

Александар Радовановић¹
Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац

ГОСПОДИН В. Х. КАО ПРОБЛЕМ ВЕРЕ У ВАЈЛДОВОМ ЧИТАЊУ ШЕКСПИРОВИХ СОНЕТА

Приступивши Шекспировом легату у складу са својим виђењем да је наша једина дужност према историји да је изнова пишемо, Оскар Вајлд је причом „Портрет господина В.Х.“ извршио фиктивну ревизију викторијанског схватања бардових *Сонета*, улазећи у процес „разоткривања“ особе којој су они посвећени. Својим (квази)ревизионистичким поступком, Вајлд контекстуализује Шекспира у оквиру Платоновог концепта љубави у сврху дестабилизације хетеронормативних друштвених императива свог доба, постулирајући притом креативни модел књижевне критике из ког се као неочекивани покретачки принцип помаља вера. Одбацивши рационалност као универзално мерило вредности идеја и супротставивши се гносеолошким обрасцима протестантизма и позитивизма, Вајлдов текст се у насталом семантичком вакууму конституише као парабла о (не)могућности духовне спознаје кроз веру.

Кључне речи: Оскар Вајлд, „Портрет господина В.Х.“, Шекспирови *Сонети*, вера

*Људи креирају свој бога према сопственом разумевању.
Прво себи сачине бога, а пошто га обожавају.
Религије умиру када се докажу као истинитије.
Наука је попис мртвих религија.*

Оскар Вајлд

Бог који настаје у креацији и нестаје у науци актера приче „Портрет господина В.Х.“ јесте Вили Хјуз, младић за кога романтични теоретичари верују да стоји иза загонетне посвете Шекспирових *Сонета*, глумац из бардове трупе који отеловљује идеју достојну обожавања вајлдовских естета. Кроз Вајлдову конструкцију и деконструкцију текста, тројица теоретичара се заљубљују у своју креацију и одљубљују од ње, прихватају веру и одбацују је, подвргавају је минуциозној анализи у потрази за рационалним утемељењем само да би напрасно устврдили да су докази недвосмислено против теорије и да наука може само да констатује смрт непостојећег Вилија Хјуза.

1 toologize@gmail.com

„Портрет господина В.Х.“ није текст који ће нам предочити Вајлда као религиозног или ирелигиозног писца, нити је текст ком се треба окренути у потрази за Вајлдовим разумевањем хришћанства. Писац је, по питању Христа, директније трагове расуо по другим текстовима, док у центру ове приче лежи не религија колико питање вере саме по себи и њене уврежености са логичким процесима. Вајлд „Портретом господина В.Х.“ истражује под којим је условима човек спреман безусловно да поверује у идеју и који ће услови ту безусловност потрети, док се религија манифестује тек посредно, кроз наговештаје недоумица аутора растрзаног између наслеђеног протестантизма и никад сасвим усвојеног католичанства.

Осврнувши се за собом при крају живота, Вајлд је заостреност између протестантизма и католичанства видео као централну опозицију свог бића, увек присутну недоумицу која је резултовала трајном подељеношћу идентитета и усадила у њега несталност духа и креативни немир, који ће га учинити дефинишућим писцем своје епохе и државним непријатељем Викторијине Енглеске. Вајлдов целоживотни флерт с католичанством, од студентских дана на Тринитију до коначног тренутка преображења у трошној соби хотела d'Alsace и преласка у књижевни загробни живот, био је заправо тек почетак пута током ког је човек чија је религиозна одредница била самопрокламовани апостол естетицизма израстао у књижевноисторијску фигуру која данас завређује хвалоспеве званичног Ватикана и гласила попут *L'Osservatore Romano*. За живота, међутим, Вајлдова приврженост религији лелујала је између става да је „католичанство једина религија у којој човек треба да умре“ и помирености са нереалистичношћу своје замисли, јер „бог би се уморио кад бих му испричао своје грехове“.

И заиста, уклопити Вајлда у корпус религијом прописаних моралних норми било би парадоксалније од било ког парадокса којим се аутор прославио. Оно што је заправо вукло Вајлда на страну католичанства није се тицало етичке, већ естетске димензије хришћанског ритуала која је истиснута из протестантске доктрине. Док је међу правоверним протестантима и даље истрајавао концепт римокатоличке цркве као вавилонске курве, поетичнијој популацији се преступнички наклон Ватикану чинио примамљивим. Раскин и Пејтер су у својим естетским учењима величали мистику римокатоличке литургије, пред чијим ће чарима, напоследку, поклекнути и Доријан Греј.

