

Identitet à la Wilde

Ovaj rad razmatra dramu Oscara Wildea *Važno je zvati se Ernest* u kontekstu izgradnje društvenog i privatnog, osobnog identiteta pojedinca. Kroz komparativnu analizu dramskih odnosa, čija je temeljna odrednica ambivalentnost i dinamika obilježja „muškog“ i „ženskog“ aspekta društvenog i osobnog identiteta, u radu se teži se uspostaviti odnos prema suvremenom društvu, zapadnoj kulturi te idejama identiteta, seksualnosti, roda i umjetnosti. U radu se o drami raspravlja primarno u kontekstu razvoja individualnog društvenog i osobnog identiteta. Analiza se prvenstveno fokusira na pojam forme, kako u kontekstu umjetničkog izražavanja, tako i u kontekstu izražavanja osobnog identiteta (tj. istine), kao i na formalne odnose prema ideji užitka. Analiza polazi od zapažanja o iznenađujućoj aktualnosti Ernestovih tema u suvremenom društvenom kontekstu (pitanja roda, jezika, seksualnosti, represije, odnosa lijepog, ugodnog i korisnog, itd.). Teorijsku i metodološku potporu rad nalazi u istaknutoj filozofskoj i feminističkoj kritičkoj misli 20. i 21. stoljeća, koja je značajno utjecala na promišljanje zapadnog društva i pojedinca u njemu. Dramska analiza raspliće se u šest točaka, počevši od razmatranja jezika kao umjetničkog i društvenog sredstva izražavanja. Nastavlja se promišljajući o značaju forme, ali i njezinim opresivnim kvalitetama, te potencijalno represivnom i složenom odnosu između pojmova forme i užitka, odnosa koji je u Wildeovoj drami izražen kroz simboliku hrane. U završnom se dijelu analitički razmatra ambivalentna, odnosno polivalentna dramska konstelacija koja dovodi do individualnog stvaranja jedinstvenog, fluidnog identiteta („Ernesta“), u kojem se formalno i ugodno istinski, sasvim ozbiljno, a ne trivijalno, isprepliću.

Ključne riječi: Oscar Wilde, identitet, seksualnost, drama, Ernest.

1. Uvod

Posljednje – a prema mnogima i najveće – dramsko ostvarenje Oscara Wildea (1854–1900), *The Importance of Being Earnest* (*Važno je zvati se Ernest* 1895) je, da se poslužimo riječima Williama Eatona, drama „stravične veličine“ (Eaton 2014: 225), čiji „unutarnji sjaj“ (Eaton 2014: 224) izvire

između redaka, savršena forma u kojoj ono nenapisano pojačava ono napisano, pružajući uvide u „nastojanje da se postane individuum od krvi i mesa” (Eaton 2014: 223). Originalni glagol „biti” referira se na posjedovanje imena Ernest, ali i na stanje u kojem se nešto nalazi, spajajući tako pretpostavljeni „unutarnji” i „vanjski” aspekt u neodvojivu cjelinu. Nadalje, važnost *bivanja* Ernestom važnost je i da se bude iskren (engl. *earnest* = iskren; strog, ozbiljan), odnosno nepatvoren – ono što Wildeova drama svojom cjelokupnom dinamikom pokazuje. Ovaj rad razmatra *Ernesta* u kontekstu izgradnje društvenog i privatnog identiteta pojedinca. Kroz komparativnu analizu dramskih odnosa, čija je temeljna odrednica ambivalentnost i dinamika obilježja „muškog” i „ženskog”, teži se uspostaviti odnos prema suvremenom društvu, zapadnoj kulturi te idejama identiteta, seksualnosti, roda i umjetnosti. Analiza drame prvenstveno se fokusira na pojam forme kao umjetničkog, ali i osobnog identiteta (tj. istine) i njezina odnosa prema pojmu ugone, a zasniva se na opažanjima o aktualnosti ernestovske tematike u suvremenom društvenom kontekstu. Teorijsko-metodološki oslonac pritom nalazi u istaknutoj filozofskoj i feminističkoj kritičkoj misli 20. i 21. stoljeća koja je značajno utjecala na poimanje zapadnjačkog društva i pojedinca u njemu. Iako ih se nipošto ne bi moglo strpati u isti koš, to su ponajprije Susan Sontag i Judith Butler, čija zasebna opažanja o značenju i utjecaju lijepog, ženskog, rodno određenog i moralnog čine (i geografski) širu sliku ove analize koja razmatra dinamiku odnosa forme, ugone i identiteta. Uži fokus na pojam identiteta zasebno pružaju dvije svestrane frankofone filozofske figure: lingvistički i psihoanalitički potkovaná kulturna teoretičarka Luce Irigaray i povjesničar ideja Michel Foucault, čiji uvidi u povezanost jezika, roda, spola, seksualnosti i društvenih praksi obogaćuju analizu drame na intimnijoj razini. U širem smislu, analitički pristup drami ne obuhvaća samo svijest o njezinoj aktualnosti u suvremenom kontekstu, već i o kontekstu u kojem je nastala (Sweet), kao i u odnosu prema dramskom žanru i aktualnim komentarima na Wildeov lik i djelo (Bristow, Breuer, Craft, Eaton). Analiza drame razvija se u šest točaka. Počinje od jezične forme kao umjetničkog i kao društvenog izražajnog sredstva, a nastavlja razmatranjem o značaju formi, opresivnosti formi te potencijalno represivnom i kompleksnom odnosu formalnog prema ugodnom, što je u Wildeovoj drami izraženo kroz motiv hrane. Zatim prelazi na ambivalentnu, odnosno, polivalentnu konstelaciju dramskih odnosa koji vode individualnoj kreaciji jedinstvenog, fluidnog identiteta („Ernesta”), u kojem se formalno istinski prožima s ugodnim.

