

УНИВЕРЗИТЕТ У БАЊОЈ ЛУЦИ  
ФИЛОЛОШКИ ФАКУЛТЕТ

# ФИЛОЛОГ

ЧАСОПИС ЗА ЈЕЗИК, КЊИЖЕВНОСТ И КУЛТУРУ

# PHILOLOGIST

JOURNAL OF LANGUAGE, LITERARY AND CULTURAL STUDIES



УНИВЕРЗИТЕТ У БАЊОЈ ЛУЦИ  
ФИЛОЛОШКИ ФАКУЛТЕТ

IV/2011

Aleksandar Radovanović  
Univerzitet u Kragujevcu

UDK 821.111.09 :929Vajld O.

# UMETNOST LAGANJA: DENDIZAM KAO PROVOKACIJA I KOMUNIKACIONI MEDIJUM U VAJLDOVIM KOMEDIJAMA DRUŠTVA

**Apstrakt:** Rad nastoji da iznađe odgovore na pitanje istine koja se krije iza Vajldovog veličanja laži kao pokretačkog principa umetnosti i života koji tu umetnost imitira. Vajldova estetizovana komunikacija laganjem pokazuje se kao srodna irskoj tradiciji, ali i filozofiji dendizma koju dramatičar postavlja na scenu. Dendijeva pojava i uticaj koji vrši na publiku Vajldovo je sredstvo kodirane komunikacije s viktorijanskom javnošću. Osnovu te komunikacije čini provokacija, kojom Vajld podriva društveno podobna stanovišta o problemima klase, roda i kulture, pa se u tekstu preispituje poreklo provokacije kao metoda u umetnosti i njen spoj s dendizmom kao decenijama starog fenomena koji Vajld vraća u centar pažnje.

**Ključne reči:** Oskar Vajld, dendizam, provokacija.

*Prva dužnost u životu je biti izveštačen koliko god je moguće.  
Šta je druga dužnost još niko nije saznao.*

**Oskar Vajld**

Dok je aprila 1893. godine Oskar Vajld privodio kraju pripreme za premijeru *Nevažne žene*, njegova uobičajena neslaganja sa glumačkom postavom na probama prerasla su u alarman-tan problem, jer je mladi Fred Teri uporno odbijao da ulogu Džeralda Arbutnota tumači sa naivnošću koju je autor zahtevao. Prilikom Vajldove posete Teriju koja je trebalo da izglati njihov zategnuti odnos, glumac je pomenuo da je veliki ljubitelj Dikensa, što je Vajlda podstaklo da se s njim upusti u dug i nadahnut razgovor o Dikensovim likovima. Na kraju razgovora, kada je delovalo da su sve nesuglasice otklonjene, Teri je izrazio zadovoljstvo što je upoznao još jednu osobu kojoj je Dikens drag, na šta je Vajldov odgovor bio: „Ah, dragi moj dečače, ja u životu nisam pročitao ni jednu jedinu njegovu reč“ (Ellmann 1988: 381).

Ova anegdota ukazuje ne samo na dendijevsku pozu koju je Vajld usvojio, već i na duboki otpor prema književnom realizmu koji leži u srži njegove estetike. Realističku prezentaciju stvarnosti Vajld nije smatrao verodostojnom, pa Dikensa ismeva ne samo kao pisca, već i kao najsvetiju instituciju engleskog realizma koju je irski dendi u njemu video. Ovakav postupak teško da je iznenađujuć kada se govori o najpoznatijem eksponentu londonskog fin-de-siècle momenta, nastalom kao objedinjenje ideje dekadencije sa verom u novi početak koji sobom nosi naredni vek. U pitanju je doba u kom se naziru začeci modernizma, kada se jezik sve ređe doživljava kao prirodna datost i počinje da se preispituje kao društveni konstrukt. Reči gube na težini, a dobijaju na slojevitosti, dok se saznanje zasnovano na jeziku kao varljivoj kategoriji više ne može smatrati

pouzdanim. Autoritet jezika u XX veku biće uzdrman do te mere da će autori poput Pintera ili Beketa istinu tražiti ne u njemu, već u njegovom odsustvu, pri čemu će verbalnu komunikaciju umalo svesti na dekorativni oblog oko trenutaka napete tišine ispunjenih epifanijom.

Nasuprot minimalističkom opredeljenju pomenutih autora, Vajld uživa u lepršavosti jezika i poigrava se njime do nivoa fetišizacije, ukazujući pritom na njegovu nestalnost i stalno izmicanje istine u njemu. Vajldove reči da su ljudi dobri dok ne nauče da govore otuda su analogne Beketovim da je književnost pogana konvencija u kojoj ili lažete ili spokojno ćutite. Vajld se u svojoj poetici odlučuje za prvo, pa svojim aristokratskim likovima, izmučenim dosadom odveć lagodne svakodnevice u metropoli, pruža laž kao glavnu rasonodu, kojoj je i sâm s velikom slobodom pribegavao. „Postati umetničko delo je svrha života“ (Small 1993: 127), govorio je, a kako njegova estetika ne nalazi da je činjenicama mesto u umetnosti, već u novinarstvu, spajanje komunikacije sa istinom nije se kotiralo visoko na njegovoj listi prioriteta. Naprotiv, Vajld je nalazio za shodno da neistine o sebi širi svuda, pa čak i na sudu, kada je prvo od njegovih suđenja iz 1895. godine počelo skandalom. Tek što je pristupio unakrsnom ispitivanju, Kvinzberijev advokat je uhvatio Vajlda u laži, i to posve banalnoj, kada je, upitan za godine, dendi pokušao da se predstavi kao mlađi nego što jeste.

Trivijalnost Vajldovih laži postaje prividna ukoliko se sagledaju kao deo strateškog kreiranja identiteta koji se opire definiciji i do te mere je neuhvatljiv da se za njega s pouzdanošću može reći samo da odstupa od normativnog. Upravo je izveštačena poza koja briše granice između istinskog i lažnog platforma sa koje je Vajld uspeo da, kao pionir samoproklamovanja, za života od sebe načini miti, misteriju

pred očima svih. Za razliku od Šoa, koji svoj britak dijalog stavlja u funkciju neposrednog društvenog aktivizma, Vajld svoje poimanje književnosti zasniva na modernističkom nepoverenju u jezik, pa komunikaciju s publikom zasniva na laži kao izazovu koji ih navodi da sami spoznaju istinu. Šokantne, ali uvek s dozom šarma, provokacije koje njegovi likovi šalju sa scene imaju za cilj da iz temelja podriju vrednosti buržoaske publike, pa se kao idealan glasnogovornik Vajldovih ideja nameće dendi, afektirani pripadnik visokog londonskog društva čiji je modus operandi upravo izvrtanje istine kroz ironiju i paradoks. Vajld otuda svojim dramskim delom obuhvata sva tri elementa koje Bodler ističe kao ključne u svojoj teoriji moderne: metropola kao jezgro dešavanja, dendi kao centralna figura, ironija kao metod modernosti (Godfrey 1982: 33). Cilj ovog rada je da ispita prirodu laži koje Vajld plasira sa pozornice, utvrdi njihov provokativni potencijal i istraži poziciju dendija u procesu komunikacije autora i auditorijuma.

\*\*\*

Vajld ocenu svog dramskog opusa u *De Profundis* iznosi sledećim rečima: „Uzeo sam dramu, najobjektivniju formu znanu umetnosti, i učinio je sredstvom izražavanja ličnim koliko i stih soneta“. Kad ovakva formulacija stiže od Vajlda, ona lako izaziva podozrenje: kako njegov izraz može biti ličan, kad kao primarnu vrednost nameće stil, a ne sadržaj, kad preimućstvo izveštačenog nad prirodnim smatra neprikosnovenim, i kad kao osnovnu svrhu umetnosti ističe laganje, kao iznošenje divnih neistina? Odgovor na ova pitanja je kompleksan i zahteva preispitivanje celokupnog Vajldovog nasleđa i poetike, kao i pokretanje pitanja iskrenosti i toga šta ona predstavlja u savremenoj umetnosti. Pod iskrenošću u umetnosti

1 Jejts je već 1888. godine predvideo Vajldov mitološki status, iako, u tom trenutku, književna rep-

utacija njegovog starijeg kolege jedva da je postojala (Ellmann 1988: 301).

generalno se podrazumeva podudaranje osećanja i izraza, ali od XVI veka kada je reč *sincerity* ušla u engleski jezik, ona je do te mere evoluirala da je njeno apsolutno značenje postalo anahronizam. Taj proces doveo je i do relativizacije kategorije iskrenosti u umetnosti, zbog čega se njena mera moraju precizirati za svaki individualni slučaj. Ovu semantičku neodređenost Lajonel Triling ističe već na početku svoje studije o iskrenosti i autentičnosti, i zaključuje da je o iskrenosti umetnika bespredmetno govoriti bez uzimanja u obzir kulturoloških okolnosti u kojima je stvarao (1972: 2). Uputimo se stoga putem kulturne istorije koju je Vajld nasledio.