Католичанство је у енглеској јавности опажано као помпезна религија која испољава инфантилну наклоњеност церемонијалности и руководи се емоцијама пре него разумом. Очито, у питању је религија као скројена за Вајлда. Вајлд као Вајлд, притом, своју снобовску страну мора да испољи и по питању вере, представљајући католичанство као религију за грешнике и свеце, док ће за потребе честитих послужити и англиканска црква. Но, Вајлдов избор између два хришћанска концепта није опредељен његовим снобизмом, већ тачком њиховог централног сукоба у XIX

веку, а та тачка уједно представља и централну опозицију разматрану у овом раду. У питању је избор између концепата вере као израза инспирације и вере као исхода калкулације.

Католички катехизам утемељен је у вери инспирисаној бојжом речју, док протестантска теологија настоји своје догме да представи као логичке неминовности, подстичући вернике да трезвеним резонувањем сами закључе да је протестантско читање библијског текста исправно. Невољна да својим поданицима подари ту врсту поверења, католичка црква свој ауторитет гради на ритуалној импресији и атаку на емоције. Увођењем догме о папској непогрешивости, Ватикан ставља тачку на легитимност рационалне расправе међу својим поданицима, стављајући њихов разум у руке папе, као пастира свих хришћана. Протестантски бог се, дакле, опажа као рационална извесност чије се откровење приближава с напретком науке као вида спасења, док се католички бог јавља у својој непојамности, а спасење нуди у симболичком читању библијског текста, лишеном научне аналитичности која прети да угрози догму. Вили Хјуз, који истрајава као непознаница чије се постојање не може доказати научном методологијом упркос позитивистичкој самоуверености теоретичара, обзнањује се као ентитет условљен вером, близак католичком концепту бога.

Подређивање спиритуалних питања логици Вајлду је страно колико и подређивање књижевног текста позитивистичким начелима преузетим из природних наука, због чега у својој интерпретативној критици Шекспирових *Сонети* он поставља веру као вишу сазнајну инстанцу у односу на радио. Вајлд веру у теорију конструише као чин инспирације идејом Вилија Хјуза, и одбивши да веру услови логичком принудом, он унижава емпиријску спознају на ниво приземне критике. Одјек овог става наћи ћемо и у *Слици Доријана Греја*:

Ако неко правом Енглезу предочи неку идеју – исхитрен поступак сам по себи – тај неко ни у сну не би разматрао да ли је идеја исправна или погрешна. Једино што је њему и од икакве важности јесте да ли он сам у њу верује (Вајлд 2000: 12).

Вајлдова филозофија индивидуализма не трпи објективизам и налаже потпуну слободу израза у ком лично мишљење има преимућство у односу на ауторитете, а вера у Вилија Хјуза надвладава детерминизам нормативне историје књижевности.

Релативистички приступ историји и критици један је од елемената Вајлдове поетике којима, аналогно Ничеу, он најављује неке од основних начела постмодернизма. Ничеов став је да су људски покушаји обуздавања прошлости вођени „уметничким нагоном, а не нагоном истине“ и да „савршена форма таквог писања историје јесте чисто уметничко дело ослобођено од било какве обичне истине“ (1999: 674). Вајлдовог прото-теоретичара у причи, Сирила Грејама, такође не занима никаква „обична“, већ само есенцијална истина, не званична, већ она која извире из самих текстова *Сонети*. Сирилова истина није формална, већ спириту-

ална, и производ је креативног чина. Његова теорија не нуди доказе, већ вероватноћу, машту и наративну заводљивост, таленат и шарм који нас убеђују у истинитост изнетих тврдњи. Он не поткрепљује своју тезу историографским методама, не ослања се на документа, већ спекулише из позиције иманентности, „искључиво на основу унутрашњих указатеља“ (Вајлд 1998: 143). Када разборити Ерскин приговори да је прибављање „независних доказа о постојању тог младог глумца“ (1998: 149) основни предуслов који теорија мора да задовољи да би је јавност уопште удостојила разматрања, Сирил је револтиран таквим филистарским ставом и понавља да „њему самом није потребан никакав доказ те врсте“, јер „мишли да је теорија потпуна и без њега“ (1998: 150).

