Оскар Вајлд* (*Oscar Wilde*, 1936) коју су написали Лезли и Суел Стоукс, негативни одговор цензора био је образложен становиштем „позориште представља емоционално место у ком ружне ствари попримају лажни гламур“. Из тог разлога, представа о Вајлду не може бити подобна: „Ова драма говори о перверзњацима и перверзији, и ту чињеницу не мења то што је њен централни лик издигнут у некаквог књижевног мученика. Ми не издајемо дозволе за драме о педерастима, и то с правом, по мом мишљењу“ (Шелард и др. 2004: 137).²²⁴

Када је две године касније Хајдова књига о Вајлдовим суђењима побудила ново интересовање за ову представу, цензори су поновили суд да је реч о „студији осуђеног хомосексуалца оплемењеног до нивоа светитеља“, при чему није пружено довољно „индикација о психолошкој дезинтеграцији која је симптоматична за последње стадијуме већине хомосексуалаца“. Уз оцену патолошке природе драме, цензор је навео да би она „несумњиво подстакла нездраву радозналост“ у јавности (Олдгејт, Робертсон 2005: 110). Када су 1952. године начињени први покушаји да се драма Стоуксових пренесе на филмско платно, чак ни холивудски могул Дејвид О. Селзник није успео да издејствује дозволу лорда коморника. Цензорка је том приликом изразила посебну забринутост због потенцијално неприкладне атмосфере биоскопских сала: „Лако се може замислити колико ће старијих дегенерика бити више заинтересовано за публику него за филм“ (Олдгејт, Робертсон 2005: 111).²²⁵

Вајлдов удес био је јавно упозорење које је потиснуло развој авангардне уметности и изазвало повлачење геј уметника у физички или психички егзил, чиме је

²²⁴ Чак је и средином XX века клима била непријатељска за лезбејство на позорници. Када је 1950. године затражена дозвола за извођење драме *Дечју сат* (*The Children's Hour*, 1934), дуго забрањиване због суптилних лезбејских садржаја, иако протагонисткиња не материјализује своју жељу и у потпуној поражености извршава самоубиство, одговор из канцеларије лорда коморника био је негативан: „Бојим се да једина измена коју можете начинити у овој драми јесте да лезбејство замените неким нормалнијим пороком — као што су доп или мушкарци“ (Николсон 2005: 346).

²²⁵ Овај филм ће се напослетку појавити као један од два конкурентска филма о Вајлду која су изашла у мају 1960. године.

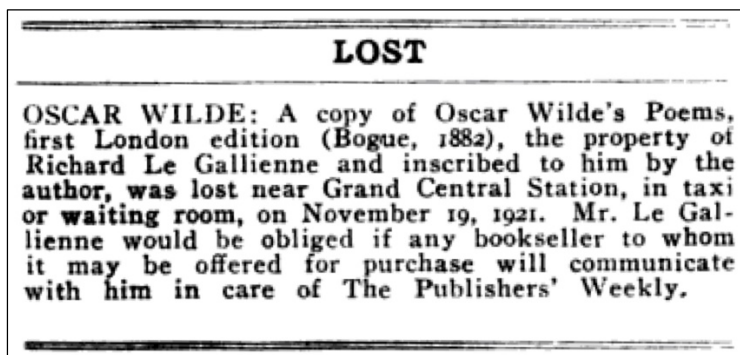
одгођен битан аспект модернистичких тенденција и суштински измењен културни миље Лондона на прелазу у нови век. У репресивној атмосфери након суђења, Оскар Вајлд је постао име за неизрециви грех. Постоји пуно примера који потврђују да је, у одсуству данашње терминологије, име Оскара Вајлда постало најподеснији и најсликовитији израз који би вербално обележио мистерију и срамоту истополне жеље. Један од њих срећемо у аутобиографским рукописима Роберта Робертса, у којима се наводи да су едвардијански радници у фабрикама користили Вајлдово име за међусобна хомофобична подсмевања (“Watch out for oscarwile!”) (1971: 37, 126). Познатији пример долази из другачијег класног миљеа, а у питању је постхумно објављени роман Е. М. Форстера *Морис* (*Maurice*, 1971), писан пред освит Првог светског рата. Истраумиран склоношћу ка истом полу, насловни јунак романа покушава да доктору објасни своје непојамно стање и успева тек када помене озлоглашено име: „Ја сам оно неизрециво од сорте Оскара Вајлда“ (Форстер 1971: 159).

Дакако, у питању је ретроактивно писана и накнадно ревидирана проза, али сличне коментаре срећемо у медицинским архивама из позновикторијанског и едвардијанског доба. Хевлок Елис у *Сексуалној инверзији* наводи неколико пацијената чије речи илуструју значај Оскара Вајлда за перцепцију хомосексуалности и у јавности и међу геј популацијом. Један од случајева тиче се средовечног пословног човека који се пријавио у приватну менталну институцију не би ли добио стручно мишљење о привлачности коју осећа према мушкарцима. Када је предочио своје емоционално стање, доктор га је на лицу места прогласио лудим, уз опаску да никада није чуо ни за шта слично осим у случају Оскара Вајлда (Елис 1901: 68).

1891. године, у периоду док се бура око *Слике Доријана Греја* није ни изблиза стишала, у *Академији* се појавио ласкави приказ Вајлдове збирке есеја *Намере*. Аутор је био млади песник Ричард Ле Галијен који је у свом закључку најавио да су *Слика Доријана Греја* и *Намере* само прелуд изненађујућих дела која следе. Из његове визуре, Вајлдови текстови „тренутно су деликатна литерарна афектација, која је већини вероватно иритантна, али је и поприлично шармантна онима који знају шта она значи“ (Бексон 1970: 102). Ле Галијен наговештава да Вајлдова књижевност изискује кључ

који отвара кодирана значења, као и то да је он сам у поседу датог кључа. Вајлдова дела очито се дају интерпретирати у складу са разним контекстима, јер, како он налаже, „не постоји један, већ мноштво одговора. Жалосна је књига око које се критичари слажу“ (Вајлд 2000а: 373). Књижевност не сме бити превише директна: „Бог и остали уметници увек су помало нејасни“ (Вајлд 2000а: 625).

Ле Галијенова самоувереност да зна шта Вајлдова поза „значи“ постаје јаснија у контексту једног предмета у његовом поседу. У питању је прво издање Вајлдове збирке поезије, са посветом песнику и љубавнику: “To Richard le Gallienne, poet and lover, from Oscar Wilde / a summer day in June '88”. Као одговор на Вајлдову посвету и у знак „тајног сећања на летњи дан“ који их је повезивао, Ле Галијен је саставио песму под насловом “With Oscar Wilde, A Summer-Day in June '88” (Елман 1988: 283). Почетни стихови песме гласили су: “With Oscar Wilde, a summer-day / Passed like a yearning kiss away” (Вајлд 2000а: 367). Инспирисан сусретом, Ле Галијен је писао поезију и у прози: “O! how sweet he was to me is only known to R. Le G” (Нелсон 1971: 20). Тридесет три године касније, Ла Галијенов примерак Вајлдове збирке био је колекционарски раритет који је, када га је изгубио на путу, уједно постао и компромитујуће сведочанство о прикривеној прошлости. Ле Галијенова изгубљена књига нашла се на аукцији 2005. године, када је продата за 10,575 долара.²²⁶



Ле Галијен у потрази за изгубљеном књигом с инкриминушућом посветом.

The Publishers Weekly, Vol. 101, 1922.

²²⁶ Видети: <www.bonhams.com/auctions/12976/lot/3123>

Перформанс, било у форми дендијевског позирања или садржаја постављаних на позорницу, пружио је Вајлду „стратегију друштвеног конструисања идентитета који је дозвољавао интегрисање у нормалним околностима узнемиравајуће количине 'женских' одлика у 'мушку' персону“ (Карлсон 2004: 166). То што Вајлд не „приказује“, већ само „наговештава“, наводи публику на преиспитивање конзумираног садржаја, што се показује као потентнији креативни приступ од недвосмислене презентације хомосексуалности. Такво становиште изнела је и канцеларија лорда коморника 1948. године приликом забране представе о Вајлду. Цензор се сложио с ауторима да њихова презентација теме није увредљива, али „то што *није* поменуто помањало се са већом реалистичношћу него да се све отворено приказало“ (Олдгејт, Робертсон 2005: 110).

Важно је бити Ернест и уранијанска супкултура

Одувек си ми говорио да се зовеш Ернест. Свима сам те представио као Ернеста.

Одазиваш се на име Ернест. Ти си најернесткија особа коју сам у животу видео.

– Оскар Вајлд, *Важно је бити Ернест*

Важно је бити Ернест припада плодном огранку викторијанске књижевности заснованом на мотивима двојника и подељених личности. Разрађујући дихотомије уврежене у индивидуалне случајеве својих јунака, ова дела истражују фрагментираност колективне грађанске свести и стимулишу развој психологије као младе науке. Фундаментални текстови овог канона свакако су Стивенсонов *Чудни случај др Цекила и г. Хајда* и Вајлдова *Слика Доријана Греја*, али сродне елементе налазимо и у ранијим делима попут готске новеле Елизабет Гаскел *Монахиња* (*The Poor Clare*, 1856) или Дикенсонових романа *Прича о два града* (*A Tale of Two Cities*, 1859) и *Велика очекивања* (*Great Expectations*, 1861). Сличне преокупације изражавају и позније приповетке, какве су „Весели угао“ (“The Jolly Corner”, 1908) Хенрија Џејмса и „Тајни сустанар“ (“The Secret Sharer”, 1910) Џозефа Конрада. У питању су алегоријске приповести које прате психолошке аспекте друштва погнутог под теретом

империје, разматрајући последице конфликта између јавне дужности и приватне инхибиције. Такви текстови упарују угледност и бешчасће, уздржаност и беспризорност, поштење и дволичност, често их смештајући у гломазни град који сам обитава у двојакости. Викторијанска метропола подељена је на углађене квартове и сиротињске насеобине у непосредној близини, док су њене осветљене улице испресеране мрачним сокацима који крију немаштину и насиље.

Засновани на најразличитијим варијацијама феномена подвојене личности, ови текстови се на наративном плану испредају у оквиру готских или комичних конвенција, док су у својој сржи дубоко замишљени над питањима еволуције и дегенерације у савременом биолошком и социјалном контексту. Они представљају израз опчињености цивилизацијским стремљењем ка напретку, али и паралишуће стрепње од назадовања англосаксонског рода и целокупне људске врсте. У таквим условима, чак и Доријан Греј тражи одушак у викторијанском *Weltschmerz* сентименту, прижељкујући да *fin de siècle* постане *fin du globe* (Вајлд 2005б: 318). У својој студији овог позновикторијанског литерарног тренда, Линда Драјден поручује да „дуалност представља више од психолошког стања: она је фактор живота у метрополи крајем XIX века који се може лоцирати како у физичкој географији града тако и у индивидуалној егзистенцији“ (2003: 18). Рефлектујући стање викторијанског друштва, ови наративи указују на потиснуту сексуалност као извор колективне патологије, али у своје дуалности уписују и класна раслојавања, укључујући тензије између староседелаца и имиграната, асимилованог и непопустљивог, империјалног и колонијалног, религиозног и секуларног, натприродног и научног, урбаног и руралног, свесног и подсвесног, тела и духа, цивилизованог и дивљег, здравог и дегенерисаног, прилагођеног и декадентног, јавног и приватног.²²⁷

²²⁷ Антиципирајући процеп између јавне и приватне сфере као језгро будућих преламања викторијанске културе, Дикенс у *Великим очекивањима* предочава лик Џона Вемика који Пипу свечано поручује: „Канцеларија је једна, а приватни живот сасвим друга ствар. Кад кренем у канцеларију, Замак остављам за собом, а кад уђем у Замак, канцеларију остављам за собом“ (Дикенс 1861: 275). Оделивши живот на модерну и традиционалну целину, Вемик ревносно испуњава и професионалне и породичне дужности. Гледано споља, он је савршено функционалан грађанин, али Дикенс пружа читаоцу

Фасцинираност подељеним личностима, фрагментираном свешћу и „оностраним“ манифестацијама друштвених околности сматра се тековином викторијанске културе. С друге стране, оно што се често превиђа јесте њена укореееност у романтичарској традицији. Талас романтизма познавао је исте књижевне мотиве индивидуалног расцепљавања, али у другачијим историјским околностима, у друштву које је нестално, испуњено надама положеним у Француску револуцију и збњама које су донели Наполеонски ратови. Најочитији пример јесу Вилијам Годвин и његова ћерка Мери Шели, који у *Кејлебу Вилијамсу* (*Caleb Williams*, 1794) и *Франкенштајну* (*Frankenstein*, 1818) обоје користе полазни мотив подељеног сопства како би се упустили у испитивања револуционарних тенденција свог доба. Мање познат пример налазимо код шкотског народног песника Џејмса Хога, чији роман *Приватни мемоари и исповести оправданог грешника* (*The Private Memoirs and Confessions of a Justified Sinner*, 1824) супротставља два брата на начин који антиципира психолошку тензију и гротескну подвојеност које је Стивенсон изградио у ликовима Цекила и Хајда. У стиховима Блејка, Вордсворта и Коулрица такође срећемо супротстављеност песничких слика цепања и жудње за целовитошћу (Гилрој 2010: 152), док су слична разматрања опсесивно свеприсутна у поетици Едгара Алана Поа, као још једне, иако прекоокеанске, иконе романтизма.

Стивенсоново расцепљавање лондонског центлмена на Цекила и Хајда јесте слика викторијанске дуалности, приказ који у својој општости призива низ специфичних тумачења. Његова алегорија се најчешће чита као сатира викторијанске моралности, али и као предфрејдовска визија борбе свесног и несвесног или студија

привилегован и узнемирујућ увид у свест личности која се из основа мења у зависности од тога да ли се налази у стресном пословном окружењу или у ушушканости родитељске куће. Особа која је преко дана тврдокорни утеривач дугова прилагођен капиталистичким условима пословања увече се преображава у традиционалног брижног сина чија је изолација од модерних друштвених токова оличена у кући саздаој да личи на замак, окружена шанцем и опремљена мостом на чекрк. Успоставивши јасну тензију између два опозитна принципа у Вемиковом животу, Дикенс предочава викторијанског професионалца као особу која подлеже процесу отуђивања убичајене верзије себе од оне најбоље која обитава само у приватном простору (Деснер 1975: 66).

зависности од опијата. Једна од интерпретација предочава новелу као Стивенсонову рефлексију о подвојености шкотског националног идентитета и осврт на народ подељен између келтске и англосаксонске традиције, католичке и англиканске вероисповести, шкотског и енглеског језика, аутономне и унитарне политичке визије. Чак и начин на који Стивенсон представља Лондон у неку руку подсећа на Единбург, који је подељен на стари и нови град, односно две традиције које два дела града оличавају.

Оно што посебно упада у очи у Стивенсоновом наративу јесте одсуство жена. Он је дечак који не уме да се игра са девојчицама. У питању је бољка које је он био свестан, а која се односи на читаву његову поетику, а не само на ову новелу, али независно од тога, одсуство знака јесте знак. У новели видимо тек покоју слушкињу, проститутку, као и девојчицу коју ће Хајд оборити на улици и хладнокрвно згазити. што је слика подређености жена. Одсуство жена као ликова који имају икакав утицај на заплет јесте предочава одсуство жена из јавног простора и немогућност деловања на друштвени живот.

Хомосоцијална структура новеле ослања се на тројицу ликова који су сви средовечни мушкарци, сви успешни, сви имућни и сви нежење. Уколико је расплет у ком Цекил и Хајд деле тело за викторијанску публику био незамислив, замисао да њих двојица деле постељу није била недокучива. Сцена ноћне море када Атерсон, забринут за Цекила, у сну види Хајда како се надвија над Цекиловим креветом. Дакако, препознавање таквог контекста зависило је од профила читаоца, али текст обилује траговима који указују на Стивенсонову намеру да у своју психолошку студију урбаног живота укључи и узнемирујући проблем истополне жеље.²²⁸ Трагови су били

²²⁸ Стивенсон уводи хомоеротске алузије већ у првом поглављу, почев од зачуђујућег пријатељства и устаљених недељних шетњи сувопарног средовечног адвоката и млађаног градског кицоша, преко скатолошке слике замазаног стражњег улаза који Хајду омогућава приступ Цекиловом приватном простору, до обележавања Цекиловог пребивалишта као „куће уцене“. Новела се појавила свега пар месеци после изгласавања Лабушеровог амандмана, који је у јавним расправама обележен као „уцењивачка повеља“, тако да је савременом читаоцу ова ауторова алузија тешко могла промаћи.

довољни да свако препозна сопствену недаћу, што је Церарда Менлија Хопкинса навело да закључи: „Мој Хајд је гори“.

У тексту у ком говори о свом дечачком упознавању са опусом Оскара Вајлда, Марк Рејвенхил наводи утицај његових дела на стасавање многих геј адолесцената. Ипак, Рејвенхил закључује да је Вајлд „превише разноврстан и превише противречан како би се читао као геј или квир аутор“ (2013: 3). Из његове перспективе

Вајлд се не уклапа ни у један засебан наратив. Његов живот само је један од многих наратива које је он створио. Нама је згодно да их све збијемо заједно под име „Оскар Вајлд“. Али они увек ће исклижавати из центра и сваки од тих наратива створиће сопствени свет (2013: 3).

Важно је бити Ернест се током XX века показала као драма подложна разноврсним тумачењима и присвајањима, текст који је пријемчив разним идеолошким позицијама, али који одбија сваку херменеутичку фиксираност и повинување једном тумачењу. Тако је и са квир читањем, које има и заговараче и противнике. Ипак, имајући у виду Вајлдову поетику и *Ернеста* као драму о притворности и тајновитости, управо је недореченост текста и опирање једносмислености оно што је у сржи те драме и као такво треба да буде прихваћено.

Кристофер Крафт у свом антологијском есеју истражује конотативне импликације имена Ернест и Банбери, изналазећи у њима и кроз њих „опозициона значења [која] нису синтетизована или негирана колико су замењена, убрзана, избачена из шина, окончана, унакрсно испресецана“ (Крафт 1990: 40).²²⁹ У његовим разгранатим тумачењима, име Банбери поприма бар седам различитих и међусобно испреплетених значења (Бристоу 1997: 197). Ернест је не само „најдоличније и најнедоличније име у драми“ (Крафт 1990: 27), већ оно постаје и „Цеково властито

²²⁹ Непреводива игра речи која возном терминологијом алудира на пометњу Цековог порекла и чињеницу да је као одојче пронађен на железничкој станици.

име, патроним, алијас, имагинарни љубавник и кодирана реч за саму хомосексуалну жељу“ (Бристоу 1997: 197).²³⁰

У свету лажних идентитета, скривених страсти и притајених амбиција, поуздане информације су драгоцене и брижљиво се чувају управо од оних особа којих би се оне највише тицале. Џек крије идентитет од својих укућана; од Гвендолин се очекује да за сопствену веридбу сазна тек када је родитељи обавесте о њој; Алци од Сесили сазнаје да је иза њих двоје бурна љубавна историја и да ју је увелико испросио; напослетку, Џек ће морати да замоли леди Брекнел да га „обавести“ о томе ко је он. Као старији, Џек је увелико на путу покајања, решен да се уозбиљи, због њега га Вајлд са слашћу кажњава. Алци је и даље лакомислен, нехајан и пун елана за нове банберације, док је Џек уморан од јурњаве, измучен грижом савести и стрепњом да буде разоткривен. Алци се лако измигољи из сваке невоље, док Џек редовно бива ухваћен у лажи и страда чим смицалицу спроведе у дело.

Динамика између Џека и Алцернона наводи Лоренса Сенелика на закључак да је у овој драми „Алци нешто најближе уцењивачу“ (2003: 179), позивајући се на друштвени контекст уцена у викторијанском сексуалном подземљу. Вајлд је сâм имао дуготрајне недаће с уцењивачима, које су произишле из Дагласове несмотрености и напослетку имале погубан ефекат. Наиме, фебруара 1893. године, Даглас је у Оксфорду провео извесно време са седамнаестогодишњим Алфредом Вудом, платио му сексуалне услуге и у знак пажње му поклонио пар комада своје одеће.²³¹ Вуд је том приликом украо Дагласу неколико компромитујућих писама, међу чијим ауторима је био и Вајлд (Мекена 2003: 213). Вуду је у тренутку крађе свакако било јасно да ће на приграбљеним папирима направити позамашан капитал, али на истинско благо

²³⁰ *Love in Earnest* (1892) била је збирка уранијанске поезије која је тешко могла измаћи Вајлдовој пажњи. Песник се звао Џон Гембрил Николсон и нешто касније је заједно са Вајлдом био један од аутора у Дагласовом магазину *Камелеон*.

²³¹ Хауард Винсент, начелник за криминалне истраге у Метрополској полицији, 1881. је пред парламентарном комисијом сведочио да је малолетничка проституција широко распрострањена у Лондону, тако да су се ноћу, по улицама око Хејмаркета и Пикадилија, могла срести деца од четрнаест до шеснаест година која отворено нуде сексуалне услуге (Џексон Л. 2000: 15).

набасео је тек по растанку с Дагласом, када је у џепу подареног му сакоа пронашао Вајлдово љубавно писмо. Тако се Вуд нехотице домогао документа који ће постати темпирана бомба у рукама банде уцењивача и две године касније експлодирати пред енглеским правосуђем.²³²

Пуно хомоеротске чежње и платонских алузија, Вајлдово писмо Дагласу сведочи о „лудости пољубаца“, „дрвеним уснама попут лати руже“ и „тананој златној души што ходи између страсти и поезије“ (Вајлд 2000а: 544). Овај фатални тренутак инспирације данас је познат као „писмо Хијакинту“, названо према закључној мисли која Дагласа поравнава са митским херојем Хијакинтом као идеалом класичне мушке лепоте. „Знам да је Хијакинт, кога је Аполон тако лудо волео, у грчким данима био ти“, поручивао је Вајлд у песничком заносу (2000а: 544).²³³ Вајлд се после много мука докопао свог писма, али не пре него што је оно било умножено од стране уцењивача. Прва копија послата је као знак упозорења Бирбоуму Трију током проба за *Неважну жену*, што је био тренутак отржењења у ком је Вајлд увидео озбиљност ситуације. У промет је пуштен бар још један примерак писма, што је било довољно да читав Лондон почне да бруји о уцени којој је писац подлегао. У покушају да осујете кривично гоњење, Вајлд и Даглас су се априла 1893. обратили за помоћ француском песнику

²³² Дагласова лакомисленост није била последица неискуства. Штавише, управо га је уцењивачка афера непуних годину дана раније зближила с Вајлдом. Даглас је том приликом био мета уцене на Оксфорду од стране особе којој је послао индискретно писмо, при чему га је Вајлд спасао страдања пруживши му издашну финансијску подршку и посредовање утицајног адвоката (Мекена 2003: 183). Дагласов панични апел за помоћ Вајлд је описао у *De Profundis* као „преклињање у изразито патетичном и очаравајућем писму“ (2005а: 58), али очајање које је младић том приликом искусно чито га није подстакло на обазривост.

²³³ Вајлд је био склон хеленистичким идеализацијама, а слично поређење наћи ћемо у младачком писму које је маја 1877. године из Рима упутио Китсовом биографу лорду Хоутону: „Знамо да је Китс био диван за гледати, попут Хијакинта, или Аполона“ (2000а: 50). Формални повод за писмо било је Вајлдово незадовољство комеморативним рељефом на зиду покрај Китсовог гроба, али мотивација је свакако била заснована и на жељи да продуби контакт са утицајним књижевником и скрене му пажњу на сопствену поезију.

Пјеру Луису.²³⁴ Њихова замисао била је да Луис преточи писмо у сонет на француском, у нади да ће таква мера предострожности изместити инкриминишуће писмо из зоне кривичне одговорности у поље уметничке слободе.

У року од две недеље, песма је објављена у Дагласовом оксфордском часопису *Спирит лемп*, али тај труд је дао слабе резултате. Једна од копија писма доспела је у Квинзберијев посед, тако да је Вајлдова љубавна порука, после две године перипетија, на пролеће 1895. јавно ишчитавана током судских процеса на Олд Бејлију. Унакрсно испитивање о садржини писма обележила су театрална препуцавања између Вајлда и Квинзберијевог заступника Едварда Карсона, која су несумњиво забавила публику, али и постепено наводила писца на танак лед. Транскрипт суђења показује да је Вајлд настојао да хумором и самоувереним, ноншалантним тоном задобије поверење пороте, а да писмо предочи као песму у прози, плод списатељске маште на који се не дају применити друштвене норме „исправности“ и „пристојности“ које је Карсон упорно истицао (Холанд М. 2003: 103–08).