Deklan Kajberd je mišljenja da koreni Vajldovog odnosa prema istini u umetnosti sežu u daleku prošlost i kolonijalnu istoriju njegove postojbine. Kajberd, naime, opaža laganje kao praksu duboko ukotvljenu u irskoj tradiciji. U podjarmljenoj zemlji, svaka laž izrečena predstavnicima vlasti ne samo da se dala opravdati, već je tumačena kao patriotski čin. Otuda se laganje u Irskoj vremenom etabliralo kao legitimno sredstvo odbrane i formiralo alternativnu moralnost u kojoj ironija, sarkazam, dvosmislenost, paradoks, igra reči i obmana pre spadaju u opštenarodni ratnički, nego u elitni književni diskurs. (Kajberd 1997: 278) Odgovor krune na ovakav metod bila je neartikulisana primena sile, koja je učinila upadljivijim kontrast između zvaničnog stava imperije da ruka vlasti doseže do svakog irskog sela, i stvarnosti u kojoj to očito nije bilo tako. Time su se i nametnuti zakoni pretvorili u laži, jer su predstavljali tek odraz imperijalnih aspiracija, a ne realnog stanja na terenu. U tom procesu se, Kajberd smatra, uspostavila bifokalna vizija kojom će se odlikovati većina irskih pisaca koji su reputaciju gradili u Londonu. Osuđeni doveka da budu Irci u Engleskoj i Englezi u Irskoj, njihov je duhovni identitet bio predodređen svrstavanjem u posebnu kategoriju anglo-irskih autora.

Vajldovo delovanje na londonskoj književnoj i pozorišnoj sceni se, u tom smislu, uklapa u tradiciju irskih glasova iz imperijalne prestonice i nadovezuje na matičnu istoriju patriotskog laganja, jer on svoje laži ne potura zemljacima, već kolonijalnom neprijatelju. Za umetnika koji potiče iz zemlje u kojoj je laganje preraslo u visokomoralnu konvenciju, a pritom afirmaciju traži stapanjem u društvenu elitu prestonice čijoj se kolonijalnoj politici protiviti, istina u umetnosti može biti samo dvojaka: „U umetnosti ne postoji ništa poput univerzalne istine. Istina u umetnosti je ona čija je suprotnost takođe istinita“, navodi Vajld u eseju „Istina o maskama“. Na svoje pitanje „Šta je to fina laž?“, Siril u „Propasti laganja“ odgovara „Prosto ona koja je sopstveni dokaz“. Vajldova junakinja iz drame *Važno je biti Ernest* dodaje da „u stvarima od najvećeg značaja, suštinska stvar je stil, a ne iskrenost“. U pitanju je eho Vajldovog stava da forma određuje sadržaj, a ne sadržaj formu, u čemu se vidi analogija između Vajldovog dendizma i pridavanja posebnog značaja veštini lepog govorenja, bez obzira na istinitost izrečenog. Ne zaboravimo, Vajld dolazi iz Irske u kojoj je oralna tradicija, zbog kasnog dolaska pisane reči, negovana kao ključna kulturna institucija u očuvanju nacionalnog identiteta. Vajld je, štaviše, na retorske sposobnosti svojih sunarodnika ponosan do te mere da ih poredi sa starim Grcima: „Mi Irci smo previše poetični da bismo bili pesnici; mi smo nacija briljantnih propalica, ali smo najbolji govornici od doba Grka“ (Ellmann 1988: 301), što je kompliment od kog, ne sumnjamo, Vajld sebe samog nipošto ne izuzima. O tome koliko se besedništvo drži na ceni u Irskoj svedoči i tradicija da se veštini pripovedanja daje primat nad činjeničnim obrazloženjem. Bitna je forma, a ne sadržaj; kako se nešto kaže, a ne šta. Kad u pomenutoj drami Aldžernon kaže Sesili da se pretvarao da se zove Ernest samo kako bi se lakše upoznao s njom, ona će priupitati Gvendolin za mišljenje:

SESILI (GVENDOLIN): To svakako deluje kao sasvim zadovoljavajuće objašnjenje, zar ne?

GVENDOLIN: Da, draga, ako možeš da mu poveruješ.

SESILI: Ne mogu. Ali to uopšte ne utiče na čudesnu lepotu njegovog odgovora.

Umeće lepog laganja i njegovu vrednost u irskoj tradiciji Sing će kasnije obraditi kao centralnu temu *Plejboja zapadnog sveta*<sup>2</sup>, dok ga je Vajld usvojio kao srž pesničkog zanata. Razlozi za to su mnogostruki, i biće sagledani u nastavku rada, a jedno od obrazloženja ponuđeno je u eseju „Propast laganja“:

Nije redak mladić koji krene kroz život sa prirodnim darom za preterivanje, što ... može da preraste u nešto zaista veliko i divno. Ali, kao po pravilu, ... on ili zapadne u nesmotrene navike preciznosti, ili se počne kretati u društvu ostarelih i dobro obaveštenih. Obe stvari podjednako su pogubne za njegovu maštu ... , pa on u kratkom roku razvija morbidnu i nezdravu sposobnost govorenja istine, počinje da proverava sve izjave date u njegovom prisustvu, ne okleva da protivreči ljudima mnogo mlađim od sebe, i često završi tako što piše romane koji su toliko nalik životu da je nemoguće da iko poveruje u njihovu verovatnost.

Pod „darom za preterivanje“ Vajld očito misli na sposobnost za lagarije koju drži za osnovu maštovitosti, preduslov slobode duha i izvor lepog. U njegovom rečniku, laž u umetnosti sinonimna je sa kreativnošću, a ono što joj je direktno suprotstavljeno jeste realizam, kao posvećenost opisivanju činjeničnog stanja stvari i jasan ukazatelj piščevog nedostatka mašte. Zato će u istom tekstu Vajld napisati da je „kao metod, realizam potpuni promašaj“, dok će u osvrtnu na Dikensa reći će da je njegovo delo uticalo jedino na žurnalistiku.<sup>3</sup> Vajldov od-

2 Singove beleške iz 1898. godine svedoče da je bio dobro upoznat s Vajldovim idejama iznetim u „Propasti laganja“.

3 Vajld je bio među retkima koji se nisu libili javne kritike Dikensovog stvaralaštva, najčešće na račun sentimentalizma koji prožima njegov realistični metod. Vajldu nisu bile strane usputne opaske poput one da „čovjek mora imati srce od kamena da čita o smrti Male Nel, a da se ne nas-

govor na takvo, „novinarsko“ poimanje umetnosti ostao je zabeležen kada je kritičar St James's Gazette-a *Slici Dorijana Greja* zamerio nerealističnost likova, tj. odsustvo njihovih pandana u stvarnom životu, na šta je pisac u pismu uredniku naveo da je „svrha umetnika da izmišlja, a ne da piše hronike“ (Holland, Hart-Davis 2000: 430). Budućnost u kojoj će se umetnost rukovoditi principom faktografske verodostojnosti, kako Vajld navodi u nastavku „Propasti laganja“, mora se izbeći po svaku cenu: „Ako se nešto ne da učiniti da se suzbije, ili makar preinači naše čudovišno obožavanje činjenica, Umetnost će postati jalova, i lepota će nestati sa zemlje“.