Ерскиново инсистирање на рационалној потпори заправо је одјек наше потребе за физички опипљивим образложењем, што Вајлд препознаје као тренутак да, као једини материјални доказ, у заплет унесе портрет из наслова приче који нас својом изненадном појавом и мистичном ауром потпуно придобија, да би се одмах затим испоставио као фалсификат. Вајлд истинитост теорије заснива на портрету за који се не либи да каже да је лажан, чиме се очито поиграва идејама оригинала и фалсификата, истине и фабрикације, и то чини не да би нас приволео на једну или другу страну теорије, већ да би нас навео на покретачко питање приче: шта ако фалсификат говори истину? Шта ако витоперење званичне историје заправо зрачи иманентном истином?

У есеју „Истина о маскама“, Вајлд се дотиче управо теме Шекспира и књижевно-историјске истине:

Наравно да естетска вредност Шекспирових драма ни у најмањој мери не зависи од њихових чињеница, већ од њихове Истине, а Истина је независна од чињеница увек, измишљајући или бирајући их како воли (2007: 220).

Вајлд аутентичност Шекспирових драма не види у њиховој чињеничној утемељености, већ, напротив, изражава веру да је управо њихово слободно интерпретирање историје та димензија која им пружа истинитост и отвара простор да изнесу релевантан друштвени коментар. Отпор који Вајлд испољава према фактографском виђењу историје није резултат његових промишљања о историји као таквој, већ произилази из наклоњености лагању као централном етичко-естетском принципу његове поетике. Према речима Реџиније Ганије, начин на који је Вајлд унео пометњу у историју господина В.Х. „не само да се супротставио буржоаским стандардима истине, већ је и увредио професионалне стандарде оригиналности и поштења“, јер читава прича је конципирана као фалсификат (1986: 41).

Свој приступ шекспиријанском наслеђу аутор одлучно брани на самом почетку текста, где наратор јасно поставља вајлдовско виђење проблема литерарног лажирања. Први детаљ који Вајлд истиче у карактеризацији свог наратора јесте афинитет ка књижевним фалсификатима. Он „преводе“ осијанске поезије Џејмса Мекфирсона, Шекспирове „изгубљене

драме“ Вилијама Хенрија Ирског или псеудо-средњовековну литературу Томаса Четертона не види као обмане, већ као „такозване фалсификате који су само производ уметничке жеље за савршеном репрезентацијом“ и поручује да је слобода под којом уметник жели да презентује своје дело апсолутна, тако да „осуђивати уметника за фалсификовање значи етички проблем побркати са естетским“ (Вајлд 1998: 139).

Нараторов став потврђује се самим нашим читањем. Стављањем у контекст фалсификата и Ерскиновим поменом лажног портрета Вилија Хјуза, теорија је дискредитована пре него што је уопште изложена, али читалац не престаје да чита, већ се ипак упушта у спекулативно разматрање идентитета господина В.Х., јер га етички проблем књижевне преваре не занима колико и њен естетски исход. Уверљивост приче не лежи у фактографији, већ у Вајлдовој песничкој визији и силовитости његовог перформанса на основу којег смо спремни оберучке да прихватимо теорију, иако нам је ускраћена удобност јасне опредељености између факата и фикције. Вајлдов прозни текст обједињује поезију и критику у слободној игри имагинације која помућује границе између књижевног и теоријског, и у читаоцу изазива дискурзивну пометњу. Вајлд изводи легитимне закључке, али из нелегитимних премиса, чиме је легитимитет крајње идеје теорије све време немогућ, колико год ми прижељкивали драмски обрт који би историзовао Вилија Хјуза.

У својој студији постмодерне књижевности, Мекхејл примећује да она критички приступа историјским реалемама тако што се њима поиграва, што је управо оно што крајем XIX века Вајлд чини у „Портрету господина В.Х.“. Нашавши упориште у општепознатом књижевно-историјском наслеђу, он гради фиктивну кулу од карата, која, све и да се сруши под теретом чињеница, носи у себи ревизионистичку истину о Шекспиру, *Сонетима* и друштвеним околностима у елизабетинској Енглеској. То потврђује и Андре Жид који износи став да је Вајлдова теорија „једино, не само вероватно, већ могуће тумачење“ *Сонета* (Грин 1939: 66), док ће Џојсов трезвени библиотекар у *Уликсу* ову причу назвати најбриљантнијим читањем Шекспира. И сам Вајлд, пословично амбивалентан по питању истине, поручује Хелени Сикерт: „Мораш веровати у Вилија Хјуза. И ја сам готово да верујем“ (Елман 1988: 296).