Ипак, као што Мајкл Фоулди наводи у својој изврсној студији, „иако је Вајлд био тај који би најчешће засмејао публику, Карсон је био тај који је забележио већину легалних поена“ (1997: 8). Када је током трећег суђења Вајлда на исту тему пропитивао државни тужилац Локвуд, атмосфера у судници деловала је злокобно. Вајлдова шаљивост је готово ишчезла, тон му је постао скрушенији и тек каткад би бљеснула покоја искра отпора (Хајд Х. 1948: 312–13). Исписујући огорчене странице *De Profundis* у затвору и трагајући за кључним моментима свог суноврата, Вајлд је приписао одсудан значај управо „писму Хијакинту“. Из његове перспективе, то писмо је било намењено некоме ко је читао Платонову *Гозбу* и ко уме да цени лепоту грчких кипова, док је Дагласовим немаром оно доспело у руке судије који је „извео закључак о њему с мало учености и много моралности“ (Вајлд 2005а: 59).²³⁵

²³⁴ Пар недеља раније, Вајлд је управо Луису посветио изворно издање *Саломе* речима *A mon ami Pierre Louÿs*.

²³⁵ Две деценије касније, „писмо Хијакинту“ ишчитавано је пред истим судом, овог пута у парници коју је Мод Алан повела против Ноел Пембертона Билинга. Разјарен што се то питање поново потеже, Даглас је као сведок одбране окарактерисао Вајлдов израз наклоности као „искварено,

Лета 1894. године, док контроверза у вези са „писмом Хијакинту“ још увек није ишчилела из памћења позоришне публике, на сцени Театра принца од Велса појавио се комад индикативног наслова *Уцењивачи (The Blackmailers)*. Аутори ове мало познате драме били су Џон Греј, Вајлдов бивши љубавник који се обично сматра инспирацијом за лик Доријана Греја, и Андре Рафалович, лондонски денди, тада при почетку везе с Грејом која ће трајати наредне четири деценије. Комад је био изведен само једном као матине и моментално је био покопан од стране критике, али данас је значајан као савремено сведочанство о позновикторијанској супкултури хомосексуалног уцењивања. У својој анализи *Уцењивача*, Лоренс Сенелик подсећа на Вајлдово познанство с ауторима и указује на паралеле заплета с околностима у којима се писац у том тренутку налазио. Драма се бави односом двојице блиских пријатеља који се лако дају видети као „скаредна замена за Оскара и Боузија“ (Сенелик 1999: 20; 2003: 175), при чему се млађи мушкарац бави изнуђивањем новца од колега с факултета, док га старији мушкарац ословљава са Хијакинт. Овај позоришни текст Сенелик одређује као „први енглески комад који је оцртао хомоеротски однос на релативно очит начин“ (2003: 171), при чему је помодној публици Театра принца од Велса препуштено да сама процени пренесено значење тајне делатности ликова. Дакако, тај задатак није био тежак с обзиром на низ сугестивних реплика у драми, као и на распрострањеност уцењивачке праксе у друштву и јавну дебату која је Лабушеров амандман трајно обележила као „уцењивачку повељу“.²³⁶

содомитски настројено писмо написано од стране ђаволског подлаца несрећном, глупавом младићу“ (Билинг 1918: 297).

²³⁶ Сличне перцепције о уценама биле су присутне и у другим европским земљама чија је законска регулатива криминализовала хомосексуалност. У Немачкој је од 1871. до 1994. године хомосексуалност била санкционисана Параграфом 175, а уцењивачка пракса је била широко заступљена на прелазу између два века. Примера ради, у једном часопису из 1905. срећемо карикатуру под насловом „Уцењивачи“ која приказује неколицину уличара окупљених око једног памфлета, при чему један од њих поручује: „И сад ја вас питам! ’Оће да укину Параграф 175. из кривичног законика! Па од чег’ ће онда средња класа да живи?“ (Сенелик 1999: 4, 13). Уцењивачки методи у доба Вајмарске републике приказани су у забрањиваном немом филму *Другачији од других (Anders als die Andern)*, 1919), у ком жртва уцењивања бива изопштена из друштва и извршава самоубиство.

У колективној машти викторијанаца па све до половине XX века, истополна жеља била је највидљивија у форми друштвеног скандала. Штавише, према образложењу Алена Синфилда, она је управо у том контексту постала део јавног дискурса (1999: 40). У сличној аргументацији, Вилијам Коен наводи да је „у постпросветитељској Западној Европи, мушком хомосексуалцу био неопходан скандал како би почео да постоји“ (1994: 75). Геј скандали викторијанског доба привлачили су пажњу не само видовима сексуалног понашања који су јавности били непојамни, већ и кршењем класних баријера као додатног облика социјалне девијантности. У овим скандалима је, упоредо са припадницима нижих класа, редовно фигурирала макар једна виђенија особа у друштву, било да је у питању писац, народни посланик, аристократа, човек близак краљевској породици или најстарији енглески унук краљице Викторије. Исходи таквих случајева неретко су били екстремни и углавном су се сводили на егзил, као практично решење, на суђење и робију, као вечну осрамоћеност, и на самоубиство, као частан излаз. Када Хијакинт бива разоткривен у расплету *Уцењивача*, опције које он на сцени разматра евоцирају друштвене обрасце добро познате савременој публици и крећу се од достојанствене смрти испијањем чаше отрова до бекства у Париз који нуди безбрижан наставак дотадашње праксе.²³⁷

У контексту викторијанске хомоеротске супкултуре, уцењивачке праксе и Вајлдових личних невоља, намеће се нов поглед на константни страх од разоткривања у ком живе његови ликови. Према мишљењу Нила Бартлета, сензационални мотиви

²³⁷ Вести о смрти младих мушкараца у сумњивим околностима временом су развиле перцепцију у јавности да је хомосексуална популација склона самоубиству. Примера ради, када је 1931. године до Џорџа V допрела вест о хомосексуалности ерла од Бичама, човека с којим се умало није ородио, краљев коментар био је: „Мислио сам да такви мушкараци пуцају на себе“ (Грејлинг 1987: 101).

Један од таквих случајева одразио се и на судбину Оскара Вајлда. Пар месеци пошто је драма *Уцењивачи* на сцени повела полемику о часном самоубиству разоткривених хомосексуалаца, објављена је вест о погибији виконта од Драмланрига (1867–1894), најстаријег сина маркиза од Квинзберија. Након скандалозних гласина о вези са ерлом од Роузберија, тадашњим премијером Уједињеног Краљевства, и инцидента које му је отац тим поводом приредио, Драмланриг је дигао руку на себе. Подстакнут смрћу сина наследника после геј афере, Квинзбери се свом силом устремио на Вајлда не би ли га отргао од свог најмлађег сина.

који прожимају Вајлдове наративе — „отровна филозофија или пророчанство, професионални или брачни скандал, прикривено порекло“ — у функцији су пружања фиктивног облика истинском извору страха, а то је јавно откривање сексуалне девијације (1988: 93). Дакако, читати тајновитости Вајлдових ликова као алегоријске рефлексије сексуалне дивергентности јесте примамљиво, али наметати такво виђење као начелно уме бити редукуван приступ и неретко иде на уштрб ширих импликација његовог текста. Синфилд је свакако прецизнији у становишту да у Вајлдовом свету није један страх у корену свих осталих, већ да су сви они међусобно уврежени и да сам појам скандала конотира све аспекте викторијанске друштвене неподобности (1999: 40). Вајлдов дијалог у *Лепези леди Виндермир* сугерише да заокупљеност скандалима одражава буржоаски поглед на моралност:

СЕСИЛ ГРЕЈЕМ (*прилази из левог угла*): Драги мој Артуре, ја никада не причам о скандалима. Ја само трачарим.

ЛОРД ВИНДЕРМИР: У чему је разлика између скандала и трачарења?

СЕСИЛ ГРЕЈЕМ: Ах! Трачарење је шармантно! Историја је пуко трачарење. Али скандал је трач који је моралност учинила досадним. (Вајлд 1999: 63)

Новембра 1893. године, Артур Симонс је објавио прегледни есеј о савременој књижевности начелно обухваћеној сродним терминима какви су декаденција, симболизам или импресионизам. Симонс представља декаденцију као револуционарни вид уметности која стоји наспрам класичних норми, наспрам једноставног и здраворазумског, наспрам пропорционалног и уравнотеженог. Декадентна литература, сматра Симонс, „има све одлике које обележавају крај великих периода, одлике које налазимо код Грка, Латина, декаденцију: интензивну самосвест, немирну радозналост у истраживању, прекомерно суптилно рафинирање рафинираног, спиритуалну и моралну перверзност“ (1981: 135). Намењена млађим генерацијама, она је „једна нова и дивна и занимљива болест“ (Симонс А. 1981: 136).

Као сугестиван и интригантан драмски текст контроверзног аутора, комедија *Важно је бити Ернест* свакако је привлачила публику с декадентним афинитетима. Из данашње перспективе, у Вајлдовој последњој драми препознајемо обресе позновикторијанске *fin de siècle* културе, али и кодиране видове комуникације карактеристичне за уранијанско стваралаштво.

Увид у рукописе из периода док је Вајлд још увек истрајавао у намери да *Важно је бити Ернест* буде драма из четири чина открива бројне разлике у односу на текст извођене представе и штампаног издања из 1899. године. Према Вајлдовој првобитној замисли, представа би се у расплету накратко осврнула на неколико неочекиваних књига, од којих би једна била препозната у публици као посебно значајна. Када у потрази за доказом свог порекла Џек претура по књигама и моли присутне да му помогну, он им раздељује насумична издања попут историјске студије, водича за железницу и ценовника из продавнице. Најнеобичнији наслов запао је у руке леди Бранкастер, која зачуђено коментарише: „Ова расправа, 'Зелени каранфил', како видим да се зове, изгледа да је књига о култури егзотике. [...] Делује као нешто морбидно и намењено средњој класи“ (Вајлд 1987: 190). Књига за коју леди Бранкастер одмах разазнаје да није по њеном укусу тичала се декадентне супкултуре Лондона и у том тренутку била је необично актуелна. Објављена септембра 1894. године, управо у периоду када је Вајлд дорађивао *Ернеста*, та књига била је у жижи медијских и салонских расправа. Њен главни лик је утицајни писац и афектирани естета који носи зелени каранфил у реверу и неодољиво подсећа на Оскара Вајлда. Порекло те књиге води нас на почетак 1892. године, у време када је Вајлд постављао своју прву комедију друштва.

Популарна прича да је на премијери *Лепезе леди Виндермир* изванредан број младића у публици заденуо зелени цвет у ревер у знак оданости Оскару Вајлду по први пут се појавила у мемоарима Грејема Робертсона (1931: 135). Робертсонови наводи лако могу бити тачни, али како су остали непоткрепљени савременим изворима, није упутно сматрати их потпуно поузданим.²³⁸ Оно што се неоспорно зна јесте да је те

²³⁸ Видети стр. 350.

вечери Оскар Вајлд са цигаретом у руци и зеленим каранфилом у реверу одржао свој тријумфални говор са позорнице, након чега је његова репутација попримила нова обележја. У том дефинишућем тренутку, упамћеном по позоришном успеху и помпезном личном перформансу, Вајлд је постао признати драмски писац, али и идејни вођа друштвено видљиве ларпурлартистичке групације оличене у симболици необичног цвета. Он више није био аутор скандалозног романа чија опојна филозофија може и не мора имати негативан утицај на омладину, већ декадентна фигура која стоји на националној позорници и пред очима јавности ужива обожавање декларисаних следбеника. Према сећању Френка Хериса, Вајлд је по успеху *Лепезе леди Виндермир* „од миљеника у кратком року постао идол углађеног Лондона“ (1916: 143).

Две недеље након Вајлдове премијере, Џон Греј је у театру Ројалти приредио једночинку Теодора де Банвила под насловом *Пољубац (Le Baiser, 1887)*. Према писању лондонског дневника *Star*, међу присутнима је био и „господин Оскар Вајлд са свитом младе господе, сви са јарко офарбаним каранфилом који је потиснуо из употребе љиљан и сунцокрет“ (Крофт-Кук 1967: 212).²³⁹ Све и да Робертсонова приповест о премијери *Лепезе леди Виндермир* није веродостојна, извештај из *Стара* нам потврђује да је зелени каранфил у то доба постао нови тренд везан за Оскара Вајлда. И док су његови ранији иступи са љиљанима и сунцокретима били комични, ексцентрични и надасве индивидуални, каранфил је сада био прихваћен као амблем привржености који његови поклоници носе на грудима.

Као естетски цвет који потврђује владавину уметности над природом, вештачки зелени каранфил био је препознатљиво обележје Вајлдовог круга. Јарка, синтетичка боја потцртавала је артифицијелност цвета и извештаченост дендијевске позе. У складу са постулатима естетицизма, природан цвет у реверу више није служио Вајлдовој сврси: „Бити природан значи бити очигледан, а бити очигледан значи не бити уметник“ (Вајлд 2007: 195). Непосредно по премијери, огласи за продају, па и

²³⁹ Исту аналогију срећемо код Ле Галијена који у својој дискусији о жутој и зеленој као декадентним бојама алудира на Вајлда: „У нашој такозваној естетској ренесанси, сунцокрет је нестао пред зеленим каранфилом“ (1896: 80).

упутства за израду зелених каранфила штампани су у више магазина, што сведочи о постојању тржишта за декадентне модне детаље, али и о раширености Вајлдовог утицаја (Мекена 2003: 171; Џејнс 2016: 202; Каплан, Стоувел 1994: 14; Денисоф 2001: 110). У својеврсном отклону од тог утицаја, *Леди пикторијал* је марта 1892. описао зелени каранфил као изразито „немужеван“ цвет (Бартлет 1988: 50), да би Кејнс-Џексонов *Артист* у априлу одвратио да у том цвету нема ничега „немужевног или феминизираниог“ (Кук М. 2003а: 129).

Боја каранфила била је пригодан избор као боја апсинта, као фаворизована боја Волтера Пејтера, па и као боја која одражава Вајлдов келтски сентимент. Свој есеј „Перо, оловка и отров“ Вајлд је у поднаслову одредио као студију зелене боје. Његов романсирани тровач осећао је „ту чудновату љубав према зеленом, која код индивидуе увек представља знак суптилног уметничког темперамента, а код нација, како кажу, обележава распустан, ако не и декадентан морал“ (Вајлд 2007: 108). У моменту националног поноса, Вајлд је присвојио народну боју Ирске и интегрисао је у зелени каранфил као апстрактни симбол декаденције и уметничког сензибилитета.²⁴⁰

Вајлдов декадентни цвет попримио је конкретније значење након анонимног објављивања сатиричног романа по имену *Зелени каранфил (The Green Carnation)*. Искористивши познанство са Вајлдом и Дагласом, Роберт Хиченс (1864–1950) је у свом роману са кључем пародирао двојицу љубавника кроз ликове Амаринта и лорда Реџија, уневши притом недвосмислену хомоеротску димензију у зелени цвет и преиначивши га у симбол истополне жеље. Творац зеленог каранфила у роману је Амаринт, који га је прогласио „арсенским цветом изврсног живота“ (Хиченс Р. 1894: 21). На питање да ли има нешто против зеленог каранфила, јунакиња романа леди Лок одговара: „Зависи. Да ли је у питању амблем?“ (Хиченс Р. 1894: 17). Размишљајући наглас, леди Лок се утом присећа групе младића у згради опере који сви одреда носе

²⁴⁰ У рукопису *Саломе* из новембра 1891. године (Вајлд 2013а: 592), оквирно три месеца пре премијере *Лепезе леди Виндермир*, Вајлд је употребио сродну декадентну слику у којој јунакиња флертује са младим сиријским официром и обећава му „зелени цветић“ (Вајлд 2013а: 712).

исти цвет у реверу и око свог вође се окрећу попут сателита око Сунца.²⁴¹ У разговору са Амарином, јунакињи се пружа прилика да се лично упозна са његовим филозофским протестом против природе:

На овом свету постоји свега неколицина људи који се усуђују да пркосе гротескном скупу правила осмишљених од стране те помодне мајке, Природе, и они пркосе [...] у тајности, иза закључаних врата, са кључем у цепоу. И на шта личи њихов живот? У сваком тренутку чују кораке детектива на улици. (Хиченс Р. 1894: 126)

Амаринтове речи потврђују да је срж његове филозофије упадљиво сексуална и да се иза његових занесених промишљања о уметности и естетици крије заокупљеност трансгресивним видом чулности са друге стране законе. У расплету романа, одговор леди Лок на прошњу лорда Реџија јесте да би можда размотрила његову понуду када би „могао да буде налик мушкарцу“, али да га мора одбити због оданости Амариному и његовом „култу зеленог каранфила“ (Хиченс Р. 1894: 207).

Импликација Хиченсовог романа била је да Вајлдов неприродни цвет представља алузију на „неприродни порок“. Ако се Вајлдов зелени каранфил до тада могао схватити као лични израз естетске настројености и револта против викторијанске униформности, а тек евентуално као наговештај склоности ка истом полу, директност Хиченсовог наратива и сензација коју је он изазвао променили су опажање јавности. Елементарни принцип викторијанске литературе о подвојености била је извесна приповедачка дискреција и арбитрарност симболичних слика којом се уноси естетска драж у наратив, а аутору пружа етичка одступница. „Они који читају

²⁴¹ Ова сцена очито евоцира Робертсонову причу о премијери *Лепезе леди Виндермир* и новински прилог из *Стара*, а уједно је била и почетна клица у роману. Хиченс се у својој аутобиографији навраћа на тренутак када је у позоришту спазио Вајлда с великим каранфилом у реверу, офарбаним у нападно зелену боју. У његовој пратњи била су „петорица ултра дотераних младића, сви украшени сличним зеленим каранфилом. [...] Идућег дана читав Лондон је причао о зеленим каранфилима, а ја сам добио наслов за књигу коју сам готово сместа почео да пишем“ (1947: 69–70).

символ чине то на сопствену погибел’“, говорио је Вајлд (2005б: 168). У случају *Зеленог каранфила*, међутим, никакво читалачко удубљивање није било потребно. Вајлдов невербални језик симбола ограничен на конотативно својство код Хиченса је учињен експлицитним. За разлику од неименованих грехова Доријана Греја и комичних банберација у *Ернесту*, призори из *Зеленог каранфила* остављали су мало простора за недоумицу. Амаринтови еротизовани говори и назнака педофилских нагона у лику лорда Реџија представљали су прокламацију да Вајлдов погубни утицај поприма размере култа који угрожава светост енглеског дома. На ширем плану, роман је јавном мњењу указао на „постојање уранијанске супкултуре која инфицира и квари друштвено тело“ (Мекена 2003: 305).

Контроверза око *Зеленог каранфила* додатно је наудила друштвеној перцепцији Вајлда који је још увек осећао последице медијског линча изазваног *Сликом Доријана Греја*. Када су се у штампи појавиле спекулације да би он сам могао бити аутор романа, Вајлд је у поруци за *Пал Мал газет* оповргао сваку повезаност са спорним текстом: „Ја сам измислио тај величанствени цвет. [...] Цвет је уметничко дело. Књига није“. Језиком који подсећа на горенаведену реплику леди Бранкастер, Вајлдов деманти се дистанцирао од „књиге осредњег квалитета намењеној средњој класи“, али сам цвет не само да је задржао као део своје иконографије, већ га је предочио као сопствени изум (Вајлд 2000а: 617).²⁴² Према Херисовом сећању, са свих страна су стизали гласови да књига „потврђује најгоре сумње: облак који се надвијао над њим постајао је све тамнији“ (1916: 182). Међу обиљем викторијанских књига у којима се Вајлд

²⁴² Вајлд је заправо вероватно само популарисао цвет који се већ налазио у понуди. Каплан и Стоувел наводе да слични цветови нису били неуобичајени у том периоду (1994: 187), а као локацију цвећаре у којој су се они могли купити Бексон помиње улицу Кинг покрај Ковент гардена (2000: 388). Иако Робертсон није именовано цвећару у којој је наручио каранфиле за Вајлдову премијеру, најчешће се наводи да је у питању био „Гудјирс“ у Бурлингтон аркејду (Елман 1988: 365; Кук М. 2003б: 36), што је спекулација која вероватно води порекло од Андреа Рафаловича (Шредер 2002: 122).

појављује као лик, сматра се да је управо *Зелени каранфил* највише допринео његовом распињању на стуб срама (Кингстон 2007: 147).²⁴³

Хиченсов роман био је први изричити покушај повезивања зеленог каранфила са хомосексуалношћу који је имао значајан друштвени одјек. Преко седамдесет година касније, у једном другачијем времену у ком су се почеле исписивати културолошке хронике истополне жеље, академска јавност је забележила сличан случај. У једној од пионирских студија „љубави која не сме да каже своје име“, Монтгомери Хајд је у чину слободне историјске ревизије и без ваљаног поткрепљења навео да је зелени каранфил био познат Вајлду као „знак распознавања хомосексуалаца у Паризу“ (Хајд Х. 1970: 145). То би значило да је Вајлд хотимично присвојио већ постојећи француски амблем и у субверзивном чину га предочио енглеској јавности. Таква теза је очито атрактивна, али не само да нема индиција да је Вајлд био упознат са наведеним значењем цвета, већ не постоје сазнања да је такав знак у Паризу уопште постојао. Хајдова неоснована тврдња узимана је здраво за готово у бројним наредним књигама, украшавана непотврђеним детаљима и у последњих пар деценија се усталила као општеприхваћена чињеница у геј студијама. Изузеци су Роуз и Бартлет, који упозоравају да је Хајдов навод још увек без доказа (2015: 338; 1988: 50), као и Денисоф, који налази минимум аргументације у прилог Хајду (2001: 111). Најоштрији међу њима је Карл Бексон, који енергично одбацује да у Хајдовој теорији има имало истине (2000: 390). Штавише, Бексон доводи у питање и полазну Робертсонову причу да су младићи у публици носили зелене каранфиле (2000: 387–88), чиме епизода са Вајлдове прве велике премијере постаје зачуисти део вајлдовске митологије.

Кроз комедију пометње која прераста у разиграну и готово разметљиву шараду двоструких живота, Вајлдова драма *Важно је бити Ернест* указује на суштинску увреженост имена и идентитета. Име је можда исход статистичке случајности, али оно

²⁴³ Непосредно по Вајлдовом суноврату, Ле Галијен је парафразирао његове наводе о зеленом као боји „суптилног уметничког темперамента“, али је, с обзиром на околности, напоменуо да „има нечега не баш доброг, нечега готово злокобног у њој“ (1896: 79).

нијансира личност значењима која су у њега усађена и која се у њему преламају. Отуда име Ернест, прегнантно са свим својим разнобојним културолошким асоцијацијама, упућује на слојевитост и лелујавост Вајлдовога идентитета као викторијанског, али и националног и сексуалног субјекта. Уколико име Ернест отвара алузије ка уранијанској супкултури, читав низ тенденциозно осмишљених властитих именица надовезују се на полазну игру речи и потцртавају хомоеротску димензију драме. Према читању Нила Мекене, „двоструки живот Џека Вортинга разоткривен је срдачном посветом у табакери, као што ће Оскаров двоструки живот бити разоткривен на суду шест месеци касније од стране не једне, већ неколико срдачних и изразито индискретних посвета на неколико табакера“ (2003: 311). Дакако, временски период који Мекена помиње краћи је од шест месеци, али аналогија између драмског лика и аутора је на месту.

~~(Going round back of sofa to B.C.)~~ You have always told me it was Ernest. I have introduced te everyone as Ernest. You answer to the name of Ernest. You look as if your name was Ernest. You are the most earnest looking person I ever saw in my life. It is perfectly absurd your saying that your name isn't Ernest. It's on your cards. Here is one of them. ~~(Taking it from case)~~ Mr. Ernest Werthing E. 4, the Albany. I'll keep this as a proof that your name is Ernest if ever you attempt to deny it to me, or to Gwendolen, or to anyone else. ~~(puts card in pocket.)~~

Вајлдова корекција (Вајлд 1995б: 122).

Arents Collection, The New York Public Library.