Upravo u kontekstu superiornosti koju poletnost Vajldovih laži ima nad viktorijanskom bukvalnošću treba čitati i njegovo paradoksalno načelo da je život taj koji imitira umetnost, a ne obratno, jer on umetnost vidi kao nadogradnju života. Imaginacija je u stanju sebi da podredi svaku stvarnost, pa je maštovita umetnost svojom imanentnom emocionalnom logikom kadra da činjenice odagna u zaborav (Kiberd 1997: 279). Treba pritom napomenuti da se, u ovom eseju, u izboru između reči „maštovitost“ i „laganje“ Vajld mahom opredeljuje za drugu, i taj izbor nipošto nije slučajan. „Maštovitost“ je reč koja, kako Elman primećuje, deluje istrošeno i bezazleno u tekstu koji teži provokaciji, dok „laganje“ ostavlja utisak osmišljenog umetničkog metoda koji se ne svodi na

meje“ (Ellmann 1988: 469), ali je ostavljao i pisane komentare, poput onog u prikazu Marcijalove biografije o Dikensu, da „ako ga naši potomci ne budu čitali, propustiće sjajan izvor zabave, a ako budu, nadamo se da svoj stil neće oblikovati prema njegovom“ (Wilde 2004: 20).

Romanopisac kog je, odmah po Dikensovoj smrti, nadobudni mladi esteta naveo kao značajnijeg jeste Bendžamin Dizraeli, što ne čudi s obzirom na to da je on u engleskoj tradiciji dendizma Vajldova direktna veza s rodonačelnicima te filozofije i čovek koji će se svojom individualnošću (ili uprkos njoj) uspeti na sam vrh viktorijanske hijerarhije izborom za premijera Engleske (1868, 1874-80).

izlivanje emocija, već svesno nastoji da čitaoca zavede, pritom konotirajući čudljivost i grešnost savršeno uklopljivu u dendijevsku pozu (1988: 302).

Vajld ovo stanovište odvodi korak dalje tvrdeći da sva loša poezija izvire iz iskrenog osećanja. U pitanju je jedna od njegovih provokacija koja se, kako je on umeo da kaže, može protumačiti kao zadovoljavajuć paradoks, ali se ne može održati kao aksiom. Vajld ovom izjavom ne ukazuje na banalnost iskrene emocije, niti u potpunosti negira njenu validnost, već zagovara tezu da se ona tek posredstvom artificijelnog da pretočiti u dobru poeziju. O tome svedoči i iskaz iz *De Profundis*: „Istina u Umetnosti je jedinstvo stvari sa sobom: spoljno udešeno da izrazi unutrašnje“. Međutim, glavna implikacija pomenute izjave, kako Triling opaža, jeste Vajldovo uverenje da će direktno sučeljenje iskustva i njegove javne ekspresije pre izvrnuti istinu nego dovesti do nje (1972: 119). U *Slici Dorijana Greja*, lord Henri Voton, dendi ozloglašeni kao eksponent Vajldovih najkontroverznijih ideja, poručuje da:

Vrednost jedne ideje nema ama baš ništa sa iskrenošću čoveka koji je iskazuje. Štaviše, verovatnoća nalaže da što je čovek neiskreniji, to je ideja čistije intelektualna, jer u tom slučaju neće biti obojena njegovim potrebama, ili željama, ili predrasudama.

Vajld, dakle, u komunikaciji pomera fokus sa sagovornika, i toga da li sagovornik zaista misli to što kaže, interesujući se samo za vrednost izrečenog. On odustaje od ideje iskrenosti, jer je mišljenja da ona zapravo ne vodi do istine. Istina je kod Vajlda retko kada čista i nikada jednostavna. Da je išta od ta dva, kako Aldžernon kaže u *Ernestu*, moderni život bio bi jako dosadan, a moderna književnost potpuno nemoguća. Za iskren govor istina ostaje neuhvatljiva, nemoguća za izraziti iz lične pozicije, jer se gubi u subjektivnosti iskaza. Za Vajlda istina prestaje da bude istina kad u nju poveruje više od jedne osobe. No, čak

i neko ko se odvaži da istinu dosegne tako što pokuša iskreno da se obrati javnosti i probije zid ćutanja, strogo kodifikovano viktorijsko društvo čekaće spremno da osudom odbrani svoje norme. I dok je Šo nepokolebljivo branio svoje pozicije, Vajld se neće sučeliti s otporom društva, već ga zaobići. On neće publiku direktno suočiti sa istinom, već će je lažima i provokacijom ili navesti na saznanje, ili ismejati. Vajld veruje da se istina krije u samom slušaocu, te da on sam mora doći do nje, i to ne tako što će mu je neko izdeklamovati, već tako što će ga dovesti u stanje zapitanosti i naterati da promisli. On traži inteligentnog slušaoca, publiku sposobnu da prepozna sebe i svoju društvenu ulogu, a oni koji u tome ne uspeju, ostaju nesvesna meta njegovih šala, deo mase koja se u neznanju smeje sama sebi.

Razlozi za Vajldov izbor da ne drži propovedi s pozornice su višestruki: praktični, jer bi ga otvoreno iznošenje kritičkih stavova o klasnom poretku, pravnoj regulativi i suzbijanju nenormativne seksualnosti dovelo u direktan sukob sa zakonom; estetski, jer bi se transparentno delovanje na bini opasno približilo realističkom pristupu; i, naposletku, metodološki, jer provokaciju smatra superiornom u odnosu na podučavanje. U pitanju je stav analogan onom koji je Emerson izneo par decenija ranije, da „nije instrukcija nego provokacija to što ja mogu da primim od druge duše. Ono što on obznanjuje, ja moram pronaći da je istinito u meni, ili ga potpuno odbaciti“ (Bojanić 2008: 12). Vajld, dakle, ne želi publiku da podučava, jer uviđa da se znanje teško stiče iz druge ruke. Puko instruisanje ne vodi do spoznaje, već, u najboljem slučaju, do prihvatanja autoriteta, tako da Vajld bira provokaciju kao metod koji će kod adresata pokrenuti proces preispitivanja i samospoznaje, provokaciju kao sazvučje izrečenog sa unutrašnjim stanjem recipijenta. Zato je u njegovoj kritici konvencionalne pedagogije u *Ernestu* primetna distinkcija između obrazovanja, koje

doprinosi kultivisanju subjekta, i podučavanja, kojim se subjekt lišava slobode u procesu socijalizacije (Kiberd 1997: 282). Vajldov stav je da se ništa vredno znanja ne da naučiti, već da saznanje dolazi iz individualnog iskustva. Upravo je individualnost ono što gospođica Prizma, tutorica u *Ernestu*, pokušava da suzbije kod svoje štićenice, uporno potvrđujući da ima istine u Vajldovoj opasci da na školskim ispitima glupavi postavljaju pitanja na koja mudri ne umeju da odgovore. Svaka nezavisna misao koju Sesili izrazi biva odbijena kao neprikladna ne bi li njen prirodni dar za kritičko razmišljanje bio potisnut. I dok se publika smeje Sesilinoj vrcavosti i Prizminoj uštogljenosti, jasno je da je suprotstavljenost dve junakinje Vajld postavio kao provokaciju koja treba da probudi svest o potrebi za promenom prakse instruktivnog obrazovanja u kom, kako je govorio, ljudi uče da pamte, a ne da sazrevaju. Vajld u funkciju ove ideje stavlja i ledi Breknel, koja, iako obično staje na stranu konvencionalne moralnosti, s lakoćom procenjuje vrednost Prizmine uloge u sistemu društveno podobne edukacije:

LEDI BREKNEL: Da li je ta gospođica Prizma žensko stvorenje odbojnog izgleda koja naizgled ima neke veze sa obrazovanjem?

ČEZUBL (pomalo uvređeno): Ona je izuzetno kulturna dama, i slika i prilika čestitosti.

LEDI BREKNEL: Očigledno se radi o istoj osobi.

Konstantno podrugivanje neukoj učiteljici nije jedini komentar koji ledi Breknel ima da iznese u vezi sa engleskim obrazovnim sistemom. Već u I činu ona poručuje da ne želi da išta poremeti njeno stanje „prirodnog neznanja“, a pogotovo ne savremeno obrazovanje, jer:

Cela ta teorija o modernom obrazovanju potpuno je neispravna. Srećom, bar u Engleskoj obrazovanje nema ama baš nikakvog efekta. Kada bi imalo, pokazalo bi se kao ozbiljna opasnost za više klase, i verovatno dovelo do scena nasilja na Grosvenor skveru.