Вајлдов избор речи у тој опасци није случајан. Историја је за њега питање вере. „Историја завршава са неколико голих чињеница; Религија с неколико непорецивих Доктрина – иза тога све је измишљотина“ (Бексон 1996: 83), изјављује Вајлд, а аналогију историје с религијом подвлачи управо у овој причи доследном употребом религиозне лексике. Вајлд своје уобличавање историјског материјала фикцијом представља као теолошки проблем. То што се постојање Вилија Хјуза не може доказати смешта теорију у поље веровања, па је кроз текст прате речи попут „вера“, „веровати“, „преобратити“. Религиозном корпусу верника контрастира се научном терминологијом скептика који своје евентуално преображење условљавају „доказима“, „аргументима“, „знаковима“ који морају да се

„поткрепе“ и „потврде“. Како образложење теорије одмиче, Вајлд свесно прелази из домена форензичке аналитичности у домен фантазије, па на послетку изразе попут „евидентно“, „без сумње“, „засигурно“ налазимо управо при неубедљивим тезама које позивају на највећу подозривост. Бизарношћу дедуктивног процеса Вајлд алудира на догматичност вере у Вилија Хјуза, исту ону догматичност коју Сирил тражи од Ерскина: „Једини апостол који није заслужио доказ је свети Тома, а свети Тома је једини који га је добио“ (Вајлд 1998: 149). Сирил наручује лажни портрет не би ли Ерскину пружио тражени доказ, али не пропушта да његову приврженост рационалном резонувању окарактерише као неверништво.

Решен да покаже да је Сирил имао право, наратор у своје образложење теорије улива „сву своју веру“ (Вајлд 1998: 164). Он разбија структуру *Сонети* како би их тематски аранжирао у складу са теоријом и довео их у стање „савршеног јединства и целовитости“ (Вајлд 2003: 340). Резултат тог процеса, како Петрис Хенон примећује, јесте да је „савршено јединство и целовитост“ наметнуто сонетима, а потом „откривено“ у њима (1991: 193). Тим поступком Сирилова поетична теорија бива прекренута у вештачки конструкт који кроз научну методичност губи додир са реалношћу.

У Вајлдовој пародији академске педантерије, научноподобно прекопавање докумената рађа богатим плодом. Теорија прихвата „подесну“ замисао да је Шекспирова посмртна маска прослеђена од стране енглеских званичника никоме другом до Хјузу. Подједнако је вероватно, „јер доказа против свакако нема“ (1998: 163), да се Хјуз преселио у Немачку и у тамошњу културу усадио корене романтизма, што је најлакше замисливо зачеће традиције коју ће Лесинг и Хердер изнети, а Гете заокружити. Подједнако уверљивом логиком, закључује се да „није невероватно“ (1998: 163) да је глумац страдао у побуни о којој списи сведоче и да је сахрањен на гробљу које се наратору чини достојним некога ко је пробудио Шекспиров песнички занос. Заслепљен вером, наратор ни у једном тренутку не показује да је свестан да конструише теорију вођену не логиком, већ нагоном провиденцијализма. Исход мукотрпног научног испитивања јесте да Хјуз израста у романтично божанство, а подесна теорија у коначну истину којом наратор, по сопственом уверењу, „не само да враћа Сирилу Грејаму место у историји књижевности које му приличи, већ и спасава част самог Шекспира пред досадним сећањем на свакидашњу интригу“ (Вајлд 1998: 164).

Религиозна конотација текста интензивира се Ерскиновом симболичком, квазимученичком смрћу. У овом контексту, оставићемо по страни то што ће се испоставити да он не извршава самоубиство из религиозне занесености идејом о Вилију Хјузу, већ наводно умире од туберкулозе (што се у Вајлдовом кључу може другачије прочитати), чиме се његова смрт испоставља као још једна у низу плагираних чињеница. Оно што нас овде занима јесте индикативност прве нараторове асоцијације на Ерскиново опроштајно писмо. Оно са чим наратор упоређује Ерскинов избор

да умре за књижевну теорију јесте смрт из теолошких уверења, што је Вајлдова прва експлицитна верификација религиозне симболике текста.