Када Алцернон театрално извуче Џекову посетницу и с ње прочита „Господин Ернест Вортинг, Б4, Албани“ (Вајлд 1980: 52), у питању је интерна шала коју је разумео само ужи круг Вајлдових познаника. Наведена адреса упућивала је на Џорџа Ајвса, који је у то време живео у Албанију у стану Е4. Штавише, у изворним изведбама представе Џеков стан навођен је управо као Е4. Тек приликом припреме штампаног издања из 1898. године, Вајлд је у куцаној верзији драмског текста променио број стана у Б4. Да ли је то учинио из увиђавности према повученом Ајвсу, који је и даље живео на тој адреси, или, како нагађају Донохју и Бергрен, из жеље да се дистанцира од њега (Вајлд 1995б: 122), остаје отворено питање. Оно што је непобитно јесте да је представа

извођена тако што је као пребивалиште Џека Вортинга навођена тачна адреса Џорџа Ајвса.²⁴⁴

Џорџ Сесил Ајвс (1867–1950) био је песник, криминолог и правни реформатор укључен у пионирска деловања ка еманципацији хомосексуалне популације у Енглеској. Ајвс је у свом активизму био дискретан, али посвећен и истрајан, тако да у данашње доба „делује извесно да ће привлачити више пажње него што је икада тражио или ризиковао за живота“ (Стоукс 1983: 175). Ајвс је 1913. године, постао један од оснивача „Британског друштва за проучавање сексуалне психологије“ (British Society for the Study of Sex Psychology), које се одликовало „изразито радикалним планом рада на пољу сексуалних реформи“ (Хол 1995: 665). У Вајлдово доба, међутим, Ајвс је био познат тек узаном кругу људи као оснивач „Редa Херонеје“ (Order of Chaeronea), тајног хомосексуалног удружења посвећеног питањима позновикторијанске уранијанске супкултуре.²⁴⁵

Претходна реченица садржи термиолошки контраст који умногоме илуструје начин на који се сексуални идентитет поборника истополне љубави нашао у расколу крајем XIX века. У случају Оскара Вајлда, он је као хелениста био задојен платонистичком идеализацијом мушког пријатељства и своје сексуално понашање равнао према хеленској традицији. У чувеној апологији истополне љубави, Вајлд је с

²⁴⁴ Џорџ Ајвс се уселио у стан на адреси Албани Е4 на Пикадилију 30. јуна 1894. године. У знак добродошлице, добио је следећу поруку у којој Вајлд показује сопствену склоност ка банбераџији: „Драги Џорџ, очаран сам што видим да си у Албанију. Ја сам на селу до понедељка. Рекао сам да идем до Кејмбриџа да се видим с тобом, али заправо идем да се видим с једним млађаним Домицијаном, који се заинтересовао за поезију!“ (Вајлд 2000а: 592).

²⁴⁵ Удружење је именовано по бици код Херонеје из 338. године п. н. е, у којој је Света чета, елитна војна јединица из Тебе састављена од 150 љубавних парова, одбила да се преда у безизлазној ситуацији и пала у боју против Филипа II Македонског. Филип је као младић био обучаван у Теби, тако да је, према Плутарховим записима, после битке уплакан одао почаст Светој чети: „У жаду да сконча свако ко помисли да су ови људи учинили или допустили ишта срамно“ (Плутарх 1955: 387). Древни споменик посвећен тебанским ратницима, исклесан у облику мермерног лава, обновљен је 1902. године. Луис Кромптон у два наврата помиње да је рестаурација спроведена управо на иницијативу „Редa Херонеје“ (1994: 28; 2003: 74), али не наводи извор за своју тврдњу.

оптуженичке клупе поручивао: „Она је дивна, она је фина, она је најплеменитији вид привржености. У њој нема ничег неприродног“ (Хајд Х. 1948: 236). С друге стране, Вајлд се по изласку из затвора суочио с грубим реалностима савремене науке. Консултујући дела немачких сексолога чији је утицај у енглеској струци био све опишљивији, Вајлд је у жалостивом писму свом издавачу могао констатовати да је сада не само убоги скитница, већ и „патолошки проблем у очима немачких научника“ (Вајлд 2000а: 1006). Један од нових термина пласиран из немачке психологије у енглески медицински дискурс јесте и „хомосексуалност“. Као неко ко се интензивно занима за научна објашњења својих најдубљих проблема, Ајвс је истовремено користио афирмативни израз „уранијанско“ и научни израз „хомосексуално“, који, уз сву стерилност и медицинске конотације које собом повлачи, он прихвата као валидан. Живи кроз истовремену увреженост и супротстављеност хеленске традиције и савременог медицинског дискурса.

Одредивши „Ред Херонеје“ као „Религију, Теорију Живота, Идеал Дужности“ (Мекена 2003: 201), Ајвс се кроз своје рукописе препуштао идеалистичкој визији будућности вођеној принципима једнакости и инклузивности. Ратнички назив, помпезне церемоније инспирисане масонеријом, француска револуционарна реторика и романсирани социјалистички принципи пружали су традиционално залеђе Ајвсовом покрету, подстичући притом идеју братства и призивајући борбени дух на путу ка егалитарном друштвеном уређењу. Исходиште своје политичке делатности Ајвс је у својим дневницима називао „Циљем“ (енг. “the Cause”), који би се остварио кроз законске реформе и друштвено-политичку прихваћеност истополне љубави. Свестан фрагментираности политичког тела у ком свака интересна група дела засебно, Ајвс је заговарао солидарност и уједињеност прогресивног грађанства, јер „само ако будемо организовани, што никада нисмо били, стићи ћемо до победе“ (Стоукс 1983: 177). Не ограничавајући се на добробит групације с којом се идентификовао, он је члановима свог удружења налагао да агитују у име свих обесправљених: „Ми захтевамо правду за сваки сој људи о које су се огрешили или које угњетавају појединци или мноштва или закони“ (Мекена 2003: 201). Упркос милитантном тону, Ајвсов глас није досезао далеко, спутан скровитошћу коју су изискивале законске и културолошке околности.

Ипак, мисија „Редa Херонеје“ занимљива је из данашње перспективе као рани пример залагања организоване хомосексуалне популације не само за рехабилитацију сопственог друштвеног статуса, већ и за општи бољитак заједнице.

Као завештање поколењима Ајвс је за собом оставио опсежне дневнике који обухватају импозантна 122 тома.²⁴⁶ Ревносни, дискретни и вођени списатељском свешћу о читаоцима из будућности, Ајвсови дневници се данас могу цитати као драматична исповедна проза и „нарцисоидни пројекат који је служио као мрачно огледало његовог стања“ (Стоукс 1983: 184). С друге стране, они се могу сагледати и као интимно сведочанство о комплексностима родног идентитета и његовој еволуцији у периоду крупних културолошких промена у перцепцији сексуалности. Дневник је прожет ретроспективним белешкама и исправкама које је аутор брижно додавао првобитном тексту са вишегодишње дистанце, осврћући се и изнова креирајући некадашњег себе, пружајући тиме својеврсни метанаратив о видовима спознаје, записивања и документовања сексуално маргинализованог сопства.

Настојећи да осавремени хеленистичке постулате мушке љубави, Ајвс је налазио упориште у поетикама Волта Витмана, Џона Едингтона Симондса, Едварда Карпентера и Оскара Вајлда, наводећи их као „четворицу вођа Хеладе“ (Кук М. 2006: 195). Ајвсов лични однос према Вајлду био је растрзан између интензивног дивљења према његовом таленту, зазирања од његове индискретности и жаљења због његове нехајности према организованом друштвеном деловању. „Он као да нема сврху, а ја сам сав у сврси“, јадиковао је Ајвс после вечере са Вајлдом крајем 1893. године (Стоукс 1983: 177). Вајлдов суноврат, као и грижа савести што му није пружио јавну подршку, испунили су Ајвса очајањем и гурнули га ка самоубилачким фантазијама. Рукописи из пролећа 1896. године откривају читаве странице на којима растројени Ајвс осмишљава сценарије у којима би целокупни исход био другачији да се Вајлд заљубио у њега уместо у Дагласа (Стоукс 1983: 181; Мекена 2003: 200).

²⁴⁶ Ајвсова архива откупљена је 1977. године од стране Тексашког универзитета у Остину, а може се претражити на страници: <<http://norman.hrc.utexas.edu/fasearch/findingaid.cfm?eadid=00060>>. Цитати из Ајвсових дневника навођени су из секундарних извора.

На прелазу из једног века у други, Вајлд је у Ајвсовим очима израстао из натчовека у божанску фигуру и светог мученика. Када се 1905. године појавила првобитна верзија *De Profundis*, Ајвс ју је ишчитавао с религиозном усрдношћу „попут петог јеванђеља“ (Стоукс 1996: 81–83). У елегији објављеној поводом Вајлдове смрти, Ајвс призива историјску славу за страдалника: “Some day on History’s page / Shall his mournful fate be told”, док се у ранијој збирци *Књига ланаца (Book of Chains, 1897)* у више песама навраћао на Вајлдов удес и тамновање. Можемо претпоставити да је такав гест импоновао Вајлду, али писмо Роберту Росу открива да му је посебну пажњу привукао један други детаљ: „Џорџ Ајвс ми је послао своје песме — наравно, без посвете. Забавна је његова обазривост. Што је најгоре од свега, има добре намере“ (2000а: 980).

Ајвс је своју збирку издао анонимно, што је за уранијанску поезију била устаљена и разумљива пракса, али недостатак посвете на поклоњеном примерку књиге била је излишна мера предострожности коју је Вајлд доживео као увреду. Његова аверзија према плакару и навика да пркоси филистинцима чиниле су да му Ајвсова опсесивна тајновитост постане несносна, на шта му је у више наврата указивао (Стоукс 1996: 85; Вајлд 2000а: 1172–73, 1197). Тензија је кулминирала фебруара 1900. године, када је, приликом посете Паризу, Ајвс намеравао да обиђе Вајлда. Не затекавши писца у хотелу д’Алзас, Ајвс је у два наврата одбио да остави своје име и адресу портиру, чиме се, како ће се испоставити, одрекао прилике за последњи сусрет. Вајлдова реакција била је некарактеристично гневна: „Немој *са мном* да спроводиш ту глупаву манију тајновитости због које пропушташ ствари које су вредне: теби је прече да сакријеш адресу од свог пријатеља, него да тог пријатеља видиш. [...] Све у свему, Џорџ, ти си једна велика беба. Човек не може а да се не наљути на тебе“ (Вајлд 2000а: 1172).

С једне стране, преписка између Вајлда и Ајвса потцртава непомирљивост њихових нарави и начина на који су се постављали према друштву, илуструјући тиме два опречна модела ношења сексуалних мањина са репресивним механизмима викторијанске културе. За разлику од Вајлда као инстинктивног контраша и помпезног провокатора, Ајвс је био меланхолични конзервативац који је сексуалну изопштеност

и радикалне снове подсвесно надомештавао покорном уштогљеношћу и непоколебљивом вером у крута правила доличности. С друге стране, чак и површан осврт на Ајвсова социолошка и психолошка разматрања сексуалности појашњава зашто је Вајлд управо у писму њему исписао пророчке речи: „Да: не сумњам да ћемо победити, али пут је дуг, и црвен од чудовишних страдања. Нема вајде ни од чега осим од опозивања закона. У томе је суштина. Образовање није толико потребно јавном мњењу колико јавним службеницима“ (Вајлд 2000а: 1044). Говорећи о „нама“ као групном идентитету, слутећи многе жртве и изражавајући наду за законском реформом кроз информисање институција и јавности, ових пар реченица представљају Вајлдово најизричите изјашњавање по питању развоја борбе за еманципацију сексуалних мањина у XX веку. Хомосексуалност је у Енглеској декриминализована тек 1967. године, до када су десетине хиљада мушкараца осуђени на основу Лабушеровог амандмана. Њихово званично помиловање проглашено је 2017. године.

Ајвс је водио „Ред Херонеје“ из стана у Албанију (Кук М. 2014: 99), али, упркос честим посетама, докази о евентуалном Вајлдовом чланству не постоје. Списак чланова удружења, уколико је икада био састављен, није сачуван, док Вајлдова преписка, као ни Ајвсови дневници, не пружају наговештаје да је до учлађења икада дошло. Нил Мекена сматра да је „готово извесно да је Оскар међу првима заврбован у 'Ред Херонеје'“ (2003: 201), али за своју тврдњу не нуди валидно поткрепљење, залазећи тиме у домен пуког нагађања. Оно што јесте извесно на основу Ајвсових записа јесте да су Вајлд и Даглас, заједно са другим мушкарцима из уранијанског круга, неретко били гости у стану у Албанију (Стоукс 1983: 179), тако да је аутор *Ернеста* несумњиво био добро упознат са адресом коју је навео.²⁴⁷

Међу мушкарцима које је Вајлд упознао у Ајвсовом стану био је и Џон Блоксам (Холанд М. 2003: 247–48, 324). Џон Френсис Блоксам (1873–1928) данас је

²⁴⁷ Ајвсов дневник пружа увид у појединости Ајвсовог приватног, али и друштвеног живота, на основу чега, примера ради, сазнајемо да су 5. јула 1894. „О[скар] и Б[оузи] свратили на чај“ (Вајлд 2000а: 592), или да је 24. августа Даглас преноћио у Албанију, што је код домаћина наредног дана изазвало дубок немир (Стоукс 1983: 179).

превасходно познат као уредник оксфордског студентског магазина *Камелеон*, чији се једини број појавио децембра 1894. Са планирана три издања годишње, *Камелеон* је требало да се надовеже на Дагласов магазин *Спирит лемп* (1892–93) у мисији ширења уранијанске супкултуре на Оксфорду.²⁴⁸ Припремајући први број, Блоксам је био свестан да би евентуално учешће иконе естетицизма донело драгоцен публицитет, због чега се обратио Вајлду с молбом да приложи чланак. Блоксам ће кроз пар година постати англо-католички свештеник (Коувен 2004: 262–63; Хенсон 1997: 13), а касније и одликовани борац у Првом светском рату (Роуден 2002: 242).²⁴⁹ У том тренутку,

²⁴⁸ У последње две деценије XIX века, уранијански садржаји пласирани су у магазинима о уметности и естетицизму, попут *The Century Guild Hobby Horse* (1884–92), *The Artist* под уредништвом Чарлса Кејнс-Џексона (1888–94), *The Pagan Review* (1892) или *The Studio* (1893). На страницама ових магазина одвијао се дијалог између уранијанских аутора и публике посредством мање или више суптилно кодираних садржаја усмерених на упућене кругове. У питању су наративи који разматрају „нову културу“ и хеленску традицију, ослањајући се на мотиве попут мушког пријатељства, мушке лепоте, мушке гардеробе, као и на античке историјско-митолошке фигуре препознатљиве у уранијанском контексту.

Када Алфред Даглас жели да привуче пажњу циљане публике, он им дискретно поручује да је магазин *Спирит лемп* намењен свима „које занима модеран живот и нова култура“ (Ганије 1986: 147). Исти еуфемизам срећемо и у Дагласовом писму Кејнс-Џексону, у ком му говори о Вајлдовим заслугама: „Можда нико осим мене не зна колико је он учинио за 'нову културу“ (Брејк 1994: 146).

²⁴⁹ Приклањање католицизму била је релативно честа појава међу британском геј популацијом у XIX веку, што је традиција која донекле истрајава и данас. Свој утицајни чланак “UnEnglish and Unmanly: Anglo-Catholicism and Homosexuality”, Дејвид Хилјард отвара констатацијом да „англо-католичка религија у оквиру Цркве Енглеске нуди емоционална и естетска задовољства која су посебно привлачна припадницима неке стигматизоване сексуалне мањине“ (1982: 181). Раскошни обреди, велики хорови, прихватљивост поетичне мистичности као валидног религиозног сензибилитета и изопштеност из главног црквеног тока спадају у полазне факторе на основу којих је „многим хомосексуалним мушкарцима с краја XIX и почетком XX века англо-католицизам пружио скуп институција и религиозних пракси кроз које су могли изразити свој осећај различитости на изоклан и симболичан начин“ (Хилјард 1982: 184).

У ту групу мушкараца свакако је спадао и Оскар Вајлд. Корени Вајлдове привржености идеји католицизма могу се наћи у свим наведеним чиниоцима, али и у његовој бунтовној природи, Сперанцином одгоју и интелектуалном утицају кардинала Њумена.

међутим, Вајлд је у њему видео „студента необичне лепоте“ (2000а: 625) и пристао да се на првим странама магазина штампа избор његових афоризама под насловом „Изрази и филозофије за употребу младих“ (“Phrases and Philosophies for the Use of the Young”). Ајвс је пружио допринос тиме што је предложио име магазина (Мекена 2003: 321; Холанд М. 2003: 324), док су Дагласов прилог била два уранијанска ноктурна „У славу срама“ (“In Praise of Shame”) и „Две љубави“ (“Two Loves”). Потоња песма постала је ноторна после Вајлдових суђења, на којима се посебно расправљало о завршном стиху који оглашава: „Ја сам љубав која не сме да каже своје име“ (“I am the love that dare not speak its name”).

Будући отац Блоксам приложио је хомоеротску причу „Свештеник и аколит“ (“The Priest and the Acolyte”), као „можда и прво дело енглеске прозе које је одзвањало дубоко укорењеним француским синдромом 'неваљалог' свештеника“ (д’Арч Смит 1970: 56). Сензационалистички експлицитна педерастичка у Блоксамој приповеци и уранијански тон читавог магазина изазвали су приличну пометњу у јавности. Разјарени Цероум К. Цероум упозоравао је да, уколико је доступан у слободној продаји, магазин *Камелеон* представља „случај за полицију“, јер „делује ни мање ни више него као подстицај на удољавање жудњама за неприродном болешћу“ (Оултон 2012: 135).

Штампан у свега сто примерака, *Камелеон* је лако могао бити заборављен као опскурно издање с краја XIX века да његови уранијански садржаји нису постали предмет исцрпне расправе на Вајлдовим суђењима. Квинзберијеви адвокати искористили су Вајлдов прилог за овај часопис не би ли предочили спону између ауторовог морала и издања које, према њиховом образложењу, садржи „свакојаку скаредну грађу и ствари у вези са праксама и страстима особа содомитских и неприродних навика и укуса“ (Холанд М. 2003: 39). Како је у потпису „Свештеника и аколита“ стајало само загонетно „X“, Вајлд је на суду морао да пориче не само ауторство, већ и сваку повезаност са приповетком. Иако је пред поротом инсистирао да је за приповетку сазнао тек пошто ју је прочитао у магазину (Холанд М. 2003: 41, 61, 248), Блоксамово писмо из новембра 1894. отвара могућност да Вајлд јесте био претходно упознат са садржином „Свештеника и аколита“ (Мекена 2003: 321).

Некадашњи уранијански књижевник провешће деценије као узорни парох, али Ајвсов опис Блоксама као „изразито љубазне и занимљиве двоструке личности“ (Мекена 2003: 311) наговештава да је још тада испољавао банберистичку дуалност у маниру Цека Вортинга.

Уколико је помен Ајвсовог стана препознавала тек неколицина људи у публици, Албани је, као опште познато здање специфичне репутације, подразумева асоцијације које нису промицале већини гледалаца. Управо у време док се Вајлд успињао ка врху културне сцене енглеске престонице, Хенри Витли објавио је антологијско дело по имену *London, Past and Present* (1891). У питању је топографски и културно-историјски лексикон у три тома који излистава улице и знаменитости Лондона и пружа њихов историјски преглед, наводећи најзначајније догађаје и личности везане за њих. Као такав, Витлијев приручник представља драгоцену сведочанство о култури позновикторијанског Лондона, али и књижевно-историјски куриозитет који нас води кроз улице којима су се врзали тадашњи књижевници и њихови ликови. У одредници за Албани, Витли наводи да је реч о „северној страни Пикадилија, комплексу одаја или кућа намењених нежењеној господи, основан 1804, а власници их издају било којој особи која се у одајама не бави каквим занатом или професијом“ (1891: 12). Витлијев опис нам потврђује да Вајлдово истицање Албанија као Цековог пребивалишта није била само интерна шала која би допирала само до познаника Џорџа Ајвса. Напротив, Албани је широј јавности био познат као двоспратна вила са пар околних зграда на престижној локацији издељена на луксузне станове у којима обитавају беспослене нежење. Инсистирање власника на закупцима који нису у каквој професији био је индиректан начин да се очува класни педигре резиденције, као и да се одржи мањи број посетилаца, како би станарима усред градског језгра била омогућена привилегована доза дискреције.

Појашњавајући родну структуру друштвеног живота у викторијанској престоници, Рој Портер предочава да су „клубови одржавали Лондон мушким

градом“²⁵⁰, док су одаје за нежење широм Сент Џејмса биле уточиште господе чији је животни стил изискивао приватност (1994: 282). Албани је својим закупцима пружао елитно хомосоцијално окружење, са удобним становима опскрбљеним личним винским подрумом и собама у поткровљу за послугу. Лорд Маколи, који је у Албанију написао прва два тома своје *Историје Енглеске (The History of England from the Accession of James the Second, 1848)*, објашњавао је јединствени угођај свог боравишта тиме што оно одише атмосфером енглеских колеца, али у срцу Лондона (Тревелјан Џ. 1876: 93). У Албанију је као млади посланик становао Гледстон (Метју 1997: 53), као и књижевне личности као што су Метју Луис, Булвер Литон, Олдос Хаксли, па чак и Вајлдов издавач Џон Лејн, кога аутор *Ернеста* провоцира назвавши батлера по њему.²⁵¹ Дакако, најпознатији међу њима је лорд Бајрон, који се у своје одаје у Албанију А2 уселио 28. марта 1814. године, изразивши у дневнику задовољство тиме што су собе „простране“, са довољно „места за моје књиге и сабље“ (Бајрон 1830: 511).²⁵²

²⁵⁰ Портер даље образлаже да је примат приватних клубова попустио тек у едвардијанско доба, када су, насупрот викторијанске уздржаности, хотели и ресторани почели омогућавати динамичнију друштвену интеракцију „између патриција и плутократа, делимично под утицајем америчких и колонијалних милионера који су туристички боравили у Лондону“ (1994: 282).

²⁵¹ Списак знаменитих станара и краћа историја Албанија могу се пронаћи на страници: <www.british-history.ac.uk/survey-london/vols31-2/pt2/pp367-389>.

²⁵² Бајрон је закупио стан у Албанију на седам година, и то са опцијом да га откупи, не слутећи да ће га већ на пролеће 1816. године околности приморати да заувек напусти Лондон.

Епилог

А ја? Зар ја не могу ништа да кажем, господине судијо?

– Оскар Вајлд по изрицању пресуде

У социјалистичкој апологији криминалног понашања, Едвард Карпентер је крајем XIX века упозорио викторијанце да је „Изгнаник једног доба Херој неког другог“ (1891: 100). Карпентер је том опаском по свој прилици алудирао на сопствени ангажман на пољу афирмисања истополне жеље као цивилизацијског искорака према демократском уређењу. И заиста, крајем наредног века, Карпентер је препознат и упамћен као пионирска фигура у својој сфери деловања. Па ипак, призвани херој није био он сам, већ се обзнанио у виду једне друге особе. Карпентеров савременик који је данас глобално прихваћен као симбол криминализоване геј егзистенције у викторијанско доба био је Оскар Вајлд.

У једном од утучених писама по изласку из затвора, растрзан мислима о туробним изгледима за будућност и коби из прошлости од које не може побећи, Вајлд је закључио: „Ја сам био проблем за који није било решења“ (2000а: 995). Књижевна историја понудила је своја решења онтолошког проблема по имену Оскар Вајлд, али фрагментираност његовог идентитета чини свако решење недореченим. У својој мудрости врсног биографа, А. Н. Вилсон запажа: „Осећај за наш лични идентитет је

флуидан и толерантан, док је наш осећај за идентитет других увек фиксиран и често нагиње ка карикатури. Ми у себи знамо да смо у стању да будемо двадесет различитих особа у једном једином дану и да је покушај да објаснимо своју личност осуђен да постане лаж већ после неколико речи“ (1988: 175). Па ипак, наставља Вилсон, ми и даље посежемо за фабулираним историјским наративима како бисмо живот неке особе свели на чињенице и начинили детерминистички и финални суд о њему или њој као личности.

Ова дисертација настојала је да на тренутак изађе из скучене субјективности на коју смо као бића навикнути и да у драмама Оскара Вајлда препозна прегршт личности које су стајале иза његовог имена. Сто година после смрти, Вајлд је постао видљив као канонски писац, али и као геј икона, ирски патриота, протосоцијалиста, колебљиви феминиста, дендијевски селебрити, па и револуционарни робијаш. Његови судски процеси имали су дугорочан утицај не само на поимање истополне жеље и јавну расправу о хомосексуалности, већ и на британску перцепцију Ираца, класне привилегије, проституције и затвора. Тежња дисертације била је да у свом истраживачком поступку не редукује Вајлда ни на једну од његових инкарнација, већ да на примеру његових комедија предочи „умножавање његових личности у заслепљујућ дијапазон сопстава, од којих свако изражава посебно самоостварење које је његовој епоси — како је Вајлд веровао — омогућило да се оствари кроз њега“ (Пауел, Рејби 2013: xxv).

Уколико се вратимо на први параграф ове студије и питање Вајлдовога утицаја на своје доба, сетићемо се да су визионарске речи на ту тему дошле од њега самог. Осврћући се за својим животом, трајекторијом славе и околностима страдања, Вајлд у мраку тамнице пише о себи у прошлом времену и представља се будућим генерацијама:

Ја сам био човек који је стајао у симболичном односу наспрам уметности и културе свог доба. То сам себи остварио у сам освитај моје мужевности, а потом и присилио своје доба да то увиди. [...]