Vajld, s jedne strane, ne odoleva da ismeje aristokratiju koja čini svestan izbor da istraje u sopstvenoj neobrazovanosti iz nepoverenja prema nepoznanicama koje nosi društveno osvešćenje, ali odmah zatim svojoj junakinji daje dobru argumentaciju za skepticizam prema obrazovanju koje, na njenu sreću, nije u stanju ljudima da predoči potrebu za prevratom uređenja koje ih eksploatiše.

\*\*\*

Provokacija kao umetnički metod vodi poreklo iz rimske zakonodavne prakse, koja je poznavala akt po imenu *lus provocationis*, što bi se moglo prevesti kao pravo na proziv ili izazov. U pitanju je pravo građanina da u sukobu sa vlašću zatraži pomoć naroda tako što će prvo uzvikom *provoco* zaustaviti predstavnike zakona u sprovođenju kazne, a potom uputiti masovni apel u nadi da će se prisutni odazvati. U svojoj studiji o provokaciji, Petar Bojanić navodi da je narod na ovakve pozive neretko odgovarao, čak i u situacijama očigledne krivice optuženog, a razlog za to nije teško locirati u elementarnom nepoverenju prema vlasti i „latentnom nepodnošenju autoriteta“ (2008: 31). Građaninov uzvik *provoco* s jedne strane označavao je poziv sugrađanima da sami sagledaju njegov slučaj i izvagaju eventualnu krivicu, a s druge izazov vlasti na sučeljenje i novo premeravanje normi, koje ona ovoga puta neće sprovesti sama, iza kulisa, već na višoj, narodnoj instanci, pred očima javnosti (Bojanić 2008: 33). Govorimo, dakle, o zakonu sa neslućenim demokratskim potencijalom, koji ne samo da obezbeđuje ličnu slobodu pravom na žalbu i pokretanje javne rasprave, već i narodu daje moć osporavanja institucija vlasti i revidiranja njene pravne regulative.<sup>4</sup> Shodno tome, rimska provokacija nije mehanizam osmišljen da

4 Otuda ne čudi što se društveni mehanizam sa tako snažnim emocionalnim nabojem održao samo u doba Republike.

dela u skladu sa ličnim interesima onoga koji upućuje apel, već da se ravna prema interesima zajednice i njenog budućeg razvoja. Uistinu, oslanjanje na narodni sluh za demokratiju sobom nosi jasne opasnosti. Nije lako zamisliti scenario u kom društvo, čiju zakonodavnu vlast sprovodi masa s ulice, neće prerasti u anarhiju, ali idealna ostvarenost ideje provokacije ostaje stanje zajednice u kojoj će svi građani biti prozvani, odazvati se na poziv i ovladati institucijama (Bojanić 2008: 106).

Nada za uspostavljanjem takve društvene ravnoteže u viktorijanskoj Engleskoj javila se u formi socijalizma, čija je načela zastupao i Vajld. Ono što je stajalo kao prepreka širem zamahu ideje socijalne pravde jeste to što je principijelna zaoštrenost između naroda i vlasti otupela u društvu u kom srednja klasa svoju novostečenu moć ne koristi u skladu sa opštim interesom, već je žrtvuje zarad ambicije ličnog uspona u klasnoj hijerarhiji. Iako je kolonijalna eksploatacija dovela buržoaziju u poziciju da raspoláže svim sredstvima da uruši imperijalni poredak, njen izbor bio je suprotan. Umesto destabilizacije sistema, srednja klasa težila je da se dodvoravanjem još dublje integriše u njega, tako što će ne samo doslednije od svih pratiti nametnutu regulativu, već i prva stati u odbranu iste.

Ukoliko je osnovni preduslov provokacije recipijent, i ukoliko ona označava sposobnost nečijeg glasa da recipijenta natera da se oseti prozvanim i potakne ga na reakciju, pitanje koje se nameće u vezi sa Vajldovom provokacijom jeste recepcija njegovih drama, i to ne u umetničkim krugovima kojima je Vajldova pozicija bila jasna, već u građanstvu, kome je ona zapravo i namenjena. U goreopisanim društvenim okolnostima, jasno je da šira pozorišna publika neće doživeti provokaciju u njenom izvornom značenju preispitivanja autoriteta, već kao izobličeni označitelj nečega što odstupa od norme, pa se kao takvo treba opaziti kao šokantno, vulgarno, uvredljivo ili, u najmanju ruku, odbojno. Često „biti

odgovoran i biti dobroga sluha (kaže se još ‚dobroga ukusa‘) znači upravo ne odgovoriti na neki poziv“ (Bojanić 2008: 21), tako da su Vajldove provokacije na sceni ili odbijane kao društveno opasni konstrukti koji propagiraju izopačene vrednosti, ili prosto nisu ni prepoznate usled odsustva sluha za socijalnu problematiku. Publika je Vajldove drame mahom doživljavala kao bezazlene lakrdije, odbijajući da se nad njima zamisli. Pripadnici visokog društva slatko bi se ismejali svojim sitnim manama, dok bi krupnija pitanja poput klasnih i rodniha odnosa, nacionalnih identiteta, državnog ustrojstva i lažne moralnosti blaženo ignorisali, ne videći u svom samozadovoljstvu ogledalo koje im je stavljeno pred lice. Nasuprot njima, oni koji su u trivijalnoj zabavi prepoznali relevantan društveni komentar izlazili bi iz pozorišta s dobrim povodom za diskusiju o društvu u kom žive i eventualno razmatranje radikalnih opcija za promenu istog. Među onima koji su uviđali Vajldovo podsmevanje sopstvenoj publici bio je i Šo, ali je kao dramski pisac i sam bio svestan neminovnosti takve igre, jer, kako je primetio u svom prikazu *Ernesta*, „ako publika ikada postane dovoljno inteligentna da zna kada zaista uživa, a kada ne, to će biti kraj farsične komedije“ (Beckson 1970: 195).

Vajld, prema tome, ne odstupa od prvobitnog koncepta provokacije, jer je i njegova aktivnost usmerena protiv normativnih institucija, s bitnom razlikom što njegov poziv na javnu raspravu neće biti eksplicitan. Činjenica da se njegove drame mogu čitati kao provokacija, ali i kao benigna razbibriga pružala mu je odstupnicu od društvene osude, a njegov povlašćeni status u elitnim viktorijanskim krugovima činila bezbednim. Takvu poziciju sebi je izgradio ironijom, kao osnovom svog izraza, i maskom, kao medijumom kroz koji se ironijski modus najefikasnije plasira.

U „Kritičaru kao umetniku“, Vajld će reći: „Čovek je najmanje ono što jeste kad govori kroz sopstvenu ličnost. Dajte mu



masku i reći će vam istinu“. On i u ovom slučaju interpretira Emersona, čiji dnevnik beleži da „mnogi ljudi bolje pričaju pod maskom nego u svoje ime“, kao i da „najdublje pritvorstvo leži u najiskrenijem čoveku“ (Trilling 1972: 119). Vajld odbacuje mogućnost iskrene komunikacije bez zaštite maske, jer, čak i u najboljoj nameri, čovek nije u stanju da se ogoli na način na koji bi to učinio iz pozicije anonimnosti. Samo maska može pružiti osećaj slobode u kojoj čovek ne mora ostati sputan u fiksiranosti svog socijalizovanog identiteta, osećaj bezbednosti dok iskazuje neinhibiranu verziju sebe. Čovek, dakle, može iskazati pravog sebe, ali samo kada to zapravo nije on. Ovaj princip podjednako važi za život i za umetničko stvaralaštvo, jer ni u jednom slučaju iskrenost ne vodi do istine. Vajldovi protagonisti mogu činiti i dobro i loše, ali tek njihove maske otkrivaju složenost njihove psihologije i autorove umetnosti.<sup>5</sup>

Suprotstavljanje ideji iskrenosti u komunikaciji i zagovaranje slobode govora pod maskom jedni su od osnova za često podvlačenu srodnost Vajlda sa Ničeom. Niče je držao da: „Svakom duboko razvijenom duhu potrebna je maska“ (Nietzsche 2003: 70), a Vajldu će tu masku na viktorijskoj pozornici pružiti dendijevska poza.