Теорија се обистињује као религија, па као таква има смисла само у својој изолованости од спољњег. Она плени митом и могућношћу епифаније и спасења, али чим теоретичар—верник попусти пред скепсом и искорачи из догматских оквира, она се урушава. Протумачивши интра-текстуалне налазе као недовољне, Вајлдови теоретичари упуштају се у екстратекстуалну потрагу за индицијама о постојању бога, али „докази“ које изналазе само разоткривају очајање изазвано кризом вере. Вајлд упозорава у предговору *Слике Доријана Греја* да је „сва уметност истовремено и површина и симбол“, а они који крену испод површине и прочитају симбол чине то на сопствену погибел. Фатални исход оличен је у Сириловом самоубиству, али и најављен малодушношћу наратора којим овладава вајлдовска меланхолија одмах по комплетирању теорије. „Кад богови желе да нас казне, они услише наше молитве“, као да поручује Вајлд свом наратору, који је, „пронашавши савршен израз за страст, саму страст исцрпео“ (Вајлд 1998: 165) и тиме потрошио веру у Вилија Хјуза. Теорија се распршава завршним чином своје креације, јер религија умире рађањем науке. Чим хипотеза пређе у извесност, она бледи у односу на сам текст, поставши његова рационалистичка парафраза. У питању је стари Вајлдов мотив по ком особа која свој ентузијазам према некој идеји пренесе на другу особу сама постаје сумњичава према њој.² „Кад год се људи сложе са мном, увек ми се чини да мора да сам у криву“, говорио је Вајлд (Пирсон 1975: 142).

Закључни иронични обрт разоткрива Ерскиново суштинско неверовање, насупрот наратору кога напослетку изнова походи сумња да се заиста „има пуно тога рећи у прилог“ теорији (Вајлд 1998: 169). Вили Хјуз тиме враћа своју маску на лице и реафирмише се као недодирљив, непјмљив ентитет који се, попут бога, не да емпиријски спознати, па му се, као богу, мора приступити на симболичкој равни. Преношење симбола у материјални свет грешка је Вајлдових теоретичара који су помном анализом сваког стиха сваке песме, као поседнути претраживали *Сонете* за „унутрашњим доказима“ о постојању Вилија Хјуза. Но, канонизовани ауторитет, макар и Шекспиров, тек је једна од одредница у референтном систему текста, тако да оно што се у постулирању теорије превиђа јесте да се она тиче унутрашњости самих теоретичара више него унутрашњости текста.

Како Џарлат Килин примећује, помно читање *Сонета* не доноси увид у значење поезије по себи или Шекспиров однос према њој, већ рефлектује само верзију себе коју Вајлдови ликови препознају у бардовој поезији (2008: 199). Грејем, Ерскин и наратор у празнину текста *Сонета* учитавају сопствене хомееротске фантазије, док се Вајлд придружује реду

2 Вајлдов лични губитак ентузијазма на тему господина В.Х. види се у писму Роберту Росу: „Сада када је Вили Хјуз откривен свету, мораћемо да смислимо неку нову тајну“ (Холанд, Харт-Дејвис 2000: 408).

песника попут Гетеа, Колрица или Витмена, који су, у есејистичкој форми, сопствене теме пројектовали на Шекспира. Отуда Вајлдова прикривена сексуалност, као и личне преокупације платонизмом и оксфордском традицијом хеленизма, фигурирају у теорији као интегрални делови Шекспирове поетике. Сирил Грејам, феминизирани младић који је глумио девојке у Шекспировим комадима, „једина савршена Розалинда“ (1998: 143) коју је Ерскин икада видео, у позадини *Сонета* препознаје управо елизабетинског глумца који је у Шекспировој трупци тумачио женске улоге. Заведен Ерскиновом причом, наратор кроз *Сонете* чита „целу причу о романси моје душе“ (2003: 343).