Богови су ми дали готово све. Имао сам генијалност, истакнуто име, високу друштвену позицију, бриљантност, интелектуалну смелост; учинио сам уметност филозофијом и филозофију уметношћу: људима сам изменио умове, а стварима боје. Није било ничега што сам рекао или учинио, а да људе није испунило чудом. [...] Третирао сам уметност као врхунску реалност, а живот тек као вид фикције. Пробудио сам имагинацију свог века тако да је створио мит и легенду око мене. Сабио сам све системе у фразу и све постојање у епиграм. (2005а: 94–95, 162–63)

Вајлдов ретроспективни поглед на процес свог самоостварења евоцира приказ младог ствараоца који својој ери намеће сопствену вољу. Реч је свакако о ласкавом аутопортрету ноторног егоцентрика, али бројне биографске епизоде у складу су са таквом сликом, почев од начина на који је Вајлд саздао себе као знамениту личност у Сједињеним Државама и успео да изграђени реноме пренесе у Лондон и Париз. Назнаку његове несвакидашње самоуверености и снаге воље срећемо у писму из 1883. године у ком објашњава зашто истовремено пише две драме: „Живимо у доба неумерене личне амбиције и решен сам да ме свет разуме“ (Вајлд 2000а: 204). Свет је амбициозног уметника и разумео и није, и управо се кроз разумевање и неразумеваче јавности Вајлд обзнанио викторијанском добу као његово оличење.

Из данашње перспективе, краљица Викторија и Оскар Вајлд су две личности које симболизују епоху представљајући њене опречне принципе. Обоје су притом одударали од начина на које их је савремена култура предочавала, прилагођавајући их својим идеолошким потребама и свдећи њихову симболику на једну доминантну црту. Током последњих пар деценија, обе историјске фигуре прошле су кроз систематски процес реевалуације у складу са измењеним идеолошким околностима. Краљица Викторија се кроз скорашње биографске студије разазнаје као знатно динамичнија, па и либералнија особа од сувопарне владарке која је репрезентовала стаменост империје. Оскар Вајлд је рехабилитовани уметник чија данашња перцепција има мало додирних тачака са савременом репутацијом особе коју је хегемона култура користила као оваплоћење предрасуда према декадентним књижевним токовима. Декадентна уметност очито је настајала као реакција на недаће викторијанског

друштва, али она се у буржоаским круговима махинално сумњичила као њихов узрок. На Вајлда су стога пројектоване све стрепње везане за дегенеративне сценарије друштвеног развоја, при чему он сам нити је могао нити је покушавао да учини много како би одагнао такву представу: „Забављало ме је да будем *flâneur*, денди, човек од моде. Предао сам се ситнијим природама и пакоснијим умовима. Постао сам расипник сопственог генија и траћење вечне младости причињавало ми је чудновато задовољство“ (Вајлд 2005а: 95, 163).

Разматрајући токове историје, Џон Китс је написао: „Живот иоле вредног човека трајна је алегорија“ (1958б: 67). Животну алегорију свог стварања и страдања Оскар Вајлд је у *De Profundis* упоредио са Христом као идеалом филозофске индивидуалности и уметничке остварености. Нескромност Вајлдових аналогичности тешко је надмашити, али бројна савремена сведочанства такође су била суперлативна у оцени његовог културног утицаја. У носталгичном присећању Ричарда Ле Галијена на последње деценије XIX века, као централна фигура помаља се управо Вајлд, кога аутор наводи као синтезу свих таласа промене који су дефинисали позновикторијанско доба. Захваљујући „невероватној еклектичности његове екстравагантне личности“, Вајлд је за Ле Галијена био оличење епохе: „У њему је то доба могло видети сопствено лице у огледалу. И управо зато што јесте видело сопствено лице, оно му се испрва дивило, па се уплашило, и напослетку га уништило“ (Ле Галијен 1925: 269–70).

Након иницијалног периода наде да ће му се по изласку из затвора вратити радост живљења и креативни жар, Вајлд је већ августа 1897. године са обамрлом резигнираношћу прихватио свој усуд и мирио се са судбином да никада више неће бити велики писац: „Нисам више у расположењу да обављам посао који желим и бојим се да никада нећу ни бити. Интензивна енергија стварања као батинама је истерана из мене“ (Вајлд 2000а: 931). Описујући у преписци нервно растројство током живота у Паризу, Вајлд призива Дантеа док тумара „Кругом Булевара“, једним од најгорих у Паклу“ (Вајлд 2000а: 1064). У једној од импресионистичких цртица о Вајлдовим изгнаничким данима у Паризу, Крис Хили је навео да му је некада одлучни господар живота признао да је остао без планова за будућност: „Нисам у стању да кажем шта ћу учинити са својим животом; питам се шта ће мој живот учинити са мном. Волео бих

да се повучем у неки манастир — у неку ћелију од сивог камена у којој бих имао своје књиге, писао стихове, и побожно пушио цигарете“ (1904: 137).

Вајлд је у егзилу говорио о себи као човеку с бриљантном будућношћу за собом. Такво виђење сопствене позиције, односно одсуства исте, умногоме подсећа на аутореклексивност једног другог великана који је свој суноврат доживео почетком века. Замишљен над временом које му је преостало, Бајрон је у *Дон Жуану* с горчином запевао: „Читав свет је преда мном — или за мном“ (XIV.9.1). Попут Бајрона, Вајлд се у доба славе и злогласности виноуо у неслућене висине и преко ноћи доживео сатански пад. Као у Бајроновом случају, за Вајлдом су остале приче о њему као песнику са демонским утицајем. Пол Валери је истицао да, које год теме да се прихвати, Вајлд је „у тренутку механички изобличи у сатански афоризам“ (Елман 1988: 355). У посебно вилификованој епизоди, Андре Жид је писао о Вајлдовом „сатанском смеху“ током раскаланих сцена у Алжиру (Шерард 1933: 3; Долимор 1991: 6). Престрављен начином на који га је старији песник мењао изнутра, Жид је у својој протестантској усрдности наводио Вајлдове псеудобиблијске приче као пример његове богохулне природе: „Његове најинвентивније приповести, његове најузнемирујућије ироније биле су изговоране са циљем да сукобе две етике, а то су пагански натурализам и хришћански идеализам, и да притом ову потоњу у сваком смислу посрами“ (1905: 33). Затечен вестима о Вајлдовом паду, Жид је исписао књигу у част човека који је у њему побуђивао дивљење и страх. Пресећајући се Вајлда на прагу славе, Жид оставља утисак особе која је и даље фасцинирана:

Његово држање и његов изглед били су тријумфални. Његов успех био је тако изванредан да је деловало као да иде испред њега, а да он само треба да искорачи. Његове књиге изазивале су чуђење и сласт. Читав Лондон ће ускоро појурити да гледа његове драме. Био је богат, био је висок, био је згодан, обасут срећом и почастима. Једни су га поредили са азијским Бахусом, други са неким римским императором, а трећи са самим Аполоном — он је просто зрачио. (1905: 22)

Вајлд је умро 1900. године, не дочекавши нови век. Алфред Даглас је тим поводом саставио сонет „Мртви песник“ (“The Dead Poet”) у ком „жали губитак незабележених речи“ (“I mourned the loss of unrecorded words”) и одаје почаст ненадмашном приповедачу са даром да укаже на „скривену љупкост“ подно „обичне ствари“:

I heard his golden voice and marked him trace
Under the common thing the hidden grace,
And conjure wonder out of emptiness.
Till mean things put on beauty like a dress
And all the world was an enchanted place. (Даглас 1914: 27–28)

У годинама након Вајлдове смрти, изрази жалости стизали су и са неочекиваних страна. Новински уредник и некадашњи колега Вилијам Ернест Хенли, који је у својим медијима безочно срљао на Вајлда и пре и после суђења, није био тип личности који би се јавно покајао. Ипак, према Јејтсовим речима, Хенли никада није изгубио првобитно дивљење према Вајлду и после његовог посрнућа се питао: „Зашто је то урадио? Рекао сам својим момцима да га нападну, а могли смо сви да се боримо под његовим барјаком“ (Јејтс 1922: 21). Џорџ С. Стрит, Хенлијев новинар у *Обзерверу* из доба хајке на декадентну књижевност и будући драмски цензор у канцеларији лорда коморника, индиректно се оградио од некадашњих ставова. Човек који је својевремено карикирао Вајлда у роману *Аутобиографија једног дечака* (*The Autobiography of a Boy*, 1894), 1905. године је написао дирљив приказ *De Profundis*, прогласивши аутора пророком и „генијем чија пропаст је била једна од најтужнијих трагедија у мом животу“ (Бексон 1970: 254–55).

Биографски осврти на Вајлда често пренебрегавају чињеницу да се у периодима између своја три суђења он налазио на слободи. Пријатељи су тада наговарали Вајлда да оде из земље и сачека да случај застари, што је у сличним приликама био уобичајени сценарио. Неколико година раније, мушкарци уплетени у скандал у Кливлендској улици прибегли су управо таквом решењу. Вајлд чак не би био ни први међу дендијима

који је напустио Енглеску како би се склонио од невоља. Његове регентске претече Бајрон, Брамел и Скруп Дејвис су сви понаособ у критичном тренутку одлучили да потраже уточиште у континенталној Европи. Вајлд је, међутим, био решен да не бежи од енглеских власти. Тих дана док се ишчекивала његова одлука, у граду се говорило да му је обезбеђена јахта која ће га пребацити преко Ламанша (Херис 1916: 292–99; Јејтс 1922: 166). С друге стране, испредане су приче и о фаталном аманету леди Вајлд: „Уколико останеш, па чак и ако одеш у затвор, увек ћеш бити мој син, то неће променити моју наклоност, али ако одеш, никада више нећу проговорити с тобом“ (Шерард 1906: 366; Јејтс 1922: 167). Вајлдови разлози за останак остали су мистерија, али Јејтс је изричит да је тај одсудни избор сам по себи представљао моралну победу: „Никада нисам сумњао, чак ни за трен, да је донео праву одлуку, и да тој одлуци дугује пола своје славе“ (1922: 167).

Викторијанска јавност била је, по Вајлду, у стању да на креативну иновацију реагује на само два начина: „Када кажу да је дело крајње неразумљиво, они мисле да је уметник рекао или сачинио лепу ствар која је нова; када опишу дело као крајње неморално, они мисле да је уметник рекао или сачинио лепу ствар која је истинита“ (Вајлд 2007: 251). Историјски консензус о лепоти и истинитости Вајлдове уметности представља његов етички тријумф над епохом. Говорећи о интелектуалцу као изданку класних подела у друштву, Жан-Пол Сартр је навео: „Ниједно друштво не може да се жали на своје интелектуалце, а да не оптужи само себе“ (1974: 246). Викторијанска пресуда Вајлду била је стога један од тренутака у којима је ова епоха пресудила сама себи, а самог Вајлда преиначила у визионарског страдалника и у шелијевски идеал песника као непризнатог законодавца света.

Контемплирајући суженост својих животних могућности, Вајлд је у затвору писао: „Оно што лежи преда мном јесте моја прошлост. Морам себе да натерам да на то гледам другим очима, свет да натерам да на то гледа другим очима, Бога да натерам да на то гледа другим очима“ (Вајлд 2005а: 155, 192). Вајлд није имао снаге да по изласку на слободу промени перспективу свог времена, али жеља му се у постхумном животу остварила. Човек који се крајем 1897. године осећао као „изгнани пас XIX

века“ (Вајлд 2000а: 1006) у XXI веку је виђен као историјски протагониста по ком се премеравају културне својствености позновикторијанског раздобља.

Пар дана по почетку првог суђења, Вилијам Арчер је у писму брату навео да је Вајлдов говор изазвао аплауз у судници, али да је јавност окренута против њега. Уверен у трагичан исход, Арчер је закључио у елегичном тону:

Срећа је заиста окренула леђа сиротој британској драми — човек који у малом прсту има више памети него што сви остали имају у целом телу оде и изврши нешто грђе од самоубиства. Ипак, то показује да се наде које сам полагао у Оскара нису могле остварити — мислио сам да ће се можда оканути измотавања и пренемагања и направити нешто истински вредно. (1931: 215–16)

Вајлд је пред крај живота са сличном сетом размишљао о својој драмској заоставштини. У писму Роберту Росу, у ком изражава задовољство што је управо њему посветио *Важно је бити Ернест*, Вајлд жали што ту драму није учинио „дивнијим уметничким делом“ које би се одликовало „озбиљнијом намером“ (Вајлд 2000а: 1128). Ни он сам није могао наслутити да ће комад који је замислио као тривијалну комедију израсти у ремек-дело викторијанске епохе, а њему утрти пут ка књижевној бесмртности. Према Јејтсовом мишљењу, потенцијал Вајлдове драме за наредни век био је огроман и обећавао је да ће га ставити у ранг са дефинишућим аутором модерног британског театра: „Шо и Вајлд, да није дошло до трагедије, дуго би међу собом делили позорницу, иако нису били нимало налик један другом“ (1922: 162). Вајлдова евалуација свог драмског учинка чини се посебно испреном:

Узео сам драму, најобјективнију форму знану уметности, и учинио је модусом експресије који је личан колико и лирска песма или сонет; у исто време, проширио сам јој опсег и обогатио јој карактеризацију. Драма, роман, песма у прози, песма у рими, суптилни или фантастични дијалог, чега год да сам се дотакао, учинио сам га лепим у новом модусу лепоте: самој истини придао сам лажно у подједнакој мери као истинито, јер то јој по праву следује, и предочио

да су истинито и лажно само видови интелектуалног бивствовања. (2005а: 95, 162–63)

Овај навод изнова потврђује да Вајлдово поимање позоришта потенцира ауторску експресивност драме наспрам колективне реализације представе и афирмише индивидуалност уметничке визије наспрам савремених тежњи ка сценској објективности. Осмисливши свој драмски израз у складу са својим естетским принципима, Вајлд се, уз сву очараност Ибсеном, није приклањао натуралистичким аспирацијама ка верној репрезентацији живота. Према мишљењу Керија Пауела, Вајлд је сматрао да је својом концепцијом „изменио ток драме тиме што је стратешки напустио њену древну миметичку основу, настојећи не да имитира живот, већ да ствара нове светове и изводи перформанс нових сопстава“ (2009: 171). Као естетска који уметност сматра стварнијом од живота и као денди који живот доживљава као перформанс, Вајлд је изнад свега веровао у трансформативну моћ драме.

Уколико је натурализам био тачка прекида са комерцијалном сценом XIX века и као такав увео драму у модерно доба, Вајлд је у паралелном току пружио сопствени допринос осавремењавању позоришних тенденција. Према Пауеловом наводу, Вајлд је поставио основу модерне драме „не стављањем видљиве реалности на сцену, већ подривајући је жудњом да кроз перформанс открије хуманитет који [...] није могао бити остварен у отуђујућим, уређеним собама натуралистичког театра“ (2009: 174). Натурализам је својим веродостојним стилем репрезентације несумњиво предочио поглед на свет који је немерљиво ближи животу од живих лутака на викторијанској позорници. Па ипак, натуралистички поступак је чинио реалност препознатљивом и опипљивом, појмљивом и проверљивом, стабилном и фиксираном, што је опет на свој начин удаљено од интимне спознаје људског стања. Из историјске перспективе, Вајлдов приступ показује се као ближи будућим генерацијама кроз перцепцију реалности која је амбивалентна и недоречена, флуидна и еластична, која предочава субјекат у вечном стању децентрираности. Уз сав спектакл империјалног богатства на његовој сцени, уз сав конвенционални гламур његових поставки, Вајлдов позоришни метод је, по Пауеловом суду, заправо био модернији од натурализма у свом истицању

да „сврха драме више није да имитира радњу и карактер живота, већ да га ствара и разара — да трага за неким средством откривања или извођења хуманитета који се може живети мимо граница регулисаног понашања и пажљиво уређених простора свакодневног постојања“ (2009: 172).

Вајлдова позоришна филозофија отуда антиципира онтолошке позиције постмодерних теорија, напуштајући есенцијалистичку зарад конструктивистичке визије сопства и одбацујући идеју истине по себи, истине која је „природна“, објективна и дата, зарад истине као друштвено условљеног конструкта. Вајлд не верује у објективност самоспознаје, већ у субјективност самоостварења. Он не подразумева да је лични идентитет емпиријски сазнатљив, већ га разматра као исход идентификације засноване на доступним културним моделима. Такав поглед на стварност и стварање отвара простор за политичност текста на основу које у Вајлдовим комедијама данас препознајемо аутора заокупљеног питањима феминизма, социјализма, ирског националног идентитета и истополне жеље. Вајлдова постмодерна реафирмација уједно је омогућила овој дисертацији да кроз симболику његове фигуре и слојевитост његових драма оцрта обресе викторијанске културе, али и да одреди особености политичке сцене на којој се јасно рефлектује силовитост империјалних идеја и запетљаност класних и родних питања која ће се расплитати у XX веку. Вајлдове комедије отуда су индикација комплексности политичког тренутка на преласку из викторијанског у едвардијанско доба и наговештај исклизивања империјалне стабилности у националну стрепњу пред цивилизацијски колапс који ће наступити са Првим светским ратом.

Током једног од својих окршаја са критиком, Вајлд је навео: „Пишем зато што ми писање причињава највеће могуће уметничко задовољство. Ако моје дело угоди неколицини, ја сам задовољан“ (2000а: 439). У својим ишчитавањима Вајлда, Хорхе Луис Борхес је истакао да је „задовољство које нам његово друштво пружа неодољиво и константно“ (1964: 81). Уколико је ова теза у читаоцу побудила иоле сличан утисак, она је испунила своју полазну сврху. Уз сву културну проницљивост и критички коментар који призива, уз све начине на које његово наслеђе походи наше доба, Оскар Вајлд нам пре свега дарује радост читања у свом изворном облику.

Литература

Примарна литература

1. **Вајлд** 1894а: Oscar Wilde (anon.), “A Few Maxims for the Instruction of the Over-Educated”, *The Saturday Review of Politics, Literature, Science, and Art*, 17 November, 533–534.
2. **Вајлд** 1894б: Oscar Wilde, “Phrases and Philosophies for the Use of the Young”, *The Chameleon* 1: 1, London: Gay and Bird, 1–3.
3. **Вајлд** 1906: Oscar Wilde, *Impressions of America*, Stuart Mason (ed.), Sunderland: Keystone Press.
4. **Вајлд** 1907а: Oscar Wilde, *Salome: A Tragedy in One Act*, London: John Lane, The Bodley Head.
5. **Вајлд** 1907б: Oscar Wilde, *The Writings of Oscar Wilde: Poems*, London: Keller-Farmer Co.
6. **Вајлд** 1908: Oscar Wilde, *Miscellanies*, London: Methuen and Co.
7. **Вајлд** 1909: Oscar Wilde, *Essays and Lectures*, London: Methuen and Co. Ltd.
8. **Вајлд** 1912: Oscar Wilde, “The Poet”, *The Mask: A Quarterly Journal of the Art of the Theatre* 4: 3, Florence: Arena Goldoni, 190.
9. **Вајлд** 1980: Oscar Wilde, *The Importance of Being Earnest: A Trivial Comedy for Serious People*, Russell Jackson (ed.), London: Ernest Benn.
10. **Вајлд** 1987: Oscar Wilde, *The Definitive Four-Act Version of The Importance of Being Earnest: A Trivial Comedy for Serious People*, Ruth Berggren (ed.), New York: The Vanguard Press.
11. **Вајлд** 1989: Oscar Wilde, *Oscar Wilde’s Oxford Notebooks: A Portrait of Mind in the Making*, Philip E. Smith II (ed.), Michael S. Helfand (ed.), New York: Oxford University Press.

12. **Важлд** 1993: Oscar Wilde, *A Woman of No Importance*, Ian Small (ed.), revised edition, London: A & C Black.
13. **Важлд** 1995a: Oscar Wilde, *The Importance of Being Earnest and Other Plays*, Peter Raby (ed.), Oxford: Oxford University Press.
14. **Важлд** 1995б: *Oscar Wilde's The Importance of Being Earnest: A Reconstructive Critical Edition of the Text of the First Production, St. James's Theatre, London, 1895*, Joseph Donohue (ed.), Ruth Berggren (ed.), Gerrards Cross: Colin Smythe.
15. **Важлд** 1999: Oscar Wilde, *Lady Windermere's Fan*, Ian Small (ed.), revised edition, London: A & C Black.
16. **Важлд** 2000a: Oscar Wilde, *The Complete Letters of Oscar Wilde*, Merlin Holland (ed.), Rupert Hart-Davis (ed.), New York: Henry Holt and Company.
17. **Важлд** 2000б: Oscar Wilde, *The Complete Works of Oscar Wilde, Volume I: Poems and Poems in Prose*, Bobby Fong (ed.), Karl Beckson (ed.), Oxford: Oxford University Press.
18. **Важлд** 2000в: Oscar Wilde, *The Importance of Being Earnest and Other Plays*, Richard Allen Cave (ed.), London: Penguin Books.
19. **Важлд** 2000г: Oscar Wilde, *Table Talk: Oscar Wilde*, Thomas Wright (ed.), London: Cassell & Co.
20. **Важлд** 2004: Oscar Wilde, *Selected Journalism*, Anya Clayworth (ed.), Oxford: Oxford University Press.
21. **Важлд** 2005a: Oscar Wilde, *The Complete Works of Oscar Wilde, Volume II: De Profundis*, "Epistola: In Carcere et Vinculis", Ian Small (ed.), Oxford: Oxford University Press.
22. **Важлд** 2005б: Oscar Wilde, *The Complete Works of Oscar Wilde, Volume III: The Picture of Dorian Gray: The 1890 and 1891 Texts*, Joseph Bristow (ed.), Oxford: Oxford University Press.
23. **Важлд** 2007: Oscar Wilde, *The Complete Works of Oscar Wilde, Volume IV: Criticism: Historical Criticism, Intentions, The Soul of Man*, Josephine Guy (ed.), Oxford: Oxford University Press.

24. **Вайлд** 2010: Oscar Wilde, *Oscar Wilde in America: The Interviews*, Matthew Hofer (ed.), Gary Scharnhorst (ed.), Urbana: University of Illinois Press.
25. **Вайлд** 2011: Oscar Wilde, *The Picture of Dorian Gray: An Annotated, Uncensored Edition*, Nicholas Frankel (ed.), Cambridge: Harvard University Press.
26. **Вайлд** 2013а: Oscar Wilde, *The Complete Works of Oscar Wilde, Volume V: Plays I: The Duchess of Padua, Salomé: Drame en un Acte, Salome: Tragedy in One Act*, Joseph Donohue (ed.), Oxford: Oxford University Press.
27. **Вайлд** 2013б: Oscar Wilde, *The Complete Works of Oscar Wilde, Volume VI: Journalism Part I*, John Stokes (ed.), Mark M. Turner (ed.), Oxford: Oxford University Press.
28. **Вайлд** 2013в: Oscar Wilde, *The Complete Works of Oscar Wilde, Volume VII: Journalism Part II*, John Stokes (ed.), Mark M. Turner (ed.), Oxford: Oxford University Press.
29. **Вайлд** 2013г: Oscar Wilde, *An Ideal Husband*, Russell Jackson (ed.), revised edition, London: Methuen Drama.
30. **Вайлд** 2017: Oscar Wilde, *The Complete Works of Oscar Wilde, Volume VIII: The Short Fiction: "A Fire At Sea", The Happy Prince and Other Tales, Lord Arthur Savile's Crime and Other Stories, A House of Pomegranates, The Incomparable and Ingenious History of Mr W. H., "The Portrait of Mr W. H."*, Ian Small (ed.), Oxford: Oxford University Press.

Секундарна литература

1. **Алан** 1908: Maud Allan, *My Life and Dancing*, London: Everett & Co.
2. **Ален** 2006: James Sloan Allen, "Nietzsche and Wilde: An Ethics of Style", *The Sewanee Review* 114: 3, The Johns Hopkins University Press, 386–402.
3. **Аман** 2015: Elizabeth Amann, *Dandyism in the Age of Revolution: The Art of the Cut*, Chicago: The University of Chicago Press.