\*\*\*

Kao jedan od prvih teoretičara dendizma, Bodler dendija definiše kao čoveka koji svoj identitet konstituiše kroz estetsko. Sredstvo njegovog izraza je odeća, pa se u opisu dendija najčešće prvo ističe njegova opsesivna posvećenost modi i izmeštanju modnih kreacija u krajnosti ekstravagancije. Od njega se očekuje stilska superiornost koja ne pleni, već zapanjuje, pa dendi svoje bivstvovanje podređuje odevanju. Prema rečima Tomasa Karla, „svaki dar njegove duše, duha, novčanika i lično-

sti herojski je posvećen tom jednom cilju, mudrom i lepom nošenju Odeće: i dok se drugi oblače da bi živeli, on živi da bi se oblačio“ (2008: 207). U ovom opisu, međutim, primetna je nota sarkazma, jer Karlajl se u svojoj kritici dendizma zadržava na površini, ne priznajući ikakav dublji smisao iza zadovoljenja dendijeve sujete pažnjom koju privlači. On dendizam svodi na prenaplašeni afinitet prema lepoj odeći, za razliku od Bodlera koji u njemu prepoznaje poetsku dimenziju koja nadilazi kult samoobožavanja. Bodler u eseju „Slikar modernog života“ opisuje dendizam kao filozofiju originalnosti u okviru granica društvene konvencije. On ne poriče da odevanje jeste polazna tačka svake rasprave o dendizmu, ali insistira da je odeća tek spoljna manifestacija dendijevog duha koji glorifikuje kao „poslednji treptaj heroizma u doba dekadencije“ (Baudelaire 1981: 421). Dendizam, dakle, nije puko pomodarstvo, već, kako Elen Mors navodi u fundamentalnoj studiji ovog fenomena, dendijeva „nezavisnost, samouverenost, originalnost, samokontrola i rafiniranost treba zajedno da budu vidljivi u kroju njegove odeće“ (1960: 21). Pod kultom dendizma Morsova podrazumeva obožavanje grada i veštačkog, gracioznost, eleganciju i umeće poziranja, sofisticiranost, masku, kao i dovitljivost u formi epigrama i paradoksa koji dovode buržoaziju u pometnju.

Dendi je čovek čija pojava, jezik i postupci šokiraju, ali on sâm nikad nije šokiran. „Specifična lepota dendija sastoji se upravo u toj hladnoj spoljašnosti koja proizilazi iz nepokolebljive rešenosti da ga ništa ne pogodi“, objašnjava Bodler (1981: 422). Pravi dendi stavlja svoja osećanja pod rigidnu kontrolu, jer u njegovoj pojavi ne sme biti ničega prirodnog, tako da i njegova komunikacija mora biti lišena spontanosti.<sup>6</sup> D’Orvili smatra da dendi odsustvom reakcije unosi antičku smirenost u zabri-

5 Ovde se možemo prisetiti još jedne Emersonove opaske: „Društvo je maskenbal, gde svako skriva svoju pravu narav, i otkriva je skrivanjem“.

6 Bajron je, po d’Orvilijevim kriterijumima, bio dendi tek katkad, jer strast je previše istinita da bi odgovarala dendijevskom duhu.

*Umetnost laganja: dendizam kao provokacija i komunikacioni medijum  
u Vajldovim komedijama društva*

nutost modernog doba, s tim što ta smirenost nije rezultat unutrašnje harmonije, već intelekta upoznatog sa prevelikim brojem ideja da bi se i oko čega potresao (1988: 42).

Dendijem, zapravo, vlada dosada, ta „slamka koja slama i sreću sazdanu od čelika“ (D'Aurevilly 1988: 58), i upravo u sukobu dosade sa normama prikladnog ponašanja treba tražiti korene dendizma. Melanholija kojom je dendi ophrvan je boljka modernog doba i posledica je opšteprisutne preanalitičnosti, ali, kao pripadnika engleskog društva preplavljenog materijalnim bogatstvima, dendija više muči rimska melanholija, koja proizilazi iz izobilja (D'Aurevilly 1988: 33). Dosada ostavlja malo prostora za ljubaznost, a još manje za empatiju, i u takvom stanju svesti, dendi ne pokazuje interesovanje ni za koga, osim za sebe samog, i ni za šta, osim za estetsko. „Kao oličenje sebične neodgovornosti, dendi je idealno oslobođen svih ljudskih obaveza koje se sudaraju sa ukusom: strasti, moralnosti, ambicije, politike i profesije“, ističe Elen Mors (1960: 288). Zaokupljen sopstvenim izgledom, dendi gaji sujetu kao vrlinu, izopštivši se od vrednosti na kojima počiva viktorijsko ustrojstvo, poput javne i lične odgovornosti, porodičnog života i bogougodne moralnosti. Za njega društveni autoriteti ne postoje i priznaje samo zakon sopstvene kapricioznosti. Njegova (ne)ostvarenost ukorenjena je u njemu samom, tako da interakcija sa svetom van sopstva nije nešto što će ga lako privući. On nalazi ispunjenje u taštini kakvu drugi nalaze u ljubavi, što Vajld ilustruje komičnim dijalogom dendija i batlera iz *Idealnog muža*:

LORD GORING: Vidiš, Fipse, moda je ono što čovek sâm nosi. Ono što nije moderno je ono što drugi ljudi nose.

FIPS: Da, lorde.

LORD GORING: Kao što je prostaštvo prosto ponašanje drugih ljudi.

FIPS: Da, lorde.

LORD GORING: A neistine istine drugih ljudi.

FIPS: Da, lorde.

LORD GORING: Drugi ljudi su zaista grozni. Jedino moguće društvo jeste čovek sâm.

FIPS: Da, lorde.

LORD GORING: Voleti sebe je početak doživotne romanse, Fipse.

FIPS: Da, lorde.

Ovaj dijalog predstavlja Vajldovu kratku dramatizaciju dendijevskog snobizma i samoljublja, pa se u tom smislu može sagledati i kao monolog u kom provokativni epigrami nailaze samo na odjek bezuslovnih potvrda, dok Fips, umesto sagovornika, služi tek kao ogledalo u kom Narcis traži potvrdu svoje lepote.

Utemeljen pre svega na primerima Brumela i d'Orseja kao arhetipskih dendija, ideja dendizma zaživela je u Engleskoj i Francuskoj početkom XIX veka i brzo preasla u simbol individualnosti koju nosi romantizam. Od polazne zamisli koja je pretila da preraste u kult praznoglavog šarlatana koji se davi u sopstvenoj taštini, koncept dendija evoluirao je u sliku romantičarskog heroja i intelektualnog buntovnika, umnogome zahvaljujući početnim teoretisanjima d'Orvilija i Bodlera koja mu postavljaju filozofsku potporu. Ono čime krajem veka Vajld osvežava polaznu poziciju dendizma i čini je relevantnom za jedan drugačiji istorijski trenutak jeste ideologija Voltera Pejtera koja podrazumeva renesansu individue kroz sjedinjenje sa umetnošću. U pitanju je nova vrsta individualizma zasnovana na umetničkoj kritici i stanovištu da dendi ne treba samo da nosi umetničko delo, već da to bude i sâm. Dok je Bodlerovo shvatanje dendizma bilo direktnije usmereno na društveni revolt, Vajldov dendi naoružan je poznavanjem estetskih principa umetnosti i idealom primene istih na život, što ga čini intrigantnijim sagovornikom i kompetentnijim društvenim kritičarom. Bunt otelotvoren u ranim generacijama dendija mahom je bio neartikulisan i sveden na postupak, dok će sa Vajldom dobiti snažnu verbalnu dimenziju koja upotpunjuje njegov subverzivni potencijal.