Вили Хјуз је рођен и убијен у имагинацији сваког од тројице актера приче. Вајлд укида Шекспиров ауторитет и, осам деценија пре него што Барт и Фуко проглашавају смрт аутора, сугерише да читање није објективан, већ културолошки и психолошки условљен, дискурзиван чин, као што ни читалац није тек пасивни рецепијент, већ активни стваралац текста. „Уметничко дело ће владати посматрачем; посматрач неће владати уметничким делом“, тврди Вајлд (2007: 258), тако да се, у контексту његове поетике, заузимање експлицитне позиције по питању постојања Вилија Хјуза, биографске позадине *Сонета* и ауторске интенције показује као беспредметно.³ Вајлд не користи ауторски ауторитет како би интерпретативни примат усмерио ка неком од варијетета значења и уобличио текст у складу са уредно изведеним, недвосмисленим закључком, већ, напротив, ослобађа интерпретативну праксу конструисањем приче која ће се сама деконструисати и тек својим завршетком отворити у пуном херменеутичком потенцијалу. Избацивши нас из сигурних руку аутора, Вајлд нас препушта интертекстуалности док читамо текст о текстовима и читању. Упркос почетној примамљивости дедуктивног метода који придобија присталице и на нивоу рација и на нивоу интуиције, и на научној и на религиозној равни, расплет показује да је детерминистички приступ тексту неизбежно редукиван и да читање остаје незавршено.

Дајући апокрифним изворима подједнак кредибилитет као канонизованим, Вајлд намеће и ново читање *Библије*, не као свете књиге, гласа провиђења, већ као текста отвореног за тумачење као и сваки други. „Портрет господина В.Х.“ убија Шекспира као аутора, чинећи га анонимним попут писаца *Библије*, и окреће се посвећеном тексту који је

3 Вајлдови протагонисти нису једини који упадају у ту замку. Дословно читање „Портрета господина В.Х.“ изазвало је процес историјске верификације Вилија Хјуза који се увелико пренео у XX век. Семјуел Батлер је годинама опсесивно трагао за господином В.Х. и испрео своју теорију у *Shakespeare's Sonnets Reconsidered* (1899), на шта се надовео нико други до лорд Алфред Даглас студијом *The True History of Shakespeare's Sonnets* (1933), којом је, између осталих, придобио и Бернарда Шоа и покренуо расправу која је довела до тога да у кентербериским архивама буде откривен Вилијам Хјуз, шегрт Џона Марлоуа, Кристоферовог оца. Како Реџинија Ганије примећује, „буквалност теорије у њиховим рукама у потпуности промашује поенту Вајлдовога есеја, али моћ њеног утицаја потпуно је у његовом духу“ (1986: 44).

иза њега остао. Фалсификовани портрет Вилија Хјуза и даље је сатира на рачун позитивистичке научности, „иронични коментар о томе шта је пролазило као истина у викторијанској Енглеској“ (Килин 2008: 202), али постаје и икона која креира слику бога као фиктивни доказ о недоказивом постојању.

Други понуђени доказ јесте жртва у крви као знак вере, али Ерскин није импресиониран религиозним фанатизмом, узвративши да „нешто није нужно истинито ако је човек умро за то“ (Вајлд 1998: 152). У питању је Вајлдова реплика на тезу кардинала Њумена да се људска жртва да прихватити не само као показатељ вере, већ и доказ валидности идеје за коју се прихвата мученичка смрт (Њумен 2010: 90). Вајлдов наратор, који је испрва подлегао емоционалном утицају Сирилове смрти, напоследку се слаже са Ерскином, коментаришући да је „умрети из теолошких уверења нешто најгоре што човек може да уради са својим животом“ (Вајлд 1998: 167). Као закључни осврт на Њумена, Вајлд додаје да људи не умиру за оно што знају да је истина, већ, напротив, за оно што желе да буде истина, али им „нека језа у срцу каже да то није истинито“. Отуда чак и искрено мучеништво постаје чин које је „тек трагичан вид скептицизма, покушај да се ватром оствари оно што се није успело вером“ (2003: 349).

Непомирљивост атеизма и религије резултује полемиком у којој се научни и теолошки језик међусобно потиру. Ерскинова методичност обесмишљава Сирилову веру. У очима рационалисте, недостатак доказа о постојању бога обесмишљава сваку религиозну расправу. С друге стране, Сирил сматра да радио није достојан узвишености његове идеје, јер емпиријско истраживање није начин спознавања духовне истине.