4. **Арчер** 1931: Charles Archer, *William Archer: Life, Work and Friendships*, London: George Allen and Unwin Ltd.
5. **Ауербек** 2004: Nina Auerbach, “Before the curtain”, Kerry Powell (ed.), *The Cambridge Companion to Victorian and Edwardian Theatre*, Cambridge: Cambridge University Press, 3–14.
6. **Барлас** 1978: John E. Barlas, *Oscar Wilde: A Study*, Edinburgh: The Tragara Press.
7. **Бартлет** 1988: Neil Bartlett, *Who Was That Man? A Present for Mr Oscar Wilde*, London: Serpent’s Tail.
8. **Бексон** 1970: Karl Beckson (ed.), *Oscar Wilde: The Critical Heritage*, London: Routledge & Kegan Paul.
9. **Бексон** 1992: Karl Beckson, *London in the 1890s: A Cultural History*, New York: W. W. Norton & Company.
10. **Бексон** 2000: Karl Beckson, “Oscar Wilde and the Green Carnation”, *English Literature in Transition, 1880–1920* 43: 4, ELT Press, 387–397.
11. **Белфорд** 1990: Barbara Belford, *Violet: The Story of the Irrepressible Violet Hunt and Her Circle of Lovers and Friends — Ford Madox Ford, H. G. Wells, Somerset Maugham, and Henry James*, New York: Simon and Schuster.
12. **Белфорд** 2000: Barbara Belford, *Oscar Wilde: A Certain Genius*, New York: Random House.
13. **Березинер** 2003: Yasha Beresiner, “Oscar Wilde: A University Mason”, *Pietre-Stones Review of Freemasonry*.
Доступно на: <www.freemasons-freemasonry.com/beresiner8.html>.
Приступљено: 11.10.2017.
14. **Берент** 1991: Patricia Flanagan Behrendt, *Oscar Wilde: Eros and Aesthetics*, New York: St. Martin’s Press.
15. **Бирбоум** 1964: Max Beerbohm, *Letters to Reggie Turner*, Rupert Hart-Davis (ed.), London: Rupert Hart-Davis.
16. **Бирбоум** 1972: Max Beerbohm, *A Catalogue of the Caricatures of Max Beerbohm*, Rupert Hart-Davis (ed.), London: Macmillan.
17. **Бирд** 1977: Alan Bird, *The Plays of Oscar Wilde*, London: Vision.

18. **Бирс** 1998: Ambrose Bierce, *A Sole Survivor: Bits of Autobiography*, S. T. Joshi (ed.), David E. Schultz (ed.), Knoxville: The University of Tennessee Press.
19. **Битам** 1996: Margaret Beetham, *A Magazine of Her Own?: Domesticity and Desire in the Woman's Magazine, 1800–1914*, London: Routledge.
20. **Бленд** 1998: Lucy Bland, “Trial by Sexology? Maud Allan, *Salome*, and the 'Cult of the Clitoris' Case”, Lucy Bland (ed.), Laura Doan (ed.), *Sexology in Culture: Labelling Bodies and Desires*, Chicago: University of Chicago Press, 183–198.
21. **Бленчард** 1998: Mary Warner Blanchard, *Oscar Wilde's America: Counterculture in the Gilded Age*, New Haven: Yale University Press.
22. **Блер** 1939: David Hunter Blair, *In Victorian Days and Other Papers*, London: Longmans, Green, and Co.
23. **Блум** 1973: Harold Bloom, *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*, Oxford: Oxford University Press.
24. **Блум** 2008: Harold Bloom, “Introduction”, Paul Fox (ed.), *Bloom's Classic Critical Views: Oscar Wilde*, New York: Bloom's Literary Criticism, ix–xi.
25. **Блум** 2010: Harold Bloom, “Introduction”, Amy Watkin, *Bloom's How to Write about Oscar Wilde*, New York: Bloom's Literary Criticism, vii–viii.
26. **Блум** 2011: Harold Bloom, “Introduction”, Pamela Loos (ed.), *Bloom's Modern Critical Views: Oscar Wilde*, New York: Bloom's Literary Criticism, 1–9.
27. **Бодлер** 2013: Шарл Бодлер, *Сликари модерног живота*, Бојан Савић Остојић (прев.), Београд: Службени гласник.
28. **Борхес** 1964: Jorge Luis Borges, *Other Inquisitions, 1937–1952*, Ruth L. C. Simms (tr.), Austin: University of Texas Press.
29. **Бразол** 1938: Boris Brasol, *Oscar Wilde: The Man–The Artist*, London: Williams and Norgate Ltd.
30. **Брејк** 1994: Laurel Brake, *Subjugated Knowledges: Journalism, Gender and Literature in the Nineteenth Century*, London: Macmillan.

31. **Брендрет** 2008: Gyles Brandreth, “The brand of Oscar Wilde”, *The Sunday Times*, April 6.
Доступно на: <www.thetimes.co.uk/article/the-brand-of-oscar-wilde-d7hgf92t5v8>.
Приступљено: 13.12.2017.
32. **Бристоу** 1995а: Joseph Bristow, *Effeminate England: Homoerotic Writing after 1885*, New York: Columbia University Press
33. **Бристоу** 1997: Joseph Bristow, “A complex multiform creature': Wilde's sexual identities”, Peter Raby (ed.), *The Cambridge Companion to Oscar Wilde*, Cambridge: Cambridge University Press, 195–218.
34. **Бристоу** 2015: Joseph Bristow, “Oscar Wilde's Unfinished Society Plays: *Mr. and Mrs. Daventry*, *A Wife's Tragedy*, and *Love is Law*”, Michael Y. Bennett (ed.), *Oscar Wilde's Society Plays*, Basingstoke: New York: Palgrave Macmillan, 51–74.
35. **Бристоу, Мичел** 2015: Joseph Bristow, Rebecca N. Mitchell, *Oscar Wilde's Chatterton: Literary History, Romanticism, and the Art of Forgery*, New Haven: Yale University Press.
36. **Брукфилд, Главер** 1978: Charles Brookfield, J. M. Glover, *The Poet and the Puppets*, New York: Garland Publishing, Inc.
37. **Бут** 1967: Michael R. Booth, “Queen Victoria and the Theatre”, *University of Toronto Quarterly* 36: 3, 249–257.
38. **Бут** 1991: Michael R. Booth, *Theatre in the Victorian Age*, Cambridge: Cambridge University Press.
39. **Вајлдер** 1889: Marshall P. Wilder, *The People I've Smiled With: Recollections of a Merry Little Life*, New York: Cassell and Company.
40. **Вајт К.** 1992: Chris White, “Poets and lovers evermore': the poetry and journals of Michael Field”, Joseph Bristow (ed.), *Sexual Sameness: Textual Differences in Lesbian and Gay Writing*, New York: Routledge, 26–43.
41. **Вајт С.** 1970: Cynthia L. White, *Women's Magazines, 1693–1968*, London: Michael Joseph.
42. **Велек** 1955: René Wellek, *A History of Modern Criticism: 1750–1950. The Later Nineteenth Century*, New Haven: Yale University Press.

43. **Веринг** 1977: J. P. Wearing, “The London West End Theatre in the 1890s”, *Educational Theatre Journal* 29: 3, Johns Hopkins University Press, 320–332.
44. **Вивијан** 1889: Herbert Vivian, “The Reminiscences of a Short Life”, *The Weekly Sun*, 17 November: 4.
45. **Викам** 1998: Glynne Wickham, “Gladstone, Oratory and the Theatre”, Peter J. Jagger (ed.), *Gladstone*, London: The Hambledon Press, 1–32.
46. **Вистлер** 1890: James Abbott McNeill Whistler, *The Gentle Art of Making Enemies*, Sheridan Ford (ed.), New York: Frederick Stokes & Brother.
47. **Волковиц** 1980: Judith R. Walkowitz, *Prostitution and Victorian Society: Women, Class, and the State*, Cambridge: Cambridge University Press.
48. **Волковиц** 2003: Judith R. Walkowitz, “The 'Vision of Salome': Cosmopolitanism and Erotic Dancing in Central London, 1908–1918”, *The American Historical Review* 108: 2, The University of Chicago Press, 337–376.
49. **Волковиц** 2012: Judith R. Walkowitz, *Nights Out: Life in Cosmopolitan London*, New Haven: Yale University Press.
50. **Ворт** 1983: Katharine Worth, *Oscar Wilde*, London: MacMillan.
51. **Вуд** 2007: Julia Wood, *The Resurrection of Oscar Wilde: A Cultural Afterlife*, Cambridge: The Lutterworth Press.
52. **Гај** 1998: Josephine M. Guy, “Self-Plagiarism, Creativity and Craftsmanship in Oscar Wilde”, *English Literature in Transition, 1880–1920* 41: 1, ELT Press, 6–23.
53. **Гај, Смол** 2000: Josephine M. Guy, Ian Small, *Oscar Wilde’s Profession: Writing and the Culture Industry in the Late Nineteenth Century*, Oxford: Oxford University Press.
54. **Гај и др.** 2016: Josephine Guy *et al.*: “Challenges in Editing Late Nineteenth and Early Twentieth-Century Prose Fiction: What Is Editorial “Completeness”?”, *English Literature in Transition, 1880–1920* 59: 4, ELT Press, 435–455.
55. **Ганије** 1986: Regenia Gagnier, *Idylls of the Marketplace: Oscar Wilde and the Victorian Public*, Stanford: Stanford University Press.
56. **Ганц** 1963: Arthur Ganz, “The Meaning of *The Importance of Being Earnest*”, *Modern Drama* 6: 1, University of Toronto Press, 42–52.

57. **Гзинан** 1998: Catharine Ksinan, “Wilde as Editor of *Woman’s World*: Fighting a Dull Slumber in Stale Certitudes”, *English Literature in Transition, 1880–1920* 41: 4, ELT Press, 408–426.
58. **Гледстон** 1990: William Gladstone, *The Gladstone Diaries: With Cabinet Minutes and Prime-Ministerial Correspondence, Volume X: January 1881 – June 1883*, H. C. G. Matthew (ed.), Oxford: Clarendon Press.
59. **Годфри** 1982: Sima Godfrey, “The Dandy as Ironic Figure”, *Sub-Stance* 36, 21–33.
60. **Голдринг** 1943: Douglas Goldring, *South Lodge: Reminiscences of Violet Hunt, Ford Madox Ford and the English Review Circle*, London: Constable & Co.
61. **Гоулдман** 2011: Jonathan Goldman, *Modernism Is the Literature of Celebrity*, Austin: University of Texas Press.
62. **Гранди** 1914: Sydney Grundy, *The Play of the Future, by a Playwright of the Past: A Glance at “The Future of the Theatre” by John Palmer*, Sometime Scholar of Balliol, London: Samuel French, Limited.
63. **Грејлинг** 1987: Christopher Grayling, *A Land Fit for Heroes: British Life after the Great War*, London: Buchan & Enright Publishers.
64. **Грин В.** 1978: William Green, “Oscar Wilde and the Bunburys”, *Modern Drama* 21: 1, University of Toronto Press, 67–80.
65. **Гудман** 1995: Jonathan Goodman (ed.), *The Oscar Wilde File*, London: Allison & Busby.
66. **Даглас** 1914: Lord Alfred Douglas, *Oscar Wilde and Myself*, New York: Duffield & Company.
67. **Даглас** 1926: Lord Alfred Douglas, *The Collected Satires*, London: The Fortune Press.
68. **д’Арч Смит** 1970: Timothy d’Arch Smith, *Love in Earnest: Some Notes on the Lives and Writings of English ‘Uranian’ Poets from 1889 to 1930*, London: Routledge & Kegan Paul.
69. **Даувик** 2002: John Dawick, “Oscar’s Last First Night or, The Impossibility of Exhausting *Earnest*”, Uwe Böker (ed.) *et al*, *The Importance of Reinventing Oscar: Versions of Wilde during the Last 100 Years*, Amsterdam: Rodopi, 13–24.

70. **Дејвис Г.** 2006: Glyn Davis, “Taming Oscar Wilde: Queerness, heritage and stardom”, Robin Griffiths (ed.), *British Queer Cinema*, Abingdon: Routledge, 195–206.
71. **Деламора** 1990: Richard Dellamora, *Masculine Desire: The Sexual Politics of Victorian Aestheticism*, Chapel Hill: University of North Carolina Press.
72. **Денисоф** 2001: Dennis Denisoff, *Aestheticism and Sexual Parody, 1840–1940*, Cambridge: Cambridge University Press.
73. **Денисоф** 2007: Denis Denisoff, “Decadence and aestheticism”, Gail Marshall (ed.), *The Cambridge Companion to the Fin de Siècle*, Cambridge: Cambridge University Press, 31–52.
74. **Денсон** 1997: Lawrence Danson, “Wilde as critic and theorist”, Peter Raby (ed.), *The Cambridge Companion to Oscar Wilde*, Cambridge: Cambridge University Press, 80–95.
75. **Дојл** 1924: Arthur Conan Doyle, *Memories and Adventures*, London: Hodder & Stoughton.
76. **Долимор** 1991: Jonathan Dollimore, *Sexual Dissidence: Augustine to Wilde, Freud to Foucault*, Oxford: Oxford University Press.
77. **Донохју** 2004: Joseph Donohue, “Introduction: the theatre from 1800 to 1895”, Joseph Donohue (ed.), *The Cambridge History of British Theatre, Volume 2: 1660 to 1895*, Cambridge: Cambridge University Press, 219–271.
78. **д’Орвији** 1897: Jules-Amédée Barbey d’Aurevilly, *Of Dandyism and of George Brummell*, Douglas Ainslie (tr.), London: J. M. Dent & Company.
79. **Думотје** 2015: Laurence Dumortier, “Oscar Wilde’s Multitudes: Against Limiting His Photographic Iconography”, *English Literature in Transition, 1880–1920* 58: 2, ELT Press, 147–163.
80. **Едел** 1969: Leon Edel, *Henry James, The Treacherous Years: 1895–1901*, Philadelphia: J. B. Lippincott Company.
81. **Ејнзли** 1922: Douglas Ainslie, *Adventures Social and Literary*, New York: E. P. Dutton and Company.
82. **Елман** 1967: Richard Ellmann, *Eminent Domain: Yeats Among Wilde, Joyce, Pound, Eliot and Auden*, New York: Oxford University Press.

83. **Елман** 1987: Richard Ellmann, *Four Dubliners: Wilde, Yeats, Joyce, and Beckett*, New York: George Braziller.
84. **Елман** 1988: Richard Ellmann, *Oscar Wilde*, New York: Alfred A. Knopf.
85. **Елтис** 1996: Sos Eltis, *Revising Wilde: Society and Subversion in the Plays of Oscar Wilde*, Oxford: Oxford University Press.
86. **Елтис** 2013: Sos Eltis, *Acts of Desire: Women and Sex on Stage, 1800–1930*, Oxford: Oxford University Press.
87. **Елтис** 2017: Sos Eltis, “Oscar Wilde, Dion Boucicault and the Pragmatics of Being Irish: Fashioning a New Brand of Modern Irish Celt”, *English Literature in Transition, 1880–1920* 60: 3, ELT Press, 267–293.
88. **Елфорд** 1887: Mary Alford, “What Will Become of the Girls?”, *The Lady’s World: A Magazine of Fashion and Society*, Cassell & Company, Limited, 386–387.
89. **Жид** 1905: André Gide, *Oscar Wilde: A Study*, Oxford: The Holywell Press.
90. **Зетлин** 2000: Linda Gertner Zatlín, “Wilde, Beardsley, and the Making of *Salome*”, *Journal of Victorian Culture* 5: 2, Oxford University Press, 341–357.
91. **Иглтон** 1989: Terry Eagleton, *Saint Oscar*, Derry: Field Day.
92. **Иглтон** 1995: Terry Eagleton, *Heathcliff and the Great Hunger: Studies in Irish Culture*, London: Verso.
93. **Иглтон** 2005: Terry Eagleton, “Edward Said, Cultural Politics, and Critical Theory (An Interview)”, *Alif: Journal of Comparative Poetics* 25, American University in Cairo, 254–269.
94. **Инглби** 1907: Leonard Cresswell Ingleby, *Oscar Wilde*, London: T. Werner Laurie.
95. **Јејтс** 1922: W. B. Yeats, *The Trembling of the Veil*, London: T. Werner Laurie.
96. **Јејтс** 1972: W. B. Yeats, *Memoirs: Autobiography. First Draft Journal*, Denis Donoghue (ed.), London: Macmillan.
97. **Кажберд** 1995: Declan Kiberd, *Inventing Ireland*, London: Jonathan Cape.
98. **Кажберд** 1997: Declan Kiberd, “Oscar Wilde: The resurgence of lying”, Peter Raby (ed.), *The Cambridge Companion to Oscar Wilde*, Cambridge: Cambridge University Press, 276–294.

99. **Кајберд** 1999: Declan Kiberd, “Wilde and the Belfast Agreement”, *Textual Practice* 13: 3, Taylor & Francis Ltd, 441–445.
100. **Капелефен** 2014: Paul van Capelleveen, “Books from Oscar Wilde’s Library Discovered in The National Library of the Netherlands”, Charles Ricketts & Charles Shannon Blog, 3 December. Доступно на: charlesricketts.blogspot.nl/2014/12/175-books-from-oscar-wildes-library.html. Приступљено: 18.1.2015.
101. **Каплан** 2007: Cora Kaplan, *Victoriana — Histories, Fictions, Criticism*, Edinburgh: Edinburgh University Press.
102. **Каплан, Стоувел** 1994: Joel H. Kaplan, Sheila Stowell, *Theatre and Fashion: Oscar Wilde to the Suffragettes*, Cambridge: Cambridge University Press.
103. **Каплан, Стоувел** 1999: Joel H. Kaplan, Sheila Stowell, “The Dandy and the Dowager: Oscar Wilde and Audience Resistance”, *New Theatre Quarterly* 15: 4, Cambridge University Press, 318–331.
104. **Карасус** 1971: Emilien Carassus, *Le Mythe du Dandy*, Paris: Librairie Armand Colin.
105. **Карлајл** 1838: Thomas Carlyle, *Sartor Resartus: The Life and Opinions of Herr Teufelsdröckh*, London: Saunders and Otley.
106. **Карнехен** 1917: Coulson Kernahan, *In Good Company: Some Personal Recollections of Swinburne, Lord Roberts, Watts-Dunton, Oscar Wilde, Edward Whymper, S. J. Stone, Stephen Phillips*, London: John Lane, The Bodley Head.
107. **Карпенгер** 1891: Edward Carpenter, *Civilization: Its Cause and Cure, And Other Essays*, London, Swan Sonnenschein & Co.
108. **Кастен** 1998: George F. Custen, “Wilde, the Celebrity Paradigm: Punishing the Thing We Love”, *Los Angeles Times*, June 28. Доступно на: <http://articles.latimes.com/1998/jun/28/opinion/op-64351>. Приступљено: 10.1.2018.
109. **Кеди** 2005: Davinia Caddy, “Variations on the Dance of the Seven Veils”, *Cambridge Opera Journal* 17: 1, Cambridge University Press, 37–58.

110. **Кеј** 1999: Richard A. Kaye, “‘Determined Raptures’: St. Sebastian and the Victorian Discourse of Decadence”, *Victorian Literature and Culture* 27: 1, Cambridge University Press, 269–303.
111. **Кендал** 1890: Madge Kendal, *Dramatic Opinions*, Boston: Little, Brown, and Company.
112. **Килин** 2013: Jarlath Killeen, “Wilde, the fairy tales and the oral tradition”, Kerry Powell (ed.), Peter Raby (ed.), *Oscar Wilde in Context*, Cambridge: Cambridge University Press, 186–194.
113. **Кингстон** 2007: Angela Kingston, *Oscar Wilde as a Character in Victorian Fiction*, New York: Palgrave Macmillan.
114. **Кларк** 2015: Petra Clark, “‘Cleverly Drawn’: Oscar Wilde, Charles Ricketts, and the Art of the Woman’s World”, *Journal of Victorian Culture* 20:3, Routledge, 375–400.
115. **Клејворт** 1997: Anya Clayworth, “The Woman’s World: Oscar Wilde as Editor”, *Victorian Periodicals Review* 30: 2, The Johns Hopkins University Press on behalf of the Research Society for Victorian Periodicals, 84–101.
116. **Клејворт** 2001: Anya Clayworth, “Oscar Wilde and Macmillan and Co.: The Publisher and the Iconoclast”, *English Literature in Transition, 1880–1920* 44: 1, ELT Press, 64–78.
117. **Клејворт** 2013: Anya Clayworth, “Review of *The Complete Works of Oscar Wilde*, Eds. John Stokes and Mark W. Turner, *Volume VI: Journalism I* (lxiii + 430 pp.) & *Volume VII: Journalism II* (xiii + 622 pp.), *Review* 19.
Доступно на: <www.nbol-19.org/view_doc.php?index=305>.
Приступљено: 30.3.2017.
118. **Коен В.** 1994: William A. Cohen, *Sex Scandal: The Private Parts of Victorian Fiction*, Durham and London: Duke University Press.
119. **Коен Е.** 1993: Ed Cohen, *Talk on the Wilde Side: Towards a Genealogy of a Discourse on Male Sexualities*, New York: Routledge.
120. **Коен Ф.** 2012: Philip K. Cohen, *John Evelyn Barlas, A Critical Biography: Poetry, Anarchism, and Mental Illness in Late-Victorian Britain*, High Wycombe: Rivendale Press.

121. **Коукли** 1994: Davis Coakley, *Oscar Wilde: The Importance of Being Irish*, Dublin: Town House.
122. **Крафт** 1990: Christopher Craft, "Alias Bunbury: Desire and Termination in *The Importance of Being Earnest*", *Representations* 31, University of California Press, 19–46.
123. **Крофт-Кук** 1967: Rupert Croft-Cooke, *Feasting with Panthers: A New Consideration of Some Late Victorian Writers*, New York: Holt, Rinehart and Winston.
124. **Крофт-Кук** 1972: Rupert Croft-Cooke, *The Unrecorded Life of Oscar Wilde*, New York: David McKay Company, Inc.
125. **Кук М.** 2003a: Matt Cook, *London and the Culture of Homosexuality, 1885–1914*, Cambridge: Cambridge University Press.
126. **Кук М.** 2003b: Matt Cook, "A New City of Friends': London and Homosexuality in the 1890s", *History Workshop Journal* 56, Oxford University Press, 33–58.
127. **Кук М.** 2013: Matt Cook, "Wilde's London", Kerry Powell (ed.), Peter Raby (ed.), *Oscar Wilde in Context*, Cambridge: Cambridge University Press, 49–59.
128. **Лалонд** 2005: Jeremy Lalonde, "A 'Revolutionary Outage': *The Importance of Being Earnest* as Social Criticism", *Modern Drama* 48: 4, University of Toronto Press, 659–676.
129. **Ле Галијен** 1896: Richard Le Gallienne, *Prose Fancies (Second Series)*, London: John Lane.
130. **Ле Галијен** 1925: Richard Le Gallienne, *The Romantic '90s*, New York: Doubleday, Page & Company.
131. **Лејн К.** 1994: Christopher Lane, "The Drama of the Impostor: Dandyism and Its Double", *Cultural Critique* 28, University of Minnesota Press, 29–52.
132. **Ли** 2017: Laura Lee, *Oscar's Ghost: The Battle for Oscar Wilde's Legacy*, Stroud: Amberley.
133. **Литвек** 2013: Leon Litvack, "An aesthete in America", Kerry Powell (ed.), Peter Raby (ed.), *Oscar Wilde in Context*, Cambridge: Cambridge University Press, 39–48.
134. **Лонгци** 1988: Zhang Longxi, "The Critical Legacy of Oscar Wilde", *Texas Studies in Literature and Language* 30: 1, University of Texas Press, 87–103.

135. **Лоу** 1915: David Lowe, *John Barlas: Sweet Singer and Socialist*, Cupar: Craigwood House Publishing Co.
136. **Лузедер** 2002: Matthew Lewsadder, “Removing the Veils: Censorship, Female Sexuality, and Oscar Wilde’s *Salome*”, *Modern Drama* 45: 4, University of Toronto Press, 519–544.
137. **Луис, Смит** 1936: Lloyd Lewis, Henry Justin Smith, *Oscar Wilde Discovers America [1882]*, New York: Harcourt, Brace and Co.
138. **Мајер** 2016: Sandra Mayer, “The Art of Creating a Great Sensation: Oscar Wilde (1854–1900)”, Gaston Franssen (ed.), Rick Honings (ed.), *Celebrity Authorship and Afterlives in English and American Literature*, London: Palgrave Macmillan, 111–132.
139. **Ман** 1959: Thomas Mann, *Last Essays*, Richard Winston (tr.), Clara Winston (tr.), Tania Stern (tr.), Jame Stern (tr.), New York: Alfred A. Knopf.
140. **Марез** 1997: Curtis Marez, “The Other Addict: Reflections on Colonialism and Oscar Wilde’s Opium Smoke Screen”, *ELH* 64: 1, The Johns Hopkins University Press, 257–287.
141. **Махафи** 1887: J. P. Mahaffy, *The Principles of the Art of Conversation*, London: Macmillan and Co.
142. **Мејсон С.** 1912: Stuart Mason (anon.), *Oscar Wilde: Three Times Tried*, London: Ferrestone Press, Ltd.
143. **Мејсон С.** 1914: Stuart Mason, *Bibliography of Oscar Wilde*, London: T. Werner Laurie Ltd.
144. **Меквин-Поуп** 1948: W. Macqueen-Pope, *Haymarket: Theatre of Perfection*, London: W. H. Allen.
145. **Мекена** 2003: Neil McKenna, *The Secret Life of Oscar Wilde*, London: Century.
146. **Меки** 2004: Gregory Mackie, “Publishing Notoriety: Piracy, Pornography, and Oscar Wilde”, *University of Toronto Quarterly* 73: 4, 980–990.
147. **Мекмејхон** 2003: Theo McMahan, “The Tragic Deaths in 1871 in County Monaghan of Emily and Mary Wilde — Half-Sisters of Oscar Wilde”, *Clogher Record* 18: 1, Clogher Historical Society, 129–145.