Drugo Pejterovo načelo koje je imalo presudan uticaj na Vajldovu estetiku, a time i na njegov koncept dendija, jeste insistiranje na iskustvu kao jedinom merilu smislenosti bivstvovanja. Pejterova *Rene-sansa*, koju će Vajld ovekovečiti u *Slici Dorijana Greja* tako što će neštedimice „pozajmljivati“ iz nje, postavlja proživljeno iskustvo kao antitezu ljudske prolaznosti, pa kao metod suprotstavljanja neumitnosti smrti nudi mahnitnu poteru za novim senzacijama. I dok će Vajldov mentor teoretisati u bezbednosti svoje radne sobe bez jasno ispoljene ambicije da svoje ideološke zamisli sprovede u praksu, učenik će težiti njihovom ostvarenju kroz figuru dendija, tako što će dendijevski hedonizam oplemeniti Pejterovim esteticizmom. Vajldov dendi time dobija na verbalnoj sofisticiranosti, ali hedonistički princip dovodi do ekstrema, jer svrhu svog postojanja vidi u frekventnosti, intenzitetu i najčešće zabranjenoj prirodi novih doživljaja. Rukovođenje novom senzacijom kao apsolutnom vrednošću podrazumeva ne samo neumerenost, već i odsustvo interesovanja za etičko, koje ide do te mere da lord Henri označava smrt Sibil Vejn kao trijumf u životu Dorijana Greja, jer je spoznao kakav je to osećaj navesti osobu na samoubilački čin i time ostao bogatiji za jedinstveno iskustvo, kao preslikano iz šekspirijanske tragedije. Suočen sa etičkim problemom, lord Henri ni ne pokušava da ga reši, već ga odstranjuje prebacivanjem na estetsku ravan. Smrt lepe devojke Po navodi kao najtragičniji motiv u umetnosti, pa ako, po dendijevoj logici, život zaista imitira umetnost, taj motiv mora biti podjednako fascinantn i kad postane stvarnost.

Centralni likovi Vajldovih drama lako se daju prepoznati u navedenim principima dendizma. Uspeh njegove prve tri komedije društva umnogome je zasnovan na atraktivnosti dendija, koji se, kao jedini provokator na sceni, s očaravajućom lakoćom razračunava s nedoraslim protivnicima. Nasuprot njima, *Važno je biti Ernest*,

kao poslednja drama, postavljena je tako što će dendijevske stavove zastupati svi likovi, pa čak i oni koji bi po prirodi stvari trebalo da im budu najsuprotstavljeniji. Otuda nova iskustva ne traže samo „banberisti“ Džek i Aldžernon, već i Sesili i Gvendolin koje žude da upoznaju svog Ernesta. Dok Sesili iščekuje taj trenutak, ne znajući da je njen Ernest zapravo Aldžernon, ona svoje uzbuđenje izražava sledećim rečima: „Nikada nisam upoznala neku zaista nevaljalu osobu. Vrlo sam uplašena. Tako se bojim da će izgledati kao i svi drugi“. Kad Aldžernon stupi na scenu, „veoma veseo i otmen“, Sesili ne može da sakrije svoje razočaranje: „Baš tako i izgleda!“ Njen strah ne leži u potencijalnoj opasnosti koju „nevaljala osoba“ predstavlja, kako bi priličilo mladoj aristokratkinji, već u mogućnosti da joj osećaj ugroženosti ostane nepoznanica, čime bi bila lišena dragocenog iskustva (Ganz 2001: 147).

Uprkos nalogu da dendiju nijedno iskustvo ne sme ostati strano, jedno ostaje, a to je govor lišen maske i ironije. Primoran da razotkrije svoj pravi identitet, Džek Vorting se u *Ernestu* obreo u neprijatnoj situaciji: „Jako me boli to što sam prisiljen da govorim istinu. Ovo je prvi put u životu da sam spao na tako bolnu poziciju, i zaista sam vrlo neiskusn u ičemu sličnom“. Činjenica da je afirmacija negovorenja istine ostvarena kroz dendija sugerise da u korenu Vajldove lične averzije prema ideji iskrenosti ne leži samo to što je vezuje za monotoniju realizma, već i njena opažena funkcija u okviru klasne ideologije. On pod iskrenošću, kojoj se podsmeva i u samom naslovu *Važno je biti Ernest* (iskren), podrazumeva vrlinu kojoj se buržoazija mora prikloniti i čiju vrednost mora što glasnije zagovarati ne bi li se izborila za svoje mesto u klasnoj hijerarhiji. Vajld takvu iskrenost karikira kako bi istakao da iza nje ne stoji etički princip, već koristoljubiva pritvornost. U pitanju je prividna istinoljubivost kao kriterijum društvene podobnosti koju i Triling, poput Vajlda,

prepoznaje kao „negovanu osobenost filistinske čestitosti“ (1972: 119).

Umesto da takvom istinom iznosi laži, Vajld bira umetnost koja će lažima zastupati pravu istinu. Njegove drame raspršuju iluziju da se ikome može verovati, a ponajmanje onima koji poverenje nameću društvenom pozicijom. Ser Robert Čiltern je idealni muž u istoimenoj drami, oličenje viktorijanske iskrenosti i uzorni političar koji je poziciju stekao poštenim radom, ali za koga se naposljetku ispostavlja da je karijeru izgradio na činu veleizdaje. Nasuprot Čilternovom licemerju, koje Vajld tendenciozno smešta na državni vrh, lord Goring je otvoren u protivrečnostima svoga jezika. Njemu se, kao dendiju, ne može verovati, ali upravo on će se u dramskom obrtu pokazati kao jedini koji u trenutku krize ume da pokaže lojalnost.

U eseju „Umetnik kao kritičar“, Vajld primećuje da „kao što se pesnik poznaje po svojoj finoj muzici, tako se lažov prepoznaje po bogatom, ritmičkom iskazu“. Otuda ne čudi što ledi Breknel u svečanosti svojih laži poseže za jampskim pentametrom punim aliteracije dok prenosi vesti o prijateljinoj ucveljenosti smrću svoga muža: „I hear her hair has gone quite gold from grief“<sup>7</sup> (Kiberd 1997: 280). Ritam i suglasje konsonanata u ovom iskazu sugerišu Vajldovo parodiranje irske tradicije laganja, pri čemu izbor lika za tu svrhu ne deluje slučajno, jer ledi Breknel je prva koja svojim društvenim statusom nameće poverenje konvencionalne publike, a konstantno ga zloupotrebljava šokantnim izjavama. Uprkos varljivom naslovu, u *Ernestu*, zapravo, iskrenosti nema, kao ni lika čije se reči mogu shvatiti ozbiljno. Kad Džek prekori prijatelja rečima: „Aldži, nikako da izgovoriš nešto što nije glupost“, odgovor koji dobija je: „Kao i svi ostali“. Ovom trivijalnom razmenom Vajld zapravo uskraćuje poverenje svakom govoru, bez obzira na izvor. Masovna publika nije sklona kritičkom

7 „Čujem da joj se od silne žalosti kosa nekako pozlatila“ (prevod Vladimira Petrovića).

razmišljanju, a Vajld joj poručuje da ne postoji pozicija autoriteta koju treba poštediti preispitivanja.

Dendizam je, dakle, modernitet koji se ispoljava izvrtanjem istine kroz ironiju i paradoks, britkost jezika koja je upravo ono što ponajviše pleni u Vajldovom izrazu. Otuda će Vajld uvek rado kroz lik dendija plasirati kontroverzu, očito uživajući da đavolu daje najbolje replike, čime jasno favorizuje provokatora, dok konvencionalnu stranu nemilosrdno karikira u svojoj užtogljenosti i intelektualnoj inferiornosti. Svoju poetiku i politiku Vajld sabija u epigrame koje usmerava protiv moći, ali bez osobito izražene ambicije da je se domogne. U strogo kodifikovanom društvu, on zapravo pazi da kritika ostane implicitna, čime uspostavlja složenu igru zavođenja i subverzije, a neistine pretvara u žarište u kom se prelamaju istine o pitanjima klase, roda i kulture.

Vajldov dendizam jeste suptilno podrivanje engleskog konformizma u širem smislu, ali po pitanju roda, on je i ostvarenje ženskog viktorijanskog ideala da „od grubijana napravi muškarce, a muškarce učini božanskim“ (Powell 1990:90). Prema Riti Felski, „feminizirano muško dekonstruiše konvencionalne suprotnosti između „modernog“ buržoaskog muškarca i „prirodne“ žene domaćice“; on je muško, ali odvojen od muške racionalnosti, svrsishodnosti i progressa; on je ženstven, ali duboko neprirodan“ (Sinfield 1994: 74). Dendijeva ekscentrična pojava, praćena pozom besposličara i senkom moralne sumnjivosti, izaziva negodovanje, ali i budi fascinaciju. Njegova spoljašnost zadovoljava najzahtevnije estetske kriterijume, a njegovom scenskom šarmu ne može da parira niko, pa su svi Vajldovi dendiji, uprkos pretećoj rodnoj ambivalentnosti, miljenici žena.