Наратор своје тумачење заснива на оживљавању садржаја текста до те мере да се осећа као да је „дешифровао причу о животу који је некада био мој“ (2003: 343). Његов приступ у складу је са Дилтајевим херменеутичким поступком, који захтева емпатију кроз коју се „сваки стих песме изнова трансформише у живот кроз унутрашњи контекст проживљеног искуства из ког је песма проистекла“ (Дилтај 2006: 159). Ту врсту емпатије са *Сонетима* Вајлдов наратор налази не у разуму, већ у души, која је „посматрач свег времена и свег постојања“, која носи пробуђену страст и „спиритуалне екстазе контемплације“ (2003: 344). Као Вајлдов чин афирмације имагинативног, тајни живот душе потиरे свесни живот наратора и конституише се као његова једина реалност. То је уједно и најава Вајлдовога мелодраматичног фаталног расплета, јер идентитет наратора, упорен у дисконтинуитету његовог свесног живота, зависи од несталне инспирације Хјузом која се сваког часа може распршити.

У питању је још једна варијација Вајлдовога мотива погубне опчињености уметничким делом, али она не угрожава основну премису текста о епистемолошком потенцијалу уметности. Вајлд, наиме, инспирацију поставља као предуслов могућности препознавања валидности доказа (Бешфорд 1988: 417). Док протестантска и позитивистичка логика налажу да разум претходи спознаји, Вајлд примат даје спознаји која извире

из уметничког дела, а потом бива уобличена разумом. У његовом тексту, Шекспир у теоретичарима побуђује инспирацију, из које настаје вера, која порађа њихову истину о *Сонетима*, која на самом крају подлеже рационализацији како би се осмислило упориште вере. Током непрекидног низа прихватања и одбацивања теорије, сваки преображај настаје из *вере* да је теорија доказива. Прича не нуди позитивистичку позицију у којој теоретичари посустају под силом аргумената који уклањају њихову неверицу. Напротив, они прво поверују, па онда вођени вером трагају за доказима. О томе сведочи и наратор, који на почетку признаје да још није ни чуо теорију Сирила Грејама, а већ је „почела на чудан начин да ме фасцинира“ (1998: 141). Таквом поставком, Вајлд нас наводи на питање колико смо сами свесни својих избора. Као у „Портрету господина В.Х.“, наше одлуке делују као исход логичких процеса, али заправо су далеко чешће вођене импулсима који остају несагледиви.

Попут Њумена, Вајлд одбацује формалну дедукцију као могућност извођења поузданих закључака, али није у потпуности задовољан ни интуитивном спознајом, већ јој у својој књижевној теорији додаје произвољност идентификације кроз процес читања. Он својим ликовима нуди опције самоотуђења, измештања себе из непосредног окружења и читавања у текст *Сонета*, наговештавајући могућност изналажења личне истине кроз урањање у текст које подсећа на Бартово задовољство читања. Вајлд укида јединство аутора и текста, бога и *Библије*, и најављује дериђанско окончање логоцентричне „метафизике присуства“, па у свом тексту омогућава конституисање Вилија Хјуза као бића у одсуству, бога у измицању.

Тумачењем *Сонета* успоставља се симболичка заостреност библијских дискурса између емпиријског, оличеног у Ерскину, и интуитивног, оличеног у Сирилу, између научног и религиозног читања, позитивистичког и модерничког поимања језика. С једне стране, значењу *Библије* се приступа као фиксно утврдивом и рационализованом кроз ауторитете научности, док се с друге стране, као најави постструктуралистичког третирања текста, оно сагледава у својој неухватљивој поетичности. У тако постављеним опозицијама, Вајлдова позиција требало би да буде јасна. Он се обзнањује као протодеконструкциониста и ирски Ролан Барт каквим га види Тери Иглтон (2004: 57, 58), и као рођени протестант и скептик очаран ритуалном помпезношћу католичанства. Као и у Вилија Хјуза, он „готово да верује“ у католичанство, јер Христа не види као стуб конформизма, већ, напротив, као идеал оствареног романтичарског архиуметника.