148. **Мекормек** 1997: Jerusha McCormack, “Wilde’s Fiction(s).”, Peter Raby (ed.), *The Cambridge Companion to Oscar Wilde*, Cambridge: Cambridge University Press, 96–117.
149. **Мекормек** 2013: Jerusha McCormack, “Wilde’s Dublin; Dublin’s Wilde”, Kerry Powell (ed.), Peter Raby (ed.), *Oscar Wilde in Context*, Cambridge: Cambridge University Press, 17–27.
150. **Мексвел** 1937: W. B. Maxwell, *Time Gathered: Autobiography*, London: Hutchinson & Co.
151. **Мекфарлејн** 2007: Robert Macfarlane, *Original Copy: Plagiarism and Originality in Nineteenth-Century Literature*, Oxford: Oxford University Press.
152. **Мелвил** 1994: Joy Melville, *Mother of Oscar: The Life of Jane Francesca Wilde*, London: John Murray.
153. **Менделсон** 2007: Michèle Mendelssohn, *Henry James, Oscar Wilde and Aesthetic Culture*, Edinburgh: Edinburgh University Press.
154. **Менсон** 2004: Marilyn Manson, *Marilyn Manson “Talking”*, Chuck Weiner (ed.), London: Omnibus Press.
155. **Меткаф** 1980: Priscilla Metcalf, *James Knowles: Victorian Editor and Architect*, Oxford: Oxford University Press.
156. **Мидеке** 2002: Martin Middeke, “Oscar, the Proto-Postmodern? Peter Ackroyd’s *The Last Testament of Oscar Wilde*”, U. Böker et al. (ed.), *The Importance of Reinventing Oscar: Versions of Wilde during the Last 100 Years*, Amsterdam: Rodopi, 207–217.
157. **Михаил** 1979: E. H. Mikhail (ed.), *Oscar Wilde: Interviews and Recollections*, two volumes, London: Macmillan.
158. **Мојл** 2011: Franny Moyle, *Constance: The Tragic and Scandalous Life of Mrs. Oscar Wilde*, London: John Murray.
159. **Морис Р.** 2013: Roy Morris, Jr., *Declaring His Genius: Oscar Wilde in North America*, Cambridge: Harvard University Press.
160. **Морис Ц.** 1968: James Morris, *Pax Britannica: The Climax of an Empire*, London: Faber and Faber Limited.

161. **Морис Ц.** 1973: James Morris, “Jubilee Day”, Stephen W. Sears (ed.), *The Horizon History of British Empire, Volume One*, New York: American Heritage Publishing Co. Inc., 8–13.
162. **Морс** 1960: Ellen Moers, *The Dandy: Brummell to Beerbohm*, London: Secker & Warburg.
163. **Мос** 2000: Stephen Moss, “The importance of being Merlin”, *The Guardian*, November 24. Доступно на: <www.theguardian.com/books/2000/nov/24/classics.oscarwilde>. Приступљено: 6.6.2016.
164. **Моурен** 2015: Maureen Moran, “OUP’s Complete Wilde: Volumes 6 & 7”, *English Literature in Transition, 1880–1920* 58: 2, ELT Press, 257–261.
165. **Насар** 1974: Christopher S. Nassaar, *Into the Demon Universe: A Literary Exploration of Oscar Wilde*, New Haven: Yale University Press.
166. **Насар** 1998: Christopher S. Nassaar, “Wilde’s *Lady Windermere’s Fan* and Shaw’s *Mrs. Warren’s Profession*”, *The Explicator* 56: 3, Routledge, 137–138.
167. **Нелсон** 1971: James G. Nelson, *The Early Nineties: A View from the Bodley Head*, Cambridge: Harvard University Press.
168. **Нилсон** 1940: Julia Neilson, *This for Remembrance*, London: Hurst & Blackett.
169. **Новак** 2008: Daniel A. Novak, *Realism, Photography, and Nineteenth-Century Fiction*, Cambridge: Cambridge University Press.
170. **Нокс** 2001: Melissa Knox, *Oscar Wilde in the 1990s: The Critic as Creator*, Rochester: Camden House.
171. **Нордау** 1895: Max Nordau, *Degeneration*, London: William Heinemann.
172. **Норт** 2010: Michael North, “The Picture of Oscar Wilde”, *PMLA: Publication of the Modern Language Association of America* 125: 1, 185–191.
173. **Њуболт** 1932: Sir Henry Newbolt, *My World as in My Time*, London: Faber and Faber Limited.
174. **Овенс** 2013: Susan Owens, “Aubrey Beardsley and *Salome*”, Kerry Powell (ed.), Peter Raby (ed.), *Oscar Wilde in Context*, Cambridge: Cambridge University Press, 110–124.
175. **Оден** 1969: W. H. Auden, “An Improbable Life”, Richard Ellmann (ed.), *Oscar Wilde: A Collection of Critical Essays*, New Jersey: Prentice-Hall Inc, 116–137.

176. **Олдгејт, Робертсон** 2005: Anthony Aldgate, James C. Robertson, *Censorship in Theatre and Cinema*, Edinburgh: Edinburgh University Press.
177. **О’Саливан В.** 1936: Vincent O’Sullivan, *Aspects of Wilde*, London: Constable & Co Ltd.
178. **О’Саливан Е.** 2016: Emer O’Sullivan, *The Fall of the House of Wilde: Oscar Wilde and His Family*, London: Bloomsbury.
179. **О’Тул** 1998: Fintan O’Toole, “Venus in Blue Jeans: Oscar Wilde, Jesse James, Crime and Fame”, Jerusha McCormack (ed.), *Wilde the Irishman*, New Haven: Yale University Press, 71–81.
180. **Палмер** 1912: John Palmer, *The Censor and the Theatres*, London: T. Fisher Unwin.
181. **Палмер** 1913: John Palmer, *The Future of the Theatre*, London: G. Bell & Sons Ltd.
182. **Пауел** 1990: Kerry Powell, *Oscar Wilde and the Theatre of the 1890s*, Cambridge: Cambridge University Press.
183. **Пауел** 1992: Kerry Powell, “The Making of Victorian Drama. By Anthony Jenkins”, *Theatre Journal* 44: 3, The Johns Hopkins University Press, 414–415.
184. **Пауел** 1994: Kerry Powell, “Oscar Wilde, Elizabeth Robins, and the Theatre of the Future”, *Modern Drama* 37: 1, University of Toronto Press, 220–237.
185. **Пауел** 1997: Kerry Powell, *Women and Victorian Theatre*, Cambridge: Cambridge University Press.
186. **Пауел** 2003: Kerry Powell, “Wilde Man: Masculinity, Feminism, and A Woman of No Importance”, Joseph Bristow (ed.), *Wilde Writings: Contextual Conditions*, Toronto: University of Toronto Press.
187. **Пауел** 2009: Kerry Powell, *Acting Wilde: Victorian Sexuality, Theatre, and Oscar Wilde*, Cambridge: Cambridge University Press.
188. **Пауел, Рејби** 2013: Kerry Powell, Peter Raby, “Preface”, Kerry Powell (ed.), Peter Raby (ed.), *Oscar Wilde in Context*, Cambridge; Cambridge University Press.
189. **Пирсон** 1946: Hesketh Pearson, *The Life of Oscar Wilde*, London: Methuen & Co. Ltd.
190. **Пирсон** 1950: Hesketh Pearson, *The Last Actor-Managers*, London: Methuen & Co. Ltd.
191. **Пирсон** 1951: Hesketh Pearson, *G. B. S.: A Postscript*, London: Collins.

192. **Портсмут** 1887: Eveline Portsmouth, “The Position of Woman”, *The Woman’s World* 1: 1, November, Cassell & Company, Limited, 7–10.
193. **Потер** 1891: Helen Potter, *Impersonations*, New York: Edgar S. Werner.
194. **Рајт** 2008: Thomas Wright, *Oscar’s Books*, London: Chatto & Windus.
195. **Рауел** 1978: George Rowell, *Queen Victoria Goes to the Theatre*, London: Paul Elek.
196. **Рејби** 1994: Peter Raby, “The Origins of *The Importance of Being Earnest*”, *Modern Drama* 37: 1, University of Toronto Press, 139–147.
197. **Рејби** 1997: Peter Raby, “Wilde’s comedies of Society”, Peter Raby (ed.), *The Cambridge Companion to Oscar Wilde*, Cambridge: Cambridge University Press, 143–160.
198. **Рејби** 2004: Peter Raby, “Theatre of the 1890s: breaking down the barriers”, Kerry Powell (ed.), *The Cambridge Companion to Victorian and Edwardian Theatre*, Cambridge: Cambridge University Press, 183–206.
199. **Рејвенхил** 2013: Mark Ravenhill, “An appreciation: Oscar Wilde: the art of the somdomite”, Kerry Powell (ed.), Peter Raby (ed.), *Oscar Wilde in Context*, Cambridge: Cambridge University Press, 1–3.
200. **Ренсом** 1912: Arthur Ransome, *Oscar Wilde: A Critical Study*, London: Martin Secker.
201. **Робертс** 1971: Robert Roberts, *The Classic Slum: Salford Life in the First Quarter of the Century*, Manchester: Manchester University Press.
202. **Робертсон** 1931: W. Graham Robertson, *Time Was*, London: Hamish Hamilton Ltd.
203. **Род** 1922: James Rennell Rodd, *Social and Diplomatic Memories, 1884–1893*, London: Edward Arnold & Co.
204. **Родити** 1947: Edouard Roditi, *Oscar Wilde*, Norfolk: New Directions Books.
205. **Ротенштајн** 1931: William Rothenstein, *Men and Memories*, London: Faber & Faber.
206. **Роуз** 2015: David Charles Rose, *Oscar Wilde’s Elegant Republic: Transformation, Dislocation and Fantasy in fin-de-siècle Paris*, Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
207. **Роцерс** 2012: Nigel Rodgers, *The Dandy: Peacock or Enigma?*, London: Bene Factum Publishing.

208. **Руни** 1996: Pdraig Rooney, “Feasting with Cubs: Wilde at Berneval”, *The Harp* 11, IASIL Japan, 41–51.
209. **Саид** 1975: Edward W. Said, *Beginnings: Intention and Method*, New York: Basic Books, Inc., Publishers.
210. **Сала** 1884: George Augustus Sala, *Echoes of the Year Eighteen Hundred and Eighty-Three*, London: Remington & Co.
211. **Свит** 2001: Matthew Sweet, *Inventing the Victorians*, London: Faber and Faber.
212. **Сейнт-Амор** 2003: Paul K. Saint-Amour, *The Copywrights: Intellectual Property and the Literary Imagination*, Ithaca: Cornell University Press.
213. **Семелс** 2000: Neil Sammells, *Wilde Style: The Plays and Prose of Oscar Wilde*, Harlow: Longman.
214. **Семелс** 2008: Neil Sammells, “The Irish Wilde”, Philip E. Smith II (ed.), *Approaches to Teaching the Works of Oscar Wilde*, New York: The Modern Language Association of America, 35–41.
215. **Сендерсон** 1984: Michael Sanderson, *From Irving to Olivier: A Social History of the Acting Profession in England, 1880–1983*, London: The Athlone Press.
216. **Сенелик** 1999: Laurence Senelick, *Lovesick: Modernist Plays of Same-Sex Love, 1894–1925*, Routledge: London and New York.
217. **Сенелик** 2003: Laurence Senelick, “Master Wood’s Profession: Wilde and the Subculture of Homosexual Blackmail in the Victorian Theatre”, Joseph Bristow (ed.), *Wilde Writings: Contextual Conditions*, Toronto: University of Toronto Press, 163–182.
218. **Сецвик** 1985: Eve Kosofsky Sedgwick, *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire*, New York: Columbia University Press.
219. **Сецвик** 1990: Eve Kosofsky Sedgwick, *Epistemology of the Closet*, Berkeley: University of California Press.
220. **Сецвик** 1994: Eve Kosofsky Sedgwick, *Tendencies*, London: Routledge.
221. **Сикор** 1979: Robert Secor, “Aesthetes and Pre-Raphaelites: Oscar Wilde and the Sweetest Violet in England”, *Texas Studies in Literature and Language* 21: 3, University of Texas Press, 396–412.

222. **СИМОНС А.** 1981: Arthur Symons, “The Decadent Movement in Literature”, Karl Beckson (ed.), *Aesthetes and Decadents of the 1890s: An Anthology of British Poetry and Prose*, Chicago: Academy Chicago Publishers, 134–151.
223. **СИМОНС А.** 1930: Arthur Symons, *A Study of Oscar Wilde*, London: Charles J. Sawyer.
224. **СИМОНС Ц.** 2000: James C. Simmons, *Star-Spangled Eden: 19th Century America Through the Eyes of Dickens, Wilde, Frances Trollope, Frank Harris, and Other British Travelers*, New York: Carroll & Graf Publishers, Inc.
225. **СИНФИЛД** 1994: Alan Sinfield, *The Wilde Century: Effeminacy, Oscar Wilde and the Queer Moment*, London: Cassell.
226. **СИНФИЛД** 1999: Alan Sinfield, *Out on Stage: Lesbian and Gay Theatre in the Twentieth Century*, New Haven: Yale University Press.
227. **СЛОУН** 2003: John Sloan, *Authors in Context: Oscar Wilde*, Oxford: Oxford University Press.
228. **СМОЛ** 1993: Ian Small, *Oscar Wilde Revalued: An Essay on New Materials and Methods of Research*, Greensboro: ELT Press.
229. **СТАЈАН** 1981: J. L. Styan, *Modern drama in theory and practice, Volume 1: Realism and naturalism*, Cambridge: Cambridge University Press.
230. **СТЕЦ** 2007: Margaret D. Stetz, *Facing the Late Victorians: Portraits of Writers and Artists from the Mark Samuels Lasner Collection*, Newark: University of Delaware Press.
231. **СТИВЕНС** 1980: John Russell Stephens, *The Censorship of English Drama 1824–1901*, Cambridge: Cambridge University Press.
232. **СТОУКЕР** 1906: Bram Stoker, *Personal Reminiscences of Henry Irving, Vol. II*, London: William Heinemann.
233. **СТОУКС** 1983: John Stokes, “Wilde at Bay: The Diaries of George Ives”, *English Literature in Transition, 1880–1920* 26: 3, ELT Press, 175–186.
234. **СТОУКС** 1989: John Stokes, *In the Nineties*, Chicago: The University of Chicago Press.
235. **СТОУКС** 1996: John Stokes, *Oscar Wilde: Myths, Miracles, and Imitations*, Cambridge: Cambridge University Press.

236. **Стоукс** 1997: John Stokes, “Wilde the journalist”, Peter Raby (ed.), *The Cambridge Companion to Oscar Wilde*, Cambridge: Cambridge University Press, 69–79.
237. **Тайдман** 1982: William Tydeman (ed.), *Wilde: Comedies*, London: The Macmillan Press Ltd.
238. **Тенич** 1999: Robert Tanitch, *Oscar Wilde on Stage and Screen*, London: Methuen.
239. **Типер** 2011: Karen Sasha Anthony Tipper (ed.), *Lady Jane Wilde’s Letters to Oscar Wilde, 1875–1895: A Critical Edition*, Lewiston: The Edwin Mellen Press.
240. **Типер** 2013: Karen Sasha Anthony Tipper (ed.), *Lady Jane Wilde’s Letters to Constance Wilde, Friends and Acquaintances, With Selected Correspondence Received*, Lewiston: The Edwin Mellen Press.
241. **Траубел** 2006: Horace Traubel, “Review of *Intentions*”, Gary Schmidgall (ed.), *Conserving Walt Whitman’s Fame: Selections from Horace Traubel’s “Conservator,” 1890–1919*, Iowa City: University of Iowa Press, 8–9.
242. **Три** 1892: Herbert Beerbohm Tree, *Some Interesting Fallacies of the Modern Stage: An Address Delivered to the Playgoers’ Club at St. James’s Hall, on Sunday, 6th December, 1891*, London: William Heinemann.
243. **Трилинг** 1972: Lionel Trilling, *Sincerity and Authenticity*, Cambridge: Harvard University Press.
244. **Туми** 1994: Deirdre Toomey, “The Story-Teller at Fault”, C. George Sandulescu (ed.), *Rediscovering Oscar Wilde*, Gerrards Cross: Colin Smythe, 405–420.
245. **Туфеску** 2008: Florina Tufescu, *Oscar Wilde’s Plagiarism: The Triumph of Art over Ego*, Dublin: Irish Academic Press.
246. **Фелски** 1995: Rita Felski, *The Gender of Modernity*, Cambridge: Harvard University Press.
247. **Фицсајмонс** 2015: Eleanor Fitzsimons, *Wilde’s Women: How Oscar Wilde Was Shaped by the Women He Knew*, London: Duckworth Overlook.
248. **Фиш** 1913: Arthur Fish, “Oscar Wilde as Editor”, *Harper’s Weekly*, New York, 4 October, 18–20.

249. **Флечер** 2000: Ian Christopher Fletcher, “The Soul of Man Under Imperialism: Oscar Wilde, Race, and Empire”, *Journal of Victorian Culture* 5: 2, Oxford University Press, 334–341.
250. **Фоукс** 1997: Richard Foulkes, *Church and Stage in Victorian England*, Cambridge: Cambridge University Press.
251. **Фоулди** 1997: Michael S. Foldy, *The Trials of Oscar Wilde: Deviance, Morality, and Late-Victorian Society*, New Haven: Yale University Press.
252. **Фрай** 1976: Northrop Frye, *The Secular Scripture: A Study of the Structure of Romance*, Cambridge: Harvard University Press.
253. **Фрејзер и др.** 2003: Hilary Fraser *et al.*, *Gender and the Victorian Periodical*, Cambridge: Cambridge University Press.
254. **Френкел** 1997: Nick Frankel, “‘Ave Imperatrix’: Oscar Wilde and the Poetry of Englishness”, *Victorian Poetry* 35: 2, West Virginia University Press, 117–137.
255. **Френкел** 2017: Nicholas Frankel, *Oscar Wilde: The Unrepentant Years*, Cambridge: Harvard University Press.
256. **Фридман Д.** 2014: David M. Friedman, *Wilde in America: Oscar Wilde and the Invention of Modern Celebrity*, New York: W. W. Norton & Company.
257. **Фридман Ц.** 1990: Jonathan Freedman, *Professions of Taste: Henry James, British Aestheticism, and Commodity Culture*, Stanford: Stanford University Press.
258. **Фрит** 1887: W. P. Frith, R. A., *My Autobiography and Reminiscences, Vol. II.*, London: Richard Bentley and Son.
259. **Хајд М.** 1982: Mary Hyde (ed.), *Bernard Shaw and Alfred Douglas: A Correspondence*, New Haven: Tichnor & Fields.
260. **Хајд Х.** 1948: Montgomery H. Hyde, *The Trials of Oscar Wilde*, London: William Hodge and Company, Limited.
261. **Хајд Х.** 1970: H. Montgomery Hyde, *The Other Love: An Historical and Contemporary Survey of Homosexuality in Britain*, London: Heinemann.
262. **Хајд Х.** 1975, H. Montgomery Hyde, *Oscar Wilde*, New York: Farrar, Straus, and Giroux.
263. **Хант В.** 1926: Violet Hunt, *The Flurried Years*, London: Hurst & Blackett.

264. **Хезлам** 2004: Richard Haslam, “‘Melmoth’ (OW): Gothic Modes in *The Picture of Dorian Gray*”, *Irish Studies Review* 12: 3, British Association for Irish Studies, 303–314.
265. **Хекст** 2011: Kate Hext, “Oscar Wilde and Friedrich Nietzsche: ‘Rebels in the name of beauty’”, *Victoriographies* 1: 2, Edinburgh University Press, 202–220.
266. **Хенли** 2000: W. E. Henley, *The Selected Letters of W. E. Henley*, Damian Atkinson (ed.), Aldershot: Ashgate.
267. **Хенсен** 2009: Jim Hansen, *Terror and Irish Modernism: The Gothic Tradition from Burke to Beckett*, State University of New York Press.
268. **Херис Ф.** 1916: Frank Harris, *Oscar Wilde: His Life and Confessions*, two volumes, New York: Self-Published.
269. **Хефер** 2017: Simon Heffer, *The Age of Decadence: Britain 1880 to 1914*, London: Random House Books.
270. **Хили** 1904: Chris Healy, *Confessions of a Journalist*, London: Chatto & Windus.
271. **Хини** 1998: Seamus Heaney, “Oscar Wilde Dedication: Westminster Abbey, 14 February 1995”, Jerusha McCormack (ed.), *Wilde the Irishman*, New Haven: Yale University Press, 174–176.
272. **Хиченс К.** 1991: Christopher Hitchens, “Style and Socialism”, Regenia Gagnier (ed.), *Critical Essays on Oscar Wilde*, New York: G. K. Hall & Co. 88–90.
273. **Хиченс Р.** 1894: Robert Hichens, *The Green Carnation*, New York: D. Appleton and Company.
274. **Хиченс Р.** 1947: Robert Hichens, *Yesterday*, London: Cassell & Company Limited.
275. **Хобсбом** 1987: Eric Hobsbawm, *The Age of Empire, 1875–1914*, London: Weidenfeld and Nicolson.
276. **Холанд В.** 1960: Vyvyan Holland, *Oscar Wilde: A Pictorial Biography*, London: Thames and Hudson.
277. **Холанд В.** 1999: Vyvyan Holland, *Son of Oscar Wilde*, revised edition, London: Robinson.
278. **Холанд М.** 1994: Merlin Holland, “Plagiarist, or Pioneer?”, C. George Sandulescu (ed.), *Rediscovering Oscar Wilde*, Gerrards Cross: Colin Smythe, 193–213.

279. **Холанд М.** 1997а: Merlin Holland, *The Wilde Album*, London: Fourth Estate.
280. **Холанд М.** 1997б: Merlin Holland, “Biography and the art of lying”, Peter Raby (ed.), *The Cambridge Companion to Oscar Wilde*, Cambridge: Cambridge University Press, 3–17.
281. **Холанд М.** 2003: Merlin Holland, *Irish Peacock & Scarlet Marquess: The Real Trial of Oscar Wilde*, London: Fourth Estate.
282. **Хор** 1997: Philip Hoare, *Wilde’s Last Stand: Decadence, Conspiracy and the First World War*, London: Duckworth.
283. **Хотри** 1924: Charles Hawtrey, *The Truth at Last*, Somerset Maugham (ed.), London: Thornton Butterworth Ltd.
284. **Хоун** 1944: Joseph Hone (ed.), *J. B. Yeats: Letters to His Son W. B. Yeats and Others, 1869–1922*, London: Faber and Faber Limited.
285. **Црњански** 1999: Милош Црњански, *Есеји и чланци I: књижевност, уметност. Дела Милоша Црњанског: том десети*. Београд: Задужбина Милоша Црњанског.
286. **Чепмен** 1849: John Kemble Chapman, *A Complete History of Theatrical Entertainments, Dramas, Masques, and Triumphs, at the English Court: From the Time of King Henry VIII to the Present Day, Including the Series of Plays Performed Before Her Majesty, at Windsor Castle, Christmas, 1848–9*, London: John Mitchell.
287. **Џејмс** 1980: Henry James, *Letters, Volume III: 1883–1895*, Leon Edel (ed.), Cambridge: Harvard University Press.
288. **Џејнс** 2016: Dominic Janes, *Oscar Wilde Prefigured: Queer Fashioning and British Caricature, 1750–1900*, Chicago: University Of Chicago Press.
289. **Џексон Р.** 1997: Russell Jackson, “The Importance of Being Earnest”, Peter Raby (ed.), *The Cambridge Companion to Oscar Wilde*, Cambridge: Cambridge University Press, 161–177.
290. **Џексон Х.** 1913: Holbrook Jackson, *The Eighteen Nineties: A Review of Art and Ideas at the Close of the Nineteenth Century*, London: Grant Richards Ltd.
291. **Џенкинс Е.** 1991: Anthony Jenkins, *The Making of Victorian Drama*, Cambridge: Cambridge University Press.