Njihov odnos prema ženama, međutim, kod Vajlda ostaje problematičan. Osoba koja se gubi u ogledalu libidalnu energiju usmeriće ka sebi, što ostavlja malo prostora za opažanje seksualnosti drugih, koji su dendiju, već po prirodi stvari, nezani-

mljivi. Iz te perspektive, rasplet *Idealnog muža* u kom dendi i okoreli neženja lord Goring naprasno stupa u brak sa sestrom sera Čilterna deluje iznenađujuće. Poruka koju ovim postupkom Vajld upućuje masovnoj publici jeste da su sve šale upućene sa scene na račun braka izrečene olako, tek smeha radi, a da je srećan kraj zapravo autorova konačna afirmacija bračne institucije. S druge strane, dramska neutemeljenost Goringovog postupka sugerise dijametralno suprotnu mogućnost, a to je da njegova motivacija ne leži u želji da se skraši, već u činjenici da bi stupanjem u brak s Čilternovom sestrom ostao u bliskom kontaktu sa čovekom kojem je potvrdio svoju privrženost.

Homoerotska dinamika između glavnih muških likova stavila bi u kontekst i dendijevu mizoginiju. Goringov instrukтивni govor Čilternovoj supruzi podučava je da „žene ne treba da nas osuđuju, već da nam oprostite kad nam je oprostaj potreban“, navodeći je na zaključak da je podrška mužu svrha njenog postojanja: „Žena koja ume da zadrži muškarčevu ljubav i uzvрати je učinila je sve što svet želi od žena“. Goring se, pritom, ne ustručava da kaže da društvene uloge podeljene po rod-nim razlikama jasno ukazuju da je muški život vredniji od ženskog, jer ga odlikuju „krupnija pitanja, širi delokrug, veće ambicije“. U pitanju je očita provokacija s Vajldove strane, ali ironiju njegovog postupka većina publike neće prepoznati, već će sa zadovoljstvom aplaudirati afirmaciji muškog autoriteta.

Androgenost dendijeve pojave izazivala je začuđenost i podozrenje, ali treba istaći da ona nije sobom morala povući i asocijaciju na homoseksualnost, kao što se često pretpostavlja. Naprotiv, dendija je, pre suđenja Vajldu, pratila reputacija heteroseksualnog prestupnika. Međutim, njegova afektiranost približava ga feminiziranosti, koja je, prema Evi Kosovski Sedžvik, bila opšte zastupljena među aristokratijom tog doba (Sinfield 1999: 32), čime on dramatično odudara od normativne slike vik-

torijanskog džentlmena. Ukoliko dendijevom odstupanju od rod-nih normi pridružimo njegovo odricanje produktivnosti kao primarne buržoaske vrednosti, uviđamo da je njegova pozicija labilnija u odnosu na doba romantizma. Dendi na pragu novog veka i ere modernizma ranjiviji je od Brumela ili d'Orsija, jer su se centri moći pomerili od aristokratije ka buržoaziji, čiji je nezadrživi uspon nametnuo marljivost, štedljivost i svrsishodnost kao osnovu društvene prihvatljivosti. U novoj konstelaciji snaga, dendijevo rasipništvo, indolentnost i nezainteresovanost i za kakav rad upadaju u oči više nego ranije. Akumulacija materijalnih sredstava, kao prvi preduslov uspona uz društvenu lestvicu, osnovna je viktorijanska preokupacija, dok je dendiju novac samo sredstvo, nipošto cilj. I dok pripadnik srednje klase živi u potrazi za zaradom ne bi li se eventualno uspeo stepenik više, dendi grca u dugovima koje ni ne pomišlja da isplati, a opet suvereno drži poziciju centralne figure visokog društva.

Do pomeranja klasnih granica dolazi ne samo time što novostečena finansijska moć buržoazije postaje prvo konkurentna, a potom i dominantna u odnosu na aristokratsku, već i time što dovodi do demokratizacije aristokratije po rođenju praksom sklapanja brakova između novca i titule. Pritom je i sâm dendi često poreklom iz srednje klase, ali ono što njegovo skromno poreklo stavlja u zaleđe i izdiže ga iznad klasne inferiornosti nipošto nije novac, jer on novac rasipa, već njegov aristokratski duh i performativnost istog. U pitanju je predsedan koji pojačava animozitet prema njemu, jer je takva tolerancija osoba buržoaskog porekla u visokom društvu do pojave dendija bila rezervisana samo za umetnike, kao u Vajldovom slučaju. I dok umetnik svoj status potkrepljuje stvaralaštvom, dendijeve zasluge su apsolutno nikakve. On ne radi, on ne stvara – on prosto izgleda, i u svetu podređenom utilitarnim vrednostima, to je, po Bodleru, njegova moralna superiornost i herojski trijumf (Godfrey 1982: 23).

Dendi je, dakle, površno stvorenje koje dovodi u pitanje dubinu subjektiviteta i njegovu monovalentnost time što čini svestan otklon ne samo od normativnog, već od ikakvog fiksiranog identiteta. „Nikada nismo istinitiji prema sebi nego kada smo nedosledni“, poručuje Vajld u „Kritičaru kao umetniku“, sugerišući ostvarenje identiteta kroz konstantnu promenu. Destabilizacijom ideje fiksiranog sopstva problematizuje se i pojam fiksirane moralnosti koja to sopstvo treba da veže zakonom i društvenim kodeksima, a ne može mu ući u trag. Ukoliko moralnost želi da natkrili to novo, lelujavno sopstvo koje mu izmiče, ona mu se mora prilagoditi i revidirati svoje norme, jer daljom primenom represivne politike neće uspeti da ga potisne. Upravo to je tačka u kojoj izvire Vajldova subverzivnost, ali u istoj toj tački on je sâm mora staviti pod kontrolu maske. Udobnost njegove društvene pozicije ugrožena je njegovim rodnim, nacionalnim i klasnim identitetom, pa, kao homoseksualac, Irac i osoba buržoaskog porekla, Vajld pažljivo mora birati do koje mere će prekršiti koju društvenu normu. Čitavu svoju poetiku svešće na kritiku društva, ali nipošto neće rizikovati da iz njega bude isključen.<sup>8</sup>

Vajld se i u tom smislu potvrđuje kao arhetipski dendi. On flertuje sa sistemom koji podriva, jer od njega zavisi, pridržavajući se i sâm saveta koji leđi Breknel daje svom nećaku: „Nikada ne potcenjuj Društvo, Aldžernone. To rade samo ljudi koji u njega ne mogu da uđu“. Društvo koje dendi kritikuje zapravo opravdava njegovo postojanje, jer njegovo dejstvo na sceni ne bi imalo smisla bez konvencija koje osporava, ali ujedno i poštuje. Upravo snaga klišeja koje ismeva omogućava njegovu igru kritičara koji je istovremeno samoizopšten na margini i centralizovan u visokom društvu, pa se, u tom smislu, dendi da sagledati i kao suštinski konvencionalna figura (God-

frey 1982: 33). Dvojakost dendijevske uloge d'Orvili je naglasio već 1845. godine u prvoj relevantnoj studiji o Brumelu i njegovom nasleđu, napisavši da se dendi, „iako poštuje konvencionalnosti, njima poigrava. Priznajući njihovu moć, on pod njima pati i sveti im se, i navodi ih kao izgovor protiv njih samih; njima gospodari i one su mu gospodar“ (D'Aurevilly 1988: 33).

Identitet dendija ukorenjen je u suprotstavljenosti dubokog antagonizma i ljubavi prema svom okruženju, međusobno neotuđivim osećanjima gađenja društvom i očaranosti njime, što je dihotomija koju prepoznajemo i u Vajldu. Ono što taj identitet čini neuhvatljivim jeste njegova oscilacija između ličnog i društvenog, pri čemu nijedna od te dve kategorije nije ni nezavisna niti fiksirana (Lane 1994: 30). Odrediti tipologiju dendija, po d'Orvilijevim rečima, podrazumevalo bi prisilu „za iznalaženjem imena za nešto što nije“ (1988: 25). Dendizam otuda najavljuje krizu definicije, inherentno opiranje preciznoj određenosti koje će krajem XX veka postati srž *queer* identiteta.