2. Igrati s divnom ekspresijom

„Ne igram točno – to može svatko – ali igram s divnom ekspresijom”¹ jedna je od prvih rečenica u *Ernestu*, teza koja se kontinuirano i argumentirano dokazuje u svakom segmentu Wildeove drame. Dovitljiva stilska lakoća Wildeu je svojstveni *feel-good* faktor. Suočeni s Wildeovim djelom, kao da nemamo izbora nego da nas obuzme lijepo. Prema Susan Sontag, ta je „mogućnost da nas obuzme lijepo” (Sontag 2013: 31), za razliku od „često krhke i prolazne” ljepote, „zadivljujuće čvrsta i preživljava usred najtežih poremećaja” pa tako nadilazi čak i krajnji, užasni životni poremećaj, a to je prekid života (smrt). Posebno kod Wildea, mogućnost da nas obuzme lijepo nadilazi i tvrdokornu povezanost pojma ljepote s pojmovima varljivosti, ispraznosti, površnosti i nepromišljenosti koji su u (zapadnjačkoj) društvenoj podsvijesti kroz određivanje žena „ljepšim” spolom stoljećima kultivirani kao obilježja tipično „ženskog”, degradirajući tako i „žensko” i „lijepo” na nešto frivolno, nepouzđano, hirovito, bez dubljeg smisla – odnosno, bez autonomije, polivalentnosti i zaokruženosti vlastitog identiteta. Nadalje, suvremena globalna društveno-politička klima naglašeno je konzervativna, čineći problematiku konstrukcije identiteta kojom se bavi Wilde neobično aktualnom. S jedne strane rastu sklonosti prema opasnom pojednostavljanju pojmova, destruktivnoj polarizaciji i autoritarnom nametanju definicije moralnog, a s druge ekspanzionalno rastu sklonosti da se demonizira svaki oblik fluidnosti, nedovršenosti i polemičnosti koja podrazumijeva supostojanje različitih mišljenja, težnji, afiniteta i vrijednosti. Suvremene egzistencijalne bojazni kanaliziraju se i mobiliziraju u režimsku, vjersko-političku opsesiju pojmom „roda” kao neprijateljske utvare koja time postaje izvor svih zamislivih zala, i tako se, da parafraziramo *Who’s Afraid of Gender?* Judith Butler (2024) dvije muhe ubijaju jednim, zastrašujuće preciznim udarcem. Pažnja javnosti i pojedinaca kolektivno se odvrća od gorućih i opipljivih problema². Istovremeno, pod okriljem retorike „zaštite” (djece, obitelji, morala, nacionalnih vrijednosti), široko se priprema teren za „opravdanu” diskriminaciju slabijih i povratak u opresivn(ij)u neravnopravnost koja se neće dovoditi u pitanje. U takvoj društveno-političkoj klimi, koja u praksi sve manje ostavlja mjesta kritičkom preispitivanju realnosti, govoriti u paradoksima kako bi se o književnosti istinito govorilo (usp. Sontag 2013: 150–152) i napuštati dihotomije istinitog i lažnog iz uvjerenja da je ljudski

¹ “I don’t play accurately – anyone can play accurately – but I play with wonderful expression.” (Wilde 1997: 667) Glagol *to play* u ovoj rečenici prvenstveno znači „igrati (se)”.