292. **Цеси** 1844а: Captain Jesse, *The Life of George Brummell, Esq., Commonly Called Beau Brummell. Vol. I.*, London: Saunders and Otley.
293. **Цеси** 1844б: Captain Jesse, *The Life of George Brummell, Esq., Commonly Called Beau Brummell. Vol. II.*, London: Saunders and Otley.
294. **Цоунс** 1996: Frank Penton Jones, “A Woman of No Importance”, *The Irish Times*, 12 July. Доступно на:
<www.irishtimes.com/opinion/letters/a-woman-of-no-importance-1.66507>.
Приступљено: 7.6.2017.
295. **Цулијан** 1969: Philippe Jullian, *Oscar Wilde*, New York: The Viking Press.
296. **Шафер** 2000: Talia Schaffer, *The Forgotten Female Aesthetes: Literary Culture in Late-Victorian England*, Charlottesville: University of Virginia Press.
297. **Шелард** и др. 2004: Dominic Shellard *et al.*, *The Lord Chamberlain Regrets...: A History of British Theatre Censorship*, London: British Library.
298. **Шерард** 1902: Robert Harborough Sherard, *Oscar Wilde: The Story of an Unhappy Friendship*, London: privately printed.
299. **Шерард** 1905: Robert Harborough Sherard, *Twenty Years in Paris, Being Some Recollections of a Literary Life*, London: Hutchinson & Co.
300. **Шерард** 1906: Robert Harborough Sherard, *The Life of Oscar Wilde*, London: T. Werner Laurie.
301. **Шерард** 1916: Robert Harborough Sherard, *The Real Oscar Wilde*, London: T. Werner Laurie Ltd.
302. **Шерард** 1933: Robert Harborough Sherard, *Andre Gide's Wicked Lies about the late Mr. Oscar Wilde in Algiers in January, 1895*, Calvi: The Vindex Publishing Company.
303. **Шо** 1918: George Bernard Shaw, “My Memories of Oscar Wilde”, Frank Harris, *Oscar Wilde: His Life and Confessions, Volume II*, New York City: Self-Published, 7–32.
304. **Шо** 1938: George Bernard Shaw, “Preface”, Frank Harris, *Oscar Wilde*, London: Constable & Co. Ltd., ix–lii.
305. **Шоуволтер** 1990: Elaine Showalter, *Sexual Anarchy: Gender and Culture at the Fin de Siècle*, New York: Viking.

306. **Шредер** 2002: Horst Schroeder, *Additions and Corrections to Richard Ellmann's Oscar Wilde*, Braunschweig: privately printed.
307. **Шук** 2004: Richard W. Schoch, *Queen Victoria and the Theatre of her Age*, Basingstoke: Palgrave Macmillan.

Општа литература

1. **Адамс** 1971: Elsie B. Adams, *Bernard Shaw and the Aesthetes*, Columbus: Ohio State University Press.
2. **Арнолд** 1853: Matthew Arnold, *Poems*, London: Longman, Brown, Green, and Longmans.
3. **Арнолд** 1865: Matthew Arnold, *Essays in Criticism*, London: Macmillan and Co.
4. **Арнолд** 1887: Matthew Arnold, "Up to Easter", *The Nineteenth Century* 123, C. Kegan Paul & Co., 629–643.
5. **Ашхајм** 1993: Steven E. Aschheim, "Max Nordau, Friedrich Nietzsche and Degeneration", *Journal of Contemporary History* 28: 4, Sage Publications, 643–657.
6. **Баба** 1992: Homi K. Bhabha, "The Other Question: The Stereotype and Colonial Discourse", Mandy Merck (ed.), *The Sexual Subject: A Screen Reader in Sexuality*, London: Routledge, 312–331.
7. **Бајрон** 1830: George Gordon Byron, *Letters and Journals of Lord Byron, with Notices of his Life*, Thomas Moore (ed.), London: John Murray.
8. **Бајрон** 1974: George Gordon Byron, *Byron's Letters and Journals: "Alas! the love of Women!"*. Volume 3: 1813–1814, Leslie A. Marchand (ed.), Cambridge: Harvard University Press.
9. **Бајрон** 1980: George Gordon Byron, *Byron's Letters and Journals: "A heart for every fate"*. Volume 10: 1822–1823, Leslie A. Marchand (ed.), Cambridge: Harvard University Press.

10. **Бакл** 1926: George Earle Buckle (ed.), *The Letters of Queen Victoria. Second Series. A Selection from Her Majesty's Correspondence and Journal Between the Years 1862 and 1878. Volume II: 1870–1878*, London: John Murray.
11. **Бакл** 1932: George Earle Buckle (ed.), *The Letters of Queen Victoria. Third Series. A Selection from Her Majesty's Correspondence and Journal Between the Years 1886 and 1901. Volume III: 1896–1901*, London: John Murray.
12. **Барт** 1977: Roland Barthes, "From Work to Text", Stephen Heath (tr.), *Image – Music – Text*, New York: Hill & Wang, 155–164.
13. **Бедоу** 1885: John Beddoe, *The Races of Britain: A Contribution to The Anthropology of Western Europe*, Bristol: J. W. Arrowsmith.
14. **Бекалоси** 2008: Chiara Beccalossi, "Havelock Ellis: Sexual Inverts as Independent Women", Mary McAuliffe (ed.), Sonja Tiernan (ed.), *Tribades, Tommies, and Transgressives: Histories of Sexualities, Volume I*, Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 211–228.
15. **Бекет** 1955: Samuel Beckett, *Molloy: A Novel*, Patrick Bowles (tr.), Samuel Beckett (tr.), New York: Grove Press, Inc.
16. **Бенсон, Ешер** 1907: Arthur Christopher Benson (ed.), Viscount Esher (ed.), *The Letters of Queen Victoria, A Selection from Her Majesty's Correspondence Between the Years 1837 and 1861. Volume II: 1844–1853*, London: John Murray.
17. **Бентли** 1983: Joyce Bentley, *The Importance of Being Constance*, London: Robert Hale.
18. **Бесант** 1897: Walter Besant, *The Queen's Reign and Its Commemoration: A Literary and Pictorial Review of the Period; the Story of the Victorian Transformation*, London: The Werner Company.
19. **Бетерзби** 1989: Christine Battersby, *Gender and Genius: Towards a Feminist Aesthetic*, Bloomington: Indiana University Press.
20. **Билинг** 1918: Noel Pemberton Billing, *Verbatim Report of the Trial of Noel Pemberton Billing, M.P.: On a Charge of Criminal Libel Before Mr. Justice Darling at the Central Criminal Court, Old Bailey. With Report of the Preliminary Proceedings at*

Bow Street Police Court, an Appendix of Documents Referred to in the Case, Reference Index. &c, London: Vigilante Office.

21. **Блејк** 1970: William Blake, *The Poetry and Prose of William Blake*, David V. Erdman (ed.), Harold Bloom (ed.), New York: Doubleday & Company.
22. **Блејк** 2008: William Blake, *Blake's Poetry and Designs*, Mary Lynn Johnson (ed.), John E. Grant (ed.), New York: W. W. Norton & Company.
23. **Блом** 2008: Philip Blom, *The Vertigo Years: Europe, 1900–1914*, New York: Basic Books.
24. **Бодлер** 1956: Charles Baudelaire, *The Essence of Laughter and Other Essays, Journals, and Letters*, New York: Meridian Books.
25. **Бодли** 1903: John Edward Courtenay Bodley, *The Coronation of Edward the Seventh: A Chapter of European and Imperial History*, London: Methuen & Co.
26. **Бодријар** 1994: Jean Baudrillard, *Simulacra and Simulation*, Sheila Faria Glaser (tr.), Ann Arbor: The University of Michigan Press.
27. **Бојанић**, Петар 2008, *Провокације*. *Provocatio: Vokativ Ius Revolucija*, Београд: Службени гласник.
28. **Болито** 1938: Hector Bolitho (ed.), *Further Letters of Queen Victoria, From the Archives of the House of Brandenburg-Prussia*, Mrs. J. Pudney (tr.), Lord Sudley (tr.), London: Thornton Butterworth.
29. **Борстин** 1961: Daniel J. Boorstin, *The Image; or, What Happened to the American Dream*, New York: Atheneum.
30. **Бреј** 1982: Alan Bray, *Homosexuality in Renaissance England*, London: Gay Men's Press.
31. **Бренд** 2014: Russell Brand, *Revolution*, London: Century.
32. **Брендон** 2011: Piers Brendon, "Churchill and Empire", Brian Farrell (ed.), *Churchill and the Lion City: Shaping Modern Singapore*, Singapore: National University of Singapore Press, 10–35.
33. **Бристоу** 19956: Joseph Bristow, "No Friend Like a Sister'?: Christina Rossetti's Female Kin", *Victorian Poetry* 33: 2, West Virginia University Press, 257–281.

34. **Брокс** 2003: Emma Brockes, “Marilyn Manson: Freak or unique?”, *The Guardian*, 1 December.
Доступно на: <www.theguardian.com/music/2003/dec/01/usa.popandrock>.
Приступљено: 16.4.2017.
35. **Брукер, Видоусон** 2014: Peter Brooker, Peter Widdowson, “A Literature for England”, Robert Colls (ed.), Philip Dodd (ed.), *Englishness: Politics and Culture, 1880–1920*, London: Bloomsbury Academic, 141–188.
36. **Вајнтрауб** 1987: Stanley Weintraub, *Victoria: An Intimate Biography*, New York: E. P. Dutton.
37. **Вајнтрауб** 1996: Stanley Weintraub, *Shaw’s People: Victoria to Churchill*, University Park: The Pennsylvania State University Press.
38. **Вајнтрауб** 2011: Stanley Weintraub, *Victorian Yankees at Queen Victoria’s Court: American Encounters with Victoria and Albert*, Newark: University of Delaware Press.
39. **Веб** 1982: Beatrice Webb, *The Diary of Beatrice Webb. Volume One, 1873–1892: “Glitter Around and Darkness Within”*, Norman MacKenzie (ed.), Jeanne MacKenzie (ed.), Cambridge: Harvard University Press.
40. **Веб** 1983: Beatrice Webb, *The Diary of Beatrice Webb. Volume Two, 1892–1905: “All the Good Things of Life”*, Norman MacKenzie (ed.), Jeanne MacKenzie (ed.), Cambridge: Harvard University Press.
41. **Вестон** 1995: Corinne Comstock Weston, *The House of Lords and Ideological Politics: Lord Salisbury’s Referendal Theory and the Conservative Party, 1846–1922*, Philadelphia: American Philosophical Society.
42. **Викс** 1981: Jeffrey Weeks, *Sex, Politics, and Society: The Regulation of Sexuality Since 1800*, Harlow: Longman.
43. **Вилијамс** 1896: Ernest Edwin Williams, “*Made in Germany*”, London: William Heinemann.
44. **Вилсон А.** 1988: A. N. Wilson, *Incline Our Hearts*, London: Hamish Hamilton.
45. **Вилсон А.** 2002: A. N. Wilson, *The Victorians*, London: Hutchinson.
46. **Вилсон А.** 2005: A. N. Wilson, *After the Victorians: The World Our Parents Knew*, London: Hutchinson.

47. **Вилсон А.** 2014: A. N. Wilson, *Victoria, a Life*, London: Atlantic Books.
48. **Вилсон Е.** 2003: Elizabeth Wilson: *Adorned in Dreams: Fashion and Modernity*, New Brunswick: Rutgers University Press.
49. **Вин** 2002: Catherine Wynne, *The Colonial Conan Doyle: British Imperialism, Irish Nationalism, and the Gothic*, Westport: Greenwood Press.
50. **Витли** 1891: Henry B. Wheatley, *London Past and Present: Its History, Associations, and Traditions, Vol. 1*, London: John Murray.
51. **Витман** 1982: Walt Whitman, *Poetry and Prose*, Justin Kaplan (ed.), New York: The Library of America.
52. **Вулф** 1988: Virginia Woolf, *The Essays of Virginia Woolf, Volume III: 1919–1924*, Andrew McNeillie (ed.), London: The Hogarth Press.
53. **Вулф** 1990: Virginia Woolf, *A Passionate Apprentice: The Early Journals, 1897–1909*, Mitchell A. Leaska (ed.), London: The Hogarth Press.
54. **Вулф** 2009: Virginia Woolf, *The Essays of Virginia Woolf, Volume V: 1929–1932*, Stuart N. Clarke (ed.), London: The Hogarth Press.
55. **Гарвин** 1934: J. L. Garvin, *The Life of Joseph Chamberlain, Volume Three, 1895–1900: Empire and World Policy*, London: Macmillan.
56. **Гарднер** 1839: Marguerite Gardiner, Countess of Blessington, *Desultory Thoughts and Reflections*, London: Longman, Orme, Brown, Green & Longmans.
57. **Вилрајт** 1992: Julie Wheelwright, *The Fatal Lover: Mata Hari and the Myth of Women in Espionage*, London: Collins & Brown.
58. **Гилрој** 2010: John Gilroy, *Romantic Literature*, London: York Press.
59. **Гледстон** 1974: William Gladstone, *The Gladstone Diaries: With Cabinet Minutes and Prime-Ministerial Correspondence, Volume IV: 1848–1854*, Michael Richard Daniell Foot (ed.), H. C. G. Matthew (ed.), Oxford: Clarendon Press.
60. **Гон** 1938: Maud Gonne MacBride, *A Servant of the Queen: Reminiscences*, London: Victor Gollancz Ltd.
61. **Гон** 2004: Maud Gonne, “The Famine Queen”, Stephen Regan (ed.), *Irish Writing: An Anthology of Irish Literature in English, 1789–1939*, Oxford: Oxford University Press, 183–185.

62. **Гор** 1841: Catherine Grace Frances Gore (anon.), *Cecil: Or, The Adventures of a Coxcomb*, London: Richard Bentley.
63. **Гранди** 1880: Sydney Grundy, *A Debt of Honour: An Original Play, in One Act*, London: Thomas Scott.
64. **Грин М.** 1979: Martin Green, *Dreams of Adventure, Deeds of Empire*, New York: Basic Books.
65. **Гринвуд** 1869: James Greenwood, *The Seven Curses of London*, London: Stanley Rivers and Co.
66. **Гудвеј** 2006: David Goodway, *Anarchist Seeds beneath the Snow: Left-Libertarian Thought and British Writers from William Morris to Colin Ward*, Liverpool: Liverpool University Press.
67. **Гуедала** 1933: Philip Guedalla, *The Queen and Mr. Gladstone, Volume 1*, London: Hodder & Stoughton Limited.
68. **Давидоф** 1973: Leonore Davidoff, *The Best Circles: Society, Etiquette and the Season*, London: Croom Helm.
69. **Даф** 1972, David Duff, *Albert & Victoria*, London: Frederick Muller Ltd.
70. **Дебор** 1971: Guy Debord, *La Société du Spectacle*, Paris: Éditions Champ Libre.
71. **Дејвис М.** 2001: Mike Davis, *Late Victorian Holocausts: El Niño Famines and the Making of the Third World*, London: Verso.
72. **Денис** 2008: Richard Dennis, *Cities in Modernity: Representations and Productions of Metropolitan Space, 1840–1930*, Cambridge: Cambridge University Press.
73. **Деснер** 1975: Lawrence Jay Dessner, “Great Expectations: The Tragic Comedy of John Wemmick”, *ARIEL - A Review of International English Literature* 6:2, 65–80.
74. **Деш** 2014: Mike Dash, “Queen Victoria’s £5: the strange tale of Turkish aid to Ireland during the Great Famine”.
Доступно на: <<https://allkindsofhistory.wordpress.com/2014/12/29/queen-victorias-5-the-strange-tale-of-turkish-aid-to-ireland-during-the-great-famine/>>.
Приступљено: 30.12.2014.
75. **Дизраели** 1847: Benjamin Disraeli, *Tancred: or, The New Crusade*, London: Henry Colburn.

76. **Дикенс** 1853: Charles Dickens, “The Noble Savage”, *Household Words* 7: 168, 11 June, 337–339.
77. **Дикенс** 1861: Charles Dickens, *Great Expectations*, Leipzig: Bernhard Tauchnitz.
78. **Дикенс** 1893: Charles Dickens, *Letters of Charles Dickens: 1833–1870*, Georgina Hogarths (ed.), Mary Dickens (ed.), London: Macmillan & Co.
79. **Дин** 2014: Bradley Deane, *Masculinity and the New Imperialism: Rewriting Manhood in British Popular Literature, 1870–1914*, Cambridge: Cambridge University Press.
80. **Дојл** 1900: Arthur Conan Doyle, “South County Dublin. Dr. Conan Doyle’s Views”, *The Irish Times*, 3 October. Доступно на:
<www.arthur-conan-doyle.com/index.php/South_County_Dublin._Dr._Conan_Doyle's_Views>. Приступљено: 6.8.2015.
81. **Дојл** 1911: Arthur Conan Doyle, “Conan Doyle and Home Rule”, *Belfast Evening Telegraph*, 22 September. Доступно на:
<www.arthur-conan-doyle.com/index.php/Conan_Doyle_and_Home_Rule>. Приступљено: 7.8.2015.
82. **Дојл** 1921: Arthur Conan Doyle, “Irish Separatism”, *The Times*, 9 September. Доступно на: <www.arthur-conan-doyle.com/index.php?title=Irish_Separatism>. Приступљено: 7.8.2015.
83. **Домајер** 2007: Norman Domeier, “Scandal & Science — The Power of Sexology in the Eulenburg Affair, 1906–1909”, Paper presented at conference *KCTOS: Knowledge, Creativity and Transformations of Societies*, Vienna, December 6–9. Доступно на: <www.hist.ceu.hu/conferences/graceh/abstracts/domeier_norman.pdf>. Приступљено: 4.11.2017.
84. **Доун** 2001: Laura Doan, *Fashioning Sapphism: The Origins of a Modern English Lesbian Culture*, New York Columbia University Press.
85. **Драјден** 2003: Linda Dryden, *The Modern Gothic and Literary Doubles: Stevenson, Wilde and Wells*, Basingstoke: Palgrave Macmillan.
86. **Дрејпер** 1970: R. P. Draper (ed.), *D. H. Lawrence: The Critical Heritage*, London: Routledge.

87. **Еванс** 2000: Eric J. Evans, *Parliamentary Reform in Britain, c. 1770–1918*, Routledge: London and New York.
88. **Екројд** 1990: Peter Ackroyd, *Dickens*, London: Sinclair-Stevenson.
89. **Елдриц** 1973: C. C. Eldridge, *England's Mission: The Imperial Idea in the Age of Gladstone and Disraeli 1868–1880*, London: Macmillan.
90. **Елдриц** 1996: C. C. Eldridge, *Disraeli and the Rise of a New Imperialism*, Cardiff: University of Wales Press.
91. **Елиот Т.** 1920: T. S. Eliot, *The Sacred Wood: Essays on Poetry and Criticism*, London: Methuen & Co. Ltd.
92. **Елиот Т.** 1996: T. S. Eliot, *Inventions of the March Hare: Poems 1909–1917*, Christopher Ricks (ed.), London: Faber and Faber.
93. **Елиот Ц.** 1856: George Eliot, “Art and Belles Lettres.”, *The Westminster Review* 65: 128, London: John Chapman, 625–650.
94. **Елис** 1901: Havelock Ellis, *Studies in the Psychology of Sex: Sexual Inversion*, Philadelphia: F. A. Davis Company.
95. **Елфенбајн** 1995: Andrew Elfenbein, *Byron and the Victorians*, Cambridge: Cambridge University Press.
96. **Емерсон** 1972: Ralph Waldo Emerson, *The Early Lectures of Ralph Waldo Emerson, Volume III: 1838–1842*, Robert E. Spiller (ed.), Wallace E. Williams (ed.), Cambridge: Harvard University Press.
97. **Емерсон** 1983: Ralph Waldo Emerson, *Essays and Lectures*, Joel Porte (ed.), New York: The Library of America.
98. **Ербер** 2008: Nancy Erber, “In the Flesh: Scandalous Women’s Performances in Fin-de-Siècle Paris”, *The Proceedings of the Western Society for French History* 36, 181–193.
99. **Еткинс** 1897: Trooper Tommy Atkins, “Colonials at Chelsea for the Jubilee”, *The Penny Illustrated Paper*, 19 June, 392–393.
100. **Захаријевић** 2013: Адриана Захаријевић, *Освајање права гласа у Енглеској: постајање грађанином у систему приватног и јавног*, докторска дисертација, Факултет политичких наука, Универзитет у Београду.

101. **Изба** 2006: Anne Isba, *Gladstone and Women*, London: Habledon Continuum.
102. **Јангкин** 2007: Molly Youngkin, *Feminist Realism at the Fin de Siècle: The Influence of the Late-Victorian Woman's Press on the Development of the Novel*, Columbus: Ohio State University Press.
103. **Ками** 1956: Albert Camus, *The Rebel: An Essay on Man in Revolt*, Anthony Bower (tr.), New York: Alfred A. Knopf.
104. **Карлајл** 1882: Thomas Carlyle, *Reminiscences of my Irish Journey in 1849*, London: Sampson Low, Marston, Searle, & Rivington.
105. **Карлсон** 2004: Marvin Carlson, *Performance: A Critical Introduction*, New York: Routledge.
106. **Каулинг** 2006: Mary Cowling, "Frith and his followers: painters and illustrators of London life", Mark Bills (ed.), Vivien Knight (ed.), *William Powell Frith: Painting the Victorian Age*, New Haven: Yale University Press, 57–78.
107. **Кец** 1995: Jonathan Ned Katz, *The Invention of Heterosexuality*, New York: Dutton.
108. **Килфедер** 2005: Siobhán Kilfeather, *Dublin: A Cultural History*, Oxford: Oxford University Press.
109. **Кимберли** 2005: Caroline E. Kimberly, "Effeminacy, Masculinity, and Homosocial Bonds: The (Un)Intentional Queering of John Keats", *Romanticism on the Net* 36–37.
Доступно на: <<http://id.erudit.org/iderudit/011142ar>>.
Приступљено: 4.6.2016.
110. **Кинг** 2007: Greg King, *Twilight of Splendor: The Court of Queen Victoria During Her Diamond Jubilee Year*, New Jersey: John Wiley & Sons, Inc.
111. **Кингзли** 1877: Charles Kingsley, *Charles Kingsley: His Letters and Memories of His Life, Vol. II.*, London: Henry S. King & Co.
112. **Кинили** 2002: Christine Kinealy, *The Great Irish Famine: Impact, Ideology and Rebellion*, New York: Palgrave.
113. **Кисен** 1995: Noel Kissane, *The Irish Famine: A Documentary History*, National Library of Ireland: Dublin.
114. **Китс** 1958a: John Keats, *The Letters of John Keats, 1814–1821: Volume One*, Hyder Edward Rollins (ed.), Cambridge: Harvard University Press.

115. **Китс** 1958б: John Keats, *The Letters of John Keats, 1814–1821: Volume Two*, Hyder Edward Rollins (ed.), Cambridge: Harvard University Press.
116. **Китс** 1982: John Keats, *Complete Poems*, Jack Stillinger (ed.), Cambridge: Harvard University Press.
117. **Клајн** 1988: Ira Klein, “Plague, Policy and Popular Unrest in British India”, *Modern Asian Studies* 22: 4, Cambridge University Press, 723–755.
118. **Коноли** 2006: Claire Connolly, “Theater and Nation in Irish Romanticism: The Tragic Dramas of Charles Robert Maturin and Richard Lalor Sheil”, *Éire-Ireland* 3 & 4, Irish-American Cultural Institute, 185–214.
119. **Костело** 1999: Peter Costello, *Dublin Castle: In the Life of the Irish Nation*, Dublin: Wolfhound Press.
120. **Коувен** 2004: Seth Koven, *Slumming: Sexual and Social Politics in Victorian London*, New Jersey: Princeton University Press.
121. **Коул** 1859: John Williams Cole, *The Life and Theatrical Times of Charles Kean, Vol. I*, London: Richard Bentley.
122. **Коулман** 1903: John Coleman, *Charles Reade as I Knew Him*, London: Treherne & Company.
123. **Крафт-Ебинг** 1906: Richard von Krafft-Ebing, *Psychopathia Sexualis, with Especial Reference to the Antipathic Sexual Instinct: A Medico-Forensic Study*, New York: Rebman.
124. **Кромптон** 1994: Louis Crompton, “‘An Army of Lovers’: The Sacred Band of Thebes”, *History Today* 44: 11, 23–29.
125. **Кромптон** 2003: Louis Crompton, *Homosexuality & Civilization*, Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press.
126. **Кук К.** 2005: Chris Cook, *The Routledge Companion to Britain in the Nineteenth Century, 1815–1914*, Routledge: London and New York.
127. **Кук М.** 2006: Matt Cook, “Sex Lives and Diary Writing: The Journals of George Ives”, David Amigoni (ed.), *Life Writing and Victorian Culture*, Aldershot: Ashgate, 195–214.
128. **Кук М.** 2014: Matt Cook, *Queer Domesticities: Homosexuality and Home Life in Twentieth-Century London*, Basingstoke: Palgrave Macmillan.