Вајлд као естетa жели да верује, јер би губитак вере у Вилија Хјуза означио губитак уметничке имагинације. Вајлд као критичар, међутим, одбацује обе опције које његова прича нуди, јер, како образлаже у „Критичару као уметнику“, мисао је „течна пре него фиксирана и ... не може се сузити у ригидност научне формуле или теолошке догме“ (2007: 188). Суочена са избором стране у дебати између атеизма и религије, Вајлдо-

ва критика не признаје „ниједну позицију као коначну“, што „ствара то блажено филозофско стање које воли истину зарад ње саме, и не воли је мање зато што зна да је недостижна“ (2007: 203, 204). Истина за Вајлда престаје да буде истина кад више од једне особе поверује у њу, чиме се господин В.Х. показује као бог за којим се жуди, а који измиче, и који одсуством потврђује вајлдовско поимање религије као слепо особе која у мрачној соби тражи црну мачку која није ту, и налази је.

Литература

- Бексон 1996: К. Beckson, *I Can Resist Everything Except Temptation: and Other Quotations from Oscar Wilde*, New York: Columbia University Press.
- Бешфорд 1998: В. Bashford, Hermeneutics in Oscar Wilde's "The Portrait of Mr. W.H.", *Papers on Language and Literature*, 24, 4, 412-22.
- Вајлд 1998: О. Wilde, *Complete Shorter Fiction*, Oxford: Oxford University Press.
- Вајлд 2000: О. Wilde, *The Picture of Dorian Gray*, London: Penguin Books.
- Вајлд 2003: О. Wilde, *Complete Works of Oscar Wilde*, М. Holland (ed.), New York: HarperCollins.
- Вајлд 2007: О. Wilde, *The Complete Works of Oscar Wilde: Historical Criticism, Intentions, the Soul of Man, Volume 4*, J. Guy (ed.), Oxford: Oxford University Press.
- Ганије 1986: R. Gagnier, *Idylls of the Marketplace: Oscar Wilde and the Victorian Public*, Stanford: Stanford University Press.
- Грин 1939: J. Green, *Personal Record*, New York and London: Harper & Brothers Publishers.
- Дерида 1974: J. Derrida, *Of Grammatology*, Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Дилтај 2006: W. Dilthey, The Understanding of Other Persons and Their Life-Expressions, *The Hermeneutics Reader*, K. Mueller-Vollmer (ed.), New York: The Continuum Publishing Company.
- Елман 1988: R. Ellmann, *Oscar Wilde*, New York: Alfred A. Knopf.
- Иглтон 2004: T. Eagleton, *Saint Oscar*, London: Bookmarks Publications.
- Килин 2008: J. Killeen, Teaching Oscar Wilde: "The Portrait of Mr. W. H." and the Crisis of Faith in Victorian England and English Studies, P. E. Smith II (ed.), *Approaches to Teaching the Works of Oscar Wilde*, New York: MLA, 196-211.
- Ниче 1999: F. Nietzsche, *Nachlaß 1869-1874*, G. Colli (ed.), M. Montinari (ed.), München: Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH & Co. KG.
- Њумен 2010: J.H. Newman, *An Essay in Aid of a Grammar of Assent*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Пирсон 1975: H. Pearson, *The Life of Oscar Wilde*, London: Macdonald and Jane's.
- Хенон 1991: P. Hannon, Aesthetic Criticism, Useless Art: Wilde, Zola, and "The Portrait of Mr. W. H.", R. Gagnier (ed.), *Critical Essays on Oscar Wilde*, New York: G.K. Hall & Co., 186-201.

Холанд, Харт-Дејвис 2000: M. Holland, R. Hart-Davis, *The Complete Letters of Oscar Wilde*, New York: Henry Holt and Company.

Aleksandar Radovanović

**MR. W.H. AS A PROBLEM OF FAITH
IN WILDE'S READING OF SHAKESPEARE'S SONNETS**

Summary

Approaching Shakespeare's legacy in accord with his view that our only duty to history is to rewrite it, Oscar Wilde uses his story "The Portrait of Mr. W.H." to create a fictitious revision of the Victorian comprehension of the Bard's Sonnets, entering the process of "disclosing" the person they are dedicated to. With his (quasi-)revisionist method, Wilde contextualizes Shakespeare within Plato's concept of love in order to destabilize the heteronormative social imperatives of his age, while simultaneously postulating a creative model of literary criticism, out of which faith looms as an unexpected instigating principle. Rejecting rationality as a universal parameter of the value of ideas and defying the gnoseological patterns of Protestantism and positivism, Wilde's text constitutes itself within the ensuing semantic vacuum as a parable of the (im) possibility of spiritual cognizance through faith.

*Примљен марта 2012.
Прихваћен за штампу маја 2012.*