² Poput naglih klimatskih promjena, devastacije, eksploatacije ljudi i resursa, neodrživog konzumerizma, rasizma, ekonomske nestabilnosti, rata, prisilnih migracija, nezaposlenosti i beskućništva (usp. Butler 2024: 10).

identitet istinski dinamična, polivalentna cjelina u kojoj se nema što prikrivati (usp. Breuer 1993: 233), doima se istovremeno i privilegiranom i uzaludnom zadaćom. Međutim, kako „pisac nije stroj za stvaranje mišljenja” (Sontag 2013: 152), već praktičar istine čija praksa nužno obuhvaća i etičku „lekciju o vrijednosti različitosti”, ta je ernestovska zadaća, ne da se igra točno, već s divnom ekspresijom – odnosno, ne da se ima mišljenje, nego da se govori istinu – ljudima prijeko potrebna.

3. Apsurdna važnost jezičnih formi

Komični elementi zabune i uparivanja odnosa rođaka i ljubavnika, pastoralnost opreke selo–grad (tj. priroda–društvo), farsičnost salonskog ambijenta, neizbježni hepiend i parodirani elementi melodrame (popularnog žanra koji je obilježio građanske senzibilitete i pomogao dublje ukorijeniti heteronormativne vrijednosti)³ te rafali britkih dosjetki pomoću kojih drama neprestano ismijava (post-)viktorijanske pretenzije i karikira tvrdokorne konvencije kolonijalnog patrijarhata, strukturne su sastavnice u službi Wildeove esteticističke mantre: nije bitno *što* se kaže, već *kako*.⁴ Na taj način nešto uvijek ima potencijal biti i još nešto drugo. Upadljivim inzistiranjem na konverzacijskom stilu Wilde problematizira takozvanu „pristojnost” i društveno predodređenu „doličnost”. Budući da je konverzacija tip dijaloga koji se temelji na igri značenja (Mukaržovski 1981), tehnički precizna izmjena takvih replika iziskuje maksimum glumačke koncentracije. Konverzacijsko umijeće je umijeće da se sve virtuoznije upuštamo u značenjske preokrete, a konverzacija je društveno-kulturna vještina, govor koji je u stanju postati predmet samome sebi. Wilde je, dakako, majstor konverzacije. U *Ernestu* replike obuhvaćaju širok spektar: filozofske apstrakcije i općenite tvrdnje (koje nalikuju na floskule, iako to nužno nisu), konkretne društveno-kontekstualne i osobne reference (poput primjedbi na književnu praksu,

³ „Melodramska pozornica utjelovila je novi koncept unutarnjeg svijeta romantičarske psihologije i promjenu koja je uslijedila: novu percepciju vanjskog svijeta i prirodnih čuda, kao i egzotičnih doživljaja. Novom percepcijom upravljao je novi, antropocentrični moralni poredak osobnog senzibiliteta, nacionalizma, propisanih rodni uloga i obiteljskih vrijednosti” (Kennedy 2010: 383). Ne treba posebno isticati da su kod Wildea sve ove karakteristike šablonizirane do te mjere da ispadaju smiješno neprirodne. Dodatni signali za melodramu su pretjerano teatralne geste (poput dramatičnog bacanja u naručje) i živa slika (*tableau vivant*), uobičajena za završetke melodramatskih činova. To što je *Ernest* prvotno zamišljen kao drama od četiri čina ne znači da posljednja scena drame ne bi svejedno bila pretvorena u *tableau*.