129. **Купер** 1983: Duff Cooper, Diana Cooper: *A Durable Fire: The Letters of Duff and Diana Cooper, 1913–1950*, Artemis Cooper (ed.), London: Collins.
130. **Курзон** 1908: George Nathaniel Curzon, “The True Imperialism”, *The Nineteenth Century and After* 63: 19, New York: Leonard Scott Publication Co., 151–165.
131. **Ла Вогујон** 1817: Paul-François de Quelen de La Vauguyon (anon.), *The Truth Respecting England, or An Impartial Examination of the Work of M. Pillet and of Various Other Writers on the Same Subject*, London: Longman, Hurst, Rees, Orme and Brown.
132. **Ларгје** 2001: Léo Languier, “Léo Languier: Excerpt from *Sunday with Paul Cézanne*”, Michael Doran (ed.), Julie Lawrence Cochran (tr.), *Conversations with Cézanne*, Berkeley: University of California Press, 11–18.
133. **Лејн Ј.** 1960: Yoti Lane, *The Psychology of the Actor*, New York: The John Day Company.
134. **Ленг** 1887: Andrew Lang, “Literary Plagiarism”, *The Contemporary Review* 51, London: Isbister and Company Limited, 831–840.
135. **Ленгфорд** 2000: Paul Langford, *Englishness Identified: Manners and Character 1650–1850*, Oxford: Oxford University Press.
136. **Лонгфорд** 1964: Elizabeth Longford, *Victoria R. I.*, London: Weidenfeld and Nicolson.
137. **Луис** 1984: Jane Lewis, *Women in England 1870–1950: Sexual Divisions and Social Change*, Sussex: Wheatsheaf Books.
138. **Магнус** 1954: Philip Magnus, *Gladstone: A Biography*, New York: E. P. Dutton & Co., Inc.
139. **Макарти** 1897: Justin McCarthy, *A History of Our Own Times, from 1880 to the Diamond Jubilee*, London: Chatto & Windus.
140. **Малоуни** 2005: John Maloney, *The Political Economy of Robert Lowe*, Basingstoke: Palgrave Macmillan.
141. **Малтус** 1826: T. R. Malthus, *An Essay on the Principle of Population: Or, a View of Its Past and Present Effects on Human Happiness, Volume 2*, London: John Murray.

142. **Манк** 2011: Claire Monk, *Heritage Film Audiences: Period Films and Contemporary Audiences in the UK*, Edinburgh: Edinburgh University Press.
143. **Маркс, Ејвлинг** 1886: Eleanor Marx, Edward Aveling, “The Woman Question: From a Socialist Point of View”, *Westminster Review* 125.
Доступно на: <www.marxists.org/archive/eleanor-marx/works/womanq.htm>.
Приступљено: 1.10.2017.
144. **Маркус** 1966: Steven Marcus, *The Other Victorians: A Study of Sexuality and Pornography in Mid-Nineteenth-Century England*, London: Weidenfeld and Nicolson.
145. **Маркус** 1974: Steven Marcus, *Engels, Manchester, and the Working Class*, London: Weidenfeld and Nicolson.
146. **Марлоу** 2000: Joyce Marlow (ed.), *Votes for Women*, London: Virago Press.
147. **Мартин К.** 1962: Kingsley Martin, *The Crown and the Establishment*, London: Hutchinson.
148. **Мартин Т.** 1901: Sir Theodore Martin, *Queen Victoria as I Knew Her*, London: William Blackwood and Sons.
149. **Марфи П.** 2012: Paul Thomas Murphy, *Shooting Victoria: Madness, Mayhem and the Rebirth of the British Monarchy*, London: Head of Zeus.
150. **Марфи Ц.** 2001: James H. Murphy, *Abject Loyalty: Nationalism and Monarchy in Ireland During the Reign of Queen Victoria*, Washington: The Catholic University of America Press.
151. **Мацео** 2007: Tilar J. Mazzeo, *Plagiarism and Literary Property in the Romantic Period*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
152. **Мед** 2012: Jodie Medd, *Lesbian Scandal and the Culture of Modernism*, Cambridge: Cambridge University Press.
153. **Мејсон М.** 1994: Michael Mason, *The Making of Victorian Sexuality*, Oxford: Oxford University Press.
154. **Мекензи** 1973: Norman MacKenzie, Jeanne MacKenzie, *The Time Traveller: The Life of H. G. Wells*, London: Weidenfeld and Nicolson.
155. **Мелчау** 2011: Howard L. Malchow, *Special Relations: The Americanization of Britain?*, Stanford: Stanford University Press.

156. **Менвел** 1968: Roger Manvell, *Ellen Terry*, New York: G. P. Putnam's Sons.
157. **Метју** 1997: H. C. G. Matthew, *Gladstone 1809–1898*, Oxford: Oxford University Press.
158. **Мил** 1859: John Stuart Mill, *On Liberty*, London: John W. Parker and Son.
159. **Мондимор** 1996: Francis Mark Mondimore, *A Natural History of Homosexuality*, Baltimore: The John Hopkins University Press.
160. **Мур** 2002: Grace Moore, "Reappraising Dickens's 'Noble Savage'", *The Dickensian* 98: 458, Dickens Fellowship, 236–243.
161. **Набоков** 1980: Vladimir Nabokov, *Lectures on Literature*, New York: Harcourt Brace Jovanovich.
162. **Најт** 1907a: William Knight (ed.), *Letters of the Wordsworth Family, From 1787 to 1855. Volume II*, Boston and London: Ginn and Company.
163. **Најт** 1907b: William Knight (ed.), *Letters of the Wordsworth Family, From 1787 to 1855. Volume III*, Boston and London: Ginn and Company.
164. **Николсон** 2003: Steve Nicholson, *The Censorship of British Drama, 1900–1968, Volume One: 1900–1932*, University of Exeter Press.
165. **Николсон** 2005: Steve Nicholson, *The Censorship of British Drama 1900–1968, Volume Two: 1933–1952*, University of Exeter Press.
166. **Ниче** 1968: Friedrich Nietzsche, *The Will to Power*, Walter Kaufmann (tr.), R. J. Hollingdale (tr.), Walter Kaufmann (ed.), New York: Vintage Books.
167. **Ниче** 1999: Фридрих Ниче, *Сумрак идола, или, Како се филозофира чекићем*, Драгомир Перовић (прев.), Нови Сад: Светови.
168. **Ниче** 2001: Фридрих Ниче, *Рођење трагедије*, Вера Стојић (прев.), Београд: Дерета.
169. **Ниче** 2003: Фридрих Ниче, *С оне стране добра и зла; Генеалогича морала*, Божидар Зец (прев.), Београд: Дерета.
170. **Онге** 1988: K. R. St. Onge, *The Melancholy Anatomy of Plagiarism*, Lanham: University Press of America.
171. **Оултон** 2012: Carolyn W. de la L. Oulton, *Below the Fairy City: A Life of Jerome K. Jerome*, Brighton: Victorian Secrets Limited.

172. **Паркер** 2014: Stephen Parker, *Bertolt Brecht: A Literary Life*, London: Bloomsbury.
173. **Партриц** 2003: Michael Partridge, *Gladstone*, London and New York: Routledge.
174. **Пател** 2012: Dinyar Patel, “India and the last jubilee queen”, *The Hindu*, 16 June.
Доступно на:
<www.thehindu.com/opinion/lead/india-and-the-last-jubilee-queen/article3533400.ece>.
Пристапљено: 6.7.2017.
175. **Пејтер** 1893: Walter Pater, *Plato and Platonism: A Series of Lectures*, London: Macmillan and Co.
176. **Пераино** 2003: Judith A. Peraino, “Listening to the Sirens: Music As Queer Ethical Practice”, *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies* 9: 4, Duke University Press, 433–470.
177. **Пишо** 1825: Amédée Pichot (anon.), *Historical and Literary Tour of a Foreigner in England and Scotland, Vol. I.*, London: Saunders and Otley.
178. **Пју** 1974: Martin Pugh, “Politicians and the Woman’s Vote 1914–1918”, *History* 59: 197, Wiley, 358–374.
179. **Плутарх** 1955: *Plutarch’s Lives, Volume V*, Bernadotte Perrin (tr.), Cambridge: Harvard University Press.
180. **По** 1984: Edgar Allan Poe, *Essays and Reviews*, G. R. Thompson (ed.), New York: The Library of America.
181. **Портер** 1994: Roy Porter, *London: A Social History*, Cambridge: Harvard University Press.
182. **Принс** 2012: Tracy J. Prince, *Culture Wars in British Literature: Multiculturalism and National Identity*, Jefferson: McFarland & Company.
183. **Раг** 1998: Linda Haverty Rugg, *Picturing Ourselves: Photography and Autobiography*, Chicago: University of Chicago Press.
184. **Рибейро** 2002: Aileen Ribeiro, “On Englishness in Dress”, Christopher Breward *et al.* (ed.), *The Englishness of English Dress*, Oxford: Berg, 15–27.
185. **Робертс** 1817: William Roberts (anon.). “*Manfred; a Dramatic Poem*. By Lord Byron.”, *The British Review, and London Critical Journal* 10: 19, London: Baldwin, Cradock, and Joy, 82–90.

186. **Робинс** 1932: Elizabeth Robins, *Theatre and Friendship: Some Henry James Letters*, New York: G. P. Putnam's Sons.
187. **Робинс** 1940: Elizabeth Robins, *Both Sides of the Curtain*, London: William Heinemann Ltd.
188. **Роуден** 2002: Frederick S. Roden, *Same-Sex Desire in Victorian Religious Culture*, Basingstoke: Palgrave Macmillan.
189. **Рубинстајн** 1991: David Rubinstein: *A Different World for Women: The Life of Millicent Garrett Fawcett*, Hemel Hempstead: Harvester Wheatsheaf.
190. **Сартр** 1974: Jean-Paul Sartre, *Between Existentialism and Marxism*, John Matthews (tr.), London: NLB.
191. **Свинбурн** 1959: Algernon Charles Swinburne, *The Swinburne Letters: 1869–1875*, Vol. 2, Cecil Y. Lang (ed.), New Haven: Yale University Press.
192. **Сезер** 2000: Aimé Césaire, *Discourse on Colonialism*, Joan Pinkham (tr.), New York: Monthly Review Press.
193. **Сигсворт, Вајк** 1972: E. M. Sigsworth, T. J. Wyke, “A Study of Victorian Prostitution and Venereal Disease”, Martha Vicinus (ed.), *Suffer and Be Still: Women in the Victorian Age*, Bloomington: Indiana University Press, 77–99.
194. **Ситон** 2017: Sarah Seaton, *Childhood and Death in Victorian England*, Barnsley: Pen & Sword History.
195. **Скот** 1821: John Scott (anon.), “Living Authors. No. IV. Lord Byron.”, *The London Magazine* 3, Baldwin, Cradock, and Joy, 50–61.
196. **Смит П.** 1967: Paul Smith, *Disraelian Conservatism and Social Reform*, London: Routledge & Kegan Paul.
197. **Смит Т.** 1996: Tori Smith, “Almost Pathetic ... But Also Very Glorious!: The Consumer Spectacle of the Diamond Jubilee”, *Histoire sociale / Social History* 29: 58, Université d'Ottawa / University of Ottawa, 334–356.
198. **Смит Х.** 2010: Harold L. Smith, *The British Women's Suffrage Campaign 1866–1928*, Routledge: London and New York.
199. **Спенсер** 1953: Cornelia Phillips Spencer, *Selected Papers*, Louis R. Wilson (ed.), Chapel Hill: The University of North Carolina Press.

200. **Стед** 1902: W. T. Stead (ed.), *The Last Will and Testament of Cecil J. Rhodes*, London: Review of Reviews Office.
201. **Стендал** 1830: Stendhal, “Reminiscences of Lord Byron in Italy”, *The Mirror of Literature, Amusement, and Instruction* 15, 266–268.
202. **Стивенсон** 1889: Robert Louis Stevenson, *The Letters of Robert Louis Stevenson to His Family and Friends, Vol. I*, Sidney Colvin (ed.), London: Methuen and Co.
203. **Стоуни** 1991: Her Royal Highness the Duchess of York, Benita Stoney, *Victoria and Albert: A Family Life at Osborne House*, New York: Prentice Hall Press.
204. **Тажлор** 1871: Edward B. Tylor, *Primitive Culture: Researches into the Development of Mythology, Philosophy, Religion, Art, and Custom, Vol. I.*, London: John Murray.
205. **Такман** 1966: Barbara W. Tuchman, *The Proud Tower: A Portrait of the World Before the War, 1890–1914*, New York: The Macmillan Company.
206. **Твен** 1887: Mark Twain, “English as She is Taught”, Caroline B. Le Row (ed.), *English as She is Taught: Being Genuine Answers to Examination Questions in Our Public Schools*, London: T. Fisher Unwin, xi–xli.
207. **Твен** 1917: Mark Twain, *Mark Twain’s Letters*, Albert Bigelow Paine (ed.), two volumes, New York: Harper & Brothers Publishers.
208. **Твен** 1992: Mark Twain, *Collected Tales, Sketches, Speeches & Essays: 1852–1890*, Louis J. Budd (ed.), New York: The Library of America.
209. **Твен** 2010: Mark Twain, *A Tramp Abroad, Following the Equator, Other Travels*, Roy Blount, Jr. (ed.), New York: The Library of America.
210. **Томко** 2007: Michael Tomko, “Politics, Performance, and Coleridge’s ‘Suspension of Disbelief’”, *Victorian Studies* 49: 2, Indiana University Press, 241–249.
211. **Тревелјан Ч.** 1848: C. E. Trevelyan, *The Irish Crisis*, London: Longman, Brown, Green & Longmans.
212. **Тревелјан Ц.** 1876: George Otto Trevelyan, *The Life and Letters of Lord Macaulay, Vol. 2*, London: Longmans, Green, and Co.
213. **Трен** 2015: Diep Tran, “Want My Time? Please Pay for It”, *American Theatre*, January 2015, 86–91.

214. **Трилинг** 1965: Lionel Trilling, *Beyond Culture: Essays on Literature and Learning*, New York: The Viking Press.
215. **Фекснелд** 2017: Per Faxneld, *Satanic Feminism: Lucifer as the Liberator of Woman in Nineteenth-Century Culture*, Oxford: Oxford University Press.
216. **Фергусон** 2003: Niall Ferguson, *Empire: How Britain Made the Modern World*, London: Allen Lane.
217. **Флинт** 1993: Kate Flint, *The Woman Reader, 1837–1914*, Oxford: Clarendon Press.
218. **Форстер** 1971: E. M. Forster, *Maurice*, London: Edward Arnold.
219. **Фостер М.** 1954: Milton Painter Foster, *The Reception of Max Nordau's Degeneration in England and America*, unpublished Ph.D. dissertation, University of Michigan.
220. **Фостер Р.** 1993: R. F. Foster, *Paddy and Mr Punch: Connections in Irish and English History*, London: Allen Lane.
221. **Фуко** 2006: Мишел Фуко, *Историја сексуалности I: Воља за знањем*, Јелена Стакић (прев.), Дејан Аничич (прев.), Лозница: Карпос.
222. **Фулфорд** 1964: Roger Fulford (ed.), *Dearest Child: Letters between Queen Victoria and the Princess Royal*, London: Evans Brothers Limited.
223. **Хајнс** 1990: Samuel Hynes, *A War Imagined: The First World War and English Culture*, London: The Bodley Head.
224. **Хаксли** 1958: Aldous Huxley, *Brave New World Revisited*, New York: Harper & Row.
225. **Хант Л.** 1820: Leigh Hunt, “La Belle Dame Sans Mercy”, *The Indicator* 31, May 10, 246–248.
226. **Харгривз** 2008: Tracy Hargreaves, “‘We Other Victorians’: Literary Victorian Afterlives”, *Journal of Victorian Culture* 13: 2, Oxford University Press, 278–286.
227. **Хармсворт** 1897: Alfred C. Harmsworth, “The Diamond Jubilee Celebrations”, Herbert Eustace Maxwell (ed.), *Sixty Years a Queen: The Story of Her Majesty's Reign Told by Sir Herbert Maxwell, Bart. M. P., Illustrated Chiefly from the Royal Collections by Special Permission*, London: Harmsworth Bros. Limited, 193–239.
228. **Хезлит** 1822: William Hazlitt, *Table-Talk; Or, Original Essays*, London: Henry Colburn and Co.

229. **Хејк** 2002: Thomas William Heyck, *A History of the Peoples of the British Isles: From 1688 to 1914*, London: Routledge.
230. **Хелперин** 1990: David M. Halperin, *One Hundred Years of Homosexuality: And Other Essays on Greek Love*, New York: Routledge.
231. **Хемертон, Кенадин** 1981: Elizabeth Hammerton, David Cannadine, “Conflict and Consensus on a Ceremonial Occasion: The Diamond Jubilee in Cambridge in 1897”, *The Historical Journal* 24:1, Cambridge University Press, 111–146.
232. **Хенсон** 1997: Ellis Hanson, *Decadence and Catholicism*, Cambridge: Harvard University Press.
233. **Херис Ц.** 1993: Jose Harris, *Private Lives, Public Spirit: A Social History of Britain 1870–1914*, Oxford: Oxford University Press.
234. **Херц** 1908: Gerald Berkeley Hertz, *British Imperialism in the Eighteenth Century*, London: Archibald Constable and Co.
235. **Херцер** 1985: Manfred Herzer, “Kertbeny and the Nameless Love”, *Journal of Homosexuality* 12: 1, Haworth Press, 1–23.
236. **Хигсон** 1993: Andrew Higson, “Re-presenting the National Past: Nostalgia and Pastiche in the Heritage Film”, Lester Friedman (ed.), *British Cinema and Thatcherism: Fires were started*, London: UCL Press, 109–129.
237. **Хигсон** 2003: Andrew Higson, *English Heritage, English Cinema: Costume Drama Since 1980*, Oxford: Oxford University Press.
238. **Хигсон** 2011: Andrew Higson, *Film England: Culturally English Filmmaking since the 1990s*, London: I. B. Tauris.
239. **Хилјард** 1982: David Hilliard, “UnEnglish and Unmanly: Anglo-Catholicism and Homosexuality”, *Victorian Studies* 25: 2, Indiana University Press, 181–210.
240. **Хиченс К.** 2001: Christopher Hitchens, *Letters to a Young Contrarian*, New York: Basic Books.
241. **Хиченс К.** 2005: Christopher Hitchens, “Heaven On Earth: The Rise and Fall of Socialism (An Interview)”, *New River Media*.
Доступно на: <www.pbs.org/heavenonearth/interview_pdfs/Hitchens_Web_SW.pdf>.
Приступљено: 12.11.2017.

242. **Хол** 1995: Lesley A. Hall, “Disinterested Enthusiasm for Sexual Misconduct: The British Society for the Study of Sex Psychology, 1913–47”, *Journal of Contemporary History* 30: 4, Sage Publications, 665–686.
243. **Холер** 1989: Dorothy L. Haller, “Bastardy and Baby Farming in Victorian England”, Loyola University New Orleans.
Доступно на: <www.loyno.edu/~history/journal/1989-0/haller.htm>.
Приступљено: 12.11.2017.
244. **Холројд** 1967: Michael Holroyd, *Lytton Strachey: A Critical Biography, The Unknown Years (1880–1910)*, London: Heinemann.
245. **Хоуберман** 1997: John Hoberman, *Darwin’s Athletes: How Sport Has Damaged Black America and Preserved the Myth of Race*, Boston: Houghton Mifflin Company.
246. **Хоуган** 1969: Robert Hogan, *Dion Boucicault*, New York: Twayne Publishers, Inc.
247. **Хоулмс** 1989: Richard Holmes, *Coleridge: Early Visions*, London: Hodder & Stoughton.
248. **Хоулмс** 1998: Richard Holmes, *Coleridge: Darker Reflections*, London: Harper Collins Publishers.
249. **Хоулмс** 2000: Richard Holmes, *Sidetracks: Explorations of a Romantic Biographer*, London: Harper Collins Publishers.
250. **Хоулмс, Роуф** 2012: Alison Holmes, Simon Rofe, *The Embassy in Grosvenor Square: American Ambassadors to the United Kingdom, 1938–2008*, Basingstoke: Palgrave Macmillan.
251. **Хоуманс, Мјуник** 1997: Margaret Homans (ed.), Adrienne Munich (ed.), *Remaking Queen Victoria*, Cambridge: Cambridge University Press.
252. **Чернијавски** 1991: Felix Cherniavsky, *The Salome Dancer: The Life and Times of Maud Allan*, Toronto: McClelland & Stewart Ltd.
253. **Џејмс** 1984а: Henry James, *Letters, Volume IV: 1895–1916*, Leon Edel (ed.), Cambridge: Harvard University Press.
254. **Џејмс** 1984б: Henry James, *Literary Criticism. Volume One: Essays on Literature, American Writers, English Writers*, Leon Edel (ed.), Mark Wilson (ed.), New York: The Library of America.

255. **Дексон Л.** 2000: Louise A. Jackson, *Child Sexual Abuse in Victorian England*, London: Routledge.
256. **Денкинс Х.** 2009: Henry Jenkins, *Confronting the Challenges of Participatory Culture: Media Education for the 21st Century*, Cambridge: The MIT Press.
257. **Дон** 2005: Ian St John, *Disraeli and the Art of Victorian Politics*, London: Anthem Press.
258. **Доплинг** 1925: Louise Jopling, *Twenty Years of My Life: 1867 to 1887*, London: John Lane, The Bodley Head Limited.
259. **Шарп В.** 1887: Mrs. William Sharp, *Women's Voices: An Anthology of the most Characteristic Poems by English, Scotch, and Irish Women*, London: The Walter Scott Publishing.
260. **Шарп Ц.** 2016: James Sharpe, *A Fiery & Furious People: A History of Violence in England*, London: Random House Books.
261. **Шенон** 1974: Richard Shannon, *The Crisis of Imperialism 1865–1915*, London: Hart-Davis, MacGibbon.
262. **Шервуд** 2011: Marika Sherwood, *Origins of Pan-Africanism: Henry Sylvester Williams, Africa, and the African Diaspora*, New York: Routledge.
263. **Шо** 1901: Bernard Shaw, *Three Plays for Puritans: The Devil's Disciple, Cæsar and Cleopatra, & Captain Brassbound's Conversion*, London: Grant Richards.
264. **Шо** 1904: Bernard Shaw, *Man and Superman: A Comedy and a Philosophy*, New York: Brentano's
265. **Шо** 1906: Bernard Shaw, *Dramatic Opinions and Essays, With an Apology*, New York: Brentano's.
266. **Шо** 1908: Bernard Shaw, *The Sanity of Art*, New York: Benj. R. Tucker.

ИЗЈАВА АУТОРА О ОРИГИНАЛНОСТИ ДОКТОРСКЕ ДИСЕРТАЦИЈЕ

Ја, Александар Радовановић, изјављујем да докторска дисертација под насловом:

Политички дискурс дендизма у Вајлдовим комедијама друштва

која је одбрањена на Филолошко-уметничком факултету Универзитета у Крагујевцу представља *оригинално ауторско дело* настало као резултат *сопственог истраживачког рада*.

Овом Изјавом такође потврђујем:

- да сам *једини аутор* наведене докторске дисертације,
- да у наведеној докторској дисертацији *нисам извршио/ла повреду* ауторског нити другог права интелектуалне својине других лица,
- да умножени примерак докторске дисертације у штампаној и електронској форми у чијем се прилогу налази ова Изјава садржи докторску дисертацију истоветну одбрањеној докторској дисертацији.

У Крагујевцу, 24.7.2018. године,


потпис аутора

ИЗЈАВА АУТОРА О ИСКОРИШЋАВАЊУ ДОКТОРСКЕ ДИСЕРТАЦИЈЕ

Ја, Александар Радовановић,

дозвољавам

не дозвољавам

Универзитетској библиотеци у Крагујевцу да начини два трајна умножена примерка у електронској форми докторске дисертације под насловом:

Крагујевцу

која је одбрањена на 24.7.2018.

Универзитета у Крагујевцу, и то у целини, као и да по један примерак тако умножене докторске дисертације учини трајно доступним јавности путем дигиталног репозиторијума Универзитета у Крагујевцу и централног репозиторијума надлежног министарства, тако да припадници јавности могу начинити трајне умножене примерке у електронској форми наведене докторске дисертације путем *преузимања*.

Овом Изјавом такође

дозвољавам

не дозвољавам¹

¹ Уколико аутор изабере да не дозволи припадницима јавности да тако доступну докторску дисертацију користе под условима утврђеним једном од *Creative Commons* лиценци, то не искључује право припадника јавности да наведену докторску дисертацију користе у складу са одредбама Закона о ауторском и сродним правима.

припадницима јавности да тако доступну докторску дисертацију користе под условима утврђеним једном од следећих *Creative Commons* лиценци:

- 1) Ауторство
- 2) Ауторство - делити под истим условима
- 3) Ауторство - без прерада
- 4) Ауторство - некомерцијално
- 5) Ауторство - некомерцијално - делити под истим условима
- 6) Ауторство - некомерцијално - без прерада²

У Крагујевцу _____, 24.7.2018. године,



потпис аутора

² Молимо ауторе који су изабрали да дозволе припадницима јавности да тако доступну докторску дисертацију користе под условима утврђеним једном од *Creative Commons* лиценци да заокруже једну од понуђених лиценци. Детаљан садржај наведених лиценци доступан је на: <http://creativecommons.org.rs/>