Dendi, dakle, živi pod konstantnom emocionalnom represijom koju kanališe ekstravagancijom, u pokušaju da opustelost unutrašnjeg nadomesti bujnošću spoljnog. Otuda dendi predstavlja otelotvorenje kompleksne veze između ispunjenja društvenog ideala i individualne promašenosti. I dok je dendijev identitet rastrzan između te dve krajnosti, on odbija da prihvati ikakvu međuvrednost, već pomera granice do tačke ličnog pucanja. Na osnovu toga se dendi da sagledati i kao fizička ostvarenost Frojdovog koncepta *das Unheimliche* o subjektu koji je istovremeno poznat i stran, blizak i udaljen, što dovodi do kognitivne disonance kod posmatrača. Dendi je u očima drugih živi paradoks, pa neizbežno biva percepiran kao čudan i izaziva osećaj nelagode. Neodređenost dendijevog identiteta čini da i priroda društvene pretnje koju on personifikuje ostane nejasna, u čemu nalazimo razlog zašto Elen

<sup>8</sup> Činjenica da do ekskomunikacije naposljetku i jeste došlo, i to iz nesmotrenosti u privatnom životu, govori o opravdanosti Vajldovog opreza na pozornici.

Mors kaže da je dendi „proganjao viktorijansku imaginaciju“ (1960: 13).

Stavljanjem dendija na pozornicu, Vajld publiku suočava sa klasnom suprotstavljenošću revnosne buržoazije i feminizirane aristokratije, i ne dozvoljava joj da skrene pogled. Superiornost njegovog dendija u odnosu na umove podjarmljene pravilima, kako ih Bodler naziva, najavljuje preteću smenu dominantnih modela maskuliniteta i revidiranje patrijarhalnog poretka. Vajld ističe problematičnu polivalentnost dendijevskog sopstva u odnosu na diskretne identitete fiksirane u normi, prikazujući dendija kao maskulinitet van tipologije, pompeznog provokatora koji se opire jasno određenoj kategorizaciji klasnih i rodnih uloga. Dendiji su, dakle, Vajldovi idealni lažovi, a neiskrenost je, kako kaže jedan od njih, „samo metod kojim možemo umnožiti svoje ličnosti“, sredstvo koje autoru pruža polifoni glas.

Šejmus Hini, povodom ceremonije prijema Oskara Vajlda u Pesnički ugao, izrazio je divljenje prema replikama svog sunarodnika, koje su, na i izvan bine, „imale savršenu intonaciju i punoću koju daje viljuška za štimovanje, ali su izvirale iz imaginacije u kojoj su se skrivale daleko dublje harmonije u konstantnoj potrazi za rezonantnijim formama izražavanja“ (1998: 174). Medijum kroz koji te dublje harmonije struje jeste dendi, romantičarski anahronizam koji Vajld vaskrsava na vrhuncu viktorijanske ere, otelotvorenje „poslednjeg naleta herojstva u doba dekadencije“, kako ga vidi Bodler (Ganz 2001: 143). Dendijevo polje dominacije nad hegemonijom buržoaske moralnosti je estetika, a savršena kontrola nad jezikom najpreciznije oružje kojom će Vajld odmeriti provokativnost svojih iskaza. Autor se provokacijama poziva na sluh publike dok pokreće pitanja koja se tiču i viktorijanaca i nas, što je metod koji se danas sa većom slobodom, eksplicitnošću i emocionalnim angažovanjem adresata primenjuje u pozorištu i kinematografiji. U pitanju je, zapravo, „tek prostor za jednu

večnu promenljivu koja se od Horacija do danas neprestano ispunjava potpuno različitim sadržajima i oblicima“ (Bojanić 2008: 102). Čak i u momentima u kojima Vajld skida masku i otkriva se u svojoj humanosti, poput eseja „Duša čovekova u socijalizmu“, njegovo nepoverenje u normativne institucije pre će ga opredeliti kao anarhistu nego socijalistu, pri čemu se istina laži u ironiji nameće kao primarni metod njegove filozofije individualizma.

### Literatura

1. Baudelaire, Charles (1981), “The Painter of Modern Life”, in Charvet P. E. (ed.), *Baudelaire: Selected Writings on Art and Artists*, Cambridge: Cambridge University Press, 390–436.
2. Beckson, Karl (1970), *Oscar Wilde: The Critical Heritage*, New York: Barnes and Noble.
3. Bojanić, Petar (2008), *Provokacije*. Provocatio: *Vokativ Ius Revolucija*, Beograd: Službeni glasnik.
4. Carlyle, Thomas (2008), *Sartor Resartus*, Oxford: Oxford University Press.
5. D’Aurevilly, Jules Barbey (1988), *Dandyism*, New York: PAJ.
6. Ellmann, Richard (1988), *Oscar Wilde*, New York: Alfred A. Knopf.
7. Ganz, Arthur (2001), “The Philosophy of the Dandy”, in Siebold, T. (ed.), *Readings on The Importance of Being Earnest*, San Diego: Greenhaven Press, 140–51.
8. Godfrey, Sima (1982), “The Dandy as Ironic Figure”, *Sub-Stance* 36, 21–33.
9. Heaney, Seamus (1998), “Oscar Wilde Dedication: Westminster Abbey, 14 February 1995”, in McCormack, J. (ed.), *Wilde the Irishman*. New Haven and London: Yale University Press, 174–76.
10. Holland, M., Hart-Davis, R. (2000), *The Complete Letters of Oscar Wilde*. New York: Henry Holt and Company.
11. Kiberd, Declan (1997), “Oscar Wilde: The resurgence of lying”, in Raby, P. (ed.), *The Cambridge Companion to*

- Oscar Wilde, Cambridge: Cambridge University Press, 276–94.
12. Lane, Christopher (1994), "The Drama of the Impostor: Dandyism and Its Double", *Cultural Critique* 28, 29–52.
  13. Moers, Ellen (1960), *Dandyism: Brummell to Beerbohm*, London: The Viking Press.
  14. Nietzsche, Friedrich (2003), *Beyond Good and Evil*, London: Penguin.
  15. Powell, Kerry (1990), *Oscar Wilde and the theatre of the 1890s*, Cambridge: Cambridge University Press.
  16. Sinfield, Alan (1999), *Out on Stage: Lesbian and Gay Theatre in the Twentieth Century*, New Haven and London: Yale University Press.
  17. Sinfield, Alan (1994), *The Wilde Century: Effeminacy, Oscar Wilde and the Queer Moment*, New York: Columbia University Press.
  18. Small, Ian (1993), *Oscar Wilde Revalued*, Greensboro: ELT Press.
  19. Trilling, Lionel (1972), *Sincerity and Authenticity*, London: Harvard University Press.
  20. Wilde, Oscar (1998), *The Importance of Being Earnest and Other Plays*, Raby P. (ed.), Oxford: Oxford University Press
  21. Wilde, Oscar (2004), *Selected Journalism*, Clayworth, A. (ed.), Oxford: Oxford University Press.
  22. Wilde, Oscar (2007), *The Complete Works of Oscar Wilde: Historical Criticism, Intentions, the Soul of Man, Volume 4*, Guy, J. (ed.), Oxford: Oxford University Press.

## THE ART OF LYING: DANDYISM AS PROVOCATION AND A COMMUNICATION MEDIUM IN WILDE'S COMEDIES OF SOCIETY

### Summary

This text strives to find answers to the matter of the truth behind Wilde's glorification of lying as an instigating principle of art and the life that imitates it. Wilde's aestheticized communication through lying proves to be closely related to the Irish tradition, as well as to the philosophy of dandyism which the playwright mounts on the stage. The figure of the dandy, along with the influence he exerts over the audience, is Wilde's means of coded communication with the Victorian public. The basis of that communication is provocation, which Wilde uses to subvert the socially acceptable stances on the issues of class, gender, and culture, which is why the text examines the origin of provocation as an art method and its merging with dandyism as a decades-old phenomenon which Wilde brings back to the spotlight.

*toologize@gmail.com*