⁴ Od važnosti za razvoj Wildeove poetike je kritičar umjetnosti i sveučilišni profesor Walter Pater (1839–1894), čije je promišljanje odnosa umjetnosti i života utjecalo na procvat esteticističkog pokreta koji umjetnost odvađa od društveno-političke funkcije, dajući primat lijepom kao takvom.

kritiku ili popularnu znanost) te logičko-semantički obrati koji sugeriraju da je istina „rijetko čista i nikada nije jednostavna” (Wilde 1997: 671). Teoretičar književnosti Joseph Bristow (1992) ističe artifičijelnost govora i neprirodnost likova (koji se zapravo uopće ne razlikuju po načinu interakcije) kao signal da je društveno ponašanje umjetna tvorevina, čija je stvarnost izgrađena na jezičnim manipulacijama i kojom više caruje stil nego sadržaj. Praksa je to društva u kojem se govorenjem jednog želi reći nešto drugo, kulture u kojoj je „indirektna“ komunikacija kroz svijest o izvještačenosti i ambivalentnosti vlastitog postupka dostigla vrhunac. Obrtanjem postuliranih vrijednosti svaka doličnost postaje i dvoličnost. Jednom kada postane osviješteni dio vizure, ambivalencije se teško otarasiti. Količina značenjskih zaokreta i brzina kojom se odvijaju, sredstvo su baš u službi ambivalencije, ili bolje rečeno, polivalencije, koju uvjetuje dvostrukost Wildeove meditacije o čovjeku i društvu, razvijajući se ne samo oko onoga što jest ili nije, nego i oko onoga što bi moglo biti, i što potencijalno *jest* negdje drugdje.

Osim na konverzacijsku praksu, Wilde se oslanja i na element „samorazumljivosti” društvenih praksi i našu naviknutost na društvene konstrukte. Mnoge se društvene pretpostavke uzimaju zdravo za gotovo. Međutim, da nismo inicirani u procese sklapanja braka i poetike udvaranja koje nameću jednu dinamiku odnosa među spolovima, a koje obavijaju i nas, sada već „treće” viktorejance, ne bismo doživjeli komičnom detaljno iskarikiranu situaciju u kojoj Lady Bracknell ženike procjenjuje kao farmer stoku kao ni osviješteno konvencionalnu interakciju između Jacka i Gwendolen. Lady Bracknell prvo ispituje o imovinskom stanju i političkom opredjeljenju, a zatim prelazi na „sitnice” kao što su rodbinsko stanje i društvene veze, za što se ipak ispostavlja da su važni faktori, jer je loša „upakiranost” (a ne konkretno socijalno neprihvatljiva, devijantna činjenica da se Jack rodio u „ormaru”) ono što po sudu Lady Bracknell sprečava Jacka da oženi Gwendolen. Komunikacija je naizgled samo konstrukcija. Osvrt na vremensku prognozu konvencionalan je uvod u druge teme, a za njim slijede isprazno svečane i cirkularne izjave: „Gospođice Fairfax, otkad sam Vas susreo, očarali ste me više nego što me očarala ijedna djevojka koju sam ikad susreo... otkad sam Vas susreo.” (Wilde 1997: 675). Na Jackov upit o prosidbi Gwendolen odgovara trezveno i poslovno:

„Smatram to izvrsnom prilikom. I da Vas poštedim bilo kakvog mogućeg razočaranja, smatram da je pošteno da Vam unaprijed sasvim iskreno kažem da sam u potpunosti odlučila pristati.“ (ibid: 676)

Nakon toga oni nastavljaju sa (stereo)tipičnim scenarijem prosidbe (on se spušta na koljeno s rečenicom „Gwendolen, hoćeš li se udati za mene?”

popraćenom izjavama vječne ljubavi i njezinim oduševljenim pristankom). Forme su, sugerira Wilde, apsurdno važne. Da nam podsvijest nije još uvijek uronjena u rodnu kategorizaciju društvenih uloga i da nismo nimalo indoktrinirani zapadnim idealima viteštva i romantične ljubavi, doktor Chasuble i gđica Prism, kao i rivalstvo između Gwendolen i Cecily, bili bi nam neshvatljivo zamorni. No, tada također ne bismo uočavali opresivne aspekte stvarnog svijeta s kojim se suočavamo, poput uvijek množive dvojnosti (ne samo seksualnog) identiteta, nesrazmjera rodni odredenja i društveno nametnutih uloga te čvrste kategorije ili stereotipne podjele koje sputavaju pojedinca i ne pronađu u prirodu onoga na što se odnose, već se od nje sustavno udaljuju.

4. Opresivnost jezičnih formi

Sudeći prema utjecajnim razmatranjima o zapadnoj kulturi i seksualnosti francuskog filozofa Michela Foucaulta, ernestovski su problemi naše kulturno nasljeđe. Prikazujući pripadnike engleskog visokog društva, trendsetere predvođene kraljevskom ikonom „imperijalne čistunke” Viktorije (1819–1901), prividno se odmičući od problema tzv. običnog čovjeka, Wilde indirektno i ugladeno propituje i takvo izvještačeno, nadasve opresivno društvo. Ističući sustave moći koji počivaju na (auto)cenzuri i represivnu praksu kao društvena obilježja koja su dosegla svoj vrhunac u devetnaestom stoljeću, Foucault promišlja njihov utjecaj na poimanje i izražavanje seksualnosti. Početak „represivne” ere Foucault poistovjećuje s pojavom društvenog sloja koji uživa kontrolu nad kapitalom, tj. buržoazije (Foucault 1979: 17). Kontrola rada i sredstava za proizvodnju nameću imperativne društvene iskoristivosti, koji su svoj ideološki vrhunac dosegli u Engleskoj devetnaestog stoljeća, obuhvaćajući tako i seksualnost, čije je „moralno” poimanje svedeno na utilitarističku reproduktivnu funkciju. S obzirom na viktorijansku nekompatibilnost seksualnog užitka i radnog imperativa, sve što nije vezano uz prokreativne aspekte seksualnosti ignorirano je, potisnuto i obavijeno gustim velom šutnje. U suvremenom globalnom političkom kontekstu kojim apokaliptički jašu desne i vjerske retorike, čini se, pomalo dramski, kao da taj stoljetni teret nikada nije imao veći potencijal da izvrši društveni pritisak nego ovdje i sada. No, ono što u kontekstu *Ernesta* valja naglasiti jest da glavnim problemom Foucault ne smatra afirmaciju ili negaciju same seksualnosti, nego *način* na koji se o njoj kontinuirano raspravlja. Paralelno s represivnom praksom, odnosno novim društvenim pravilima doličnosti koja zahtijevaju „pročišćavanje” vokabulara

i maksimalnu diskreciju, ako ne i šutnju, u devetnaestom stoljeću raste i broj diskursa koji se odnose na seksualnost – i to ne samo onih „ilegalnih” koji su se formirali kao izrugivanje novom kodu pristojnosti (npr. pornografija), nego upravo onih „legitimnih”, odnosno institucionaliziranih (medicina, pravo, ekonomija, psihijatrija, politika), koji seksualnost elaboriraju u službi moći (ibid: 31–34). Pod okriljem indirektnog jezika, o seksualnosti se govori zaobilazno, ali neprekidno. Seksualnost postaje nekom vrstom kolektivne opsesije koja iz mistične intime pojedinca prodire u raznolike domene javnog razmatranja. S političko-ekonomskim problemom porasta populacije, primijetio je Foucault, seksualnost ulazi u domenu države (zakona i policije), a zatim i u razmatranja individualne upotrebe seksualnosti, gdje raspodjela moći funkcionira po analogiji: država kontrolira seksualnost populacije, a obitelj seksualnost individue.

Filozofkinja i kritičarka kulture Luce Irigaray odlazi još korak dalje, pripisujući temelje višestoljetnog kulturnog poretka društvenoj neravnopravnosti žena i muškaraca, odnosno dominaciji kulture muškaraca koja podržava seksualnu ekonomiju i nameće društvu muške genealoške sustave (Irigaray 1999: 14). Za Irigaray je žena unutar kapitalističkog poretka svedena na status objekta, cirkularnog dobra koje se razmjenjuje među muškarcima na tržištu njihovih žudnji (Irigaray 1985: 177). Njezina mlađa suvremenica Sontag u eseju *The Double Standard of Aging* primjećuje da je žena „uže definirano” ljudsko biće (Sontag 2023: 19), koje je u patrijarhalnom svjetonazoru označeno kao biće manje vrijedno i sposobno od muškarca; ropsko biće, manje čovjek, biće o kojem i u kojem se od njezine najranije dobi kultivira fragmentirana percepcija sebe. Takvo fragmentirano biće nema vrijednost samo po sebi, nego vrijednost dobiva tek kada ostvaruje odnose između muškaraca koji ju razmjenjuju⁵, a društvo to podupire baveći se vrednovanjem isključivo muških potreba (Irigaray 1985: 172). Nijedan od viktorijansko-patrijarhalnih seksualnih aspekata žene (djevice, majka ili prostitutka) ne tretira ženu kao subjekt s pravom na autonomiju (neutilitarističke) ugone.⁶ Općenito je kritika od strane Irigaray, kao i kod Sontag, kritika upućena nametanju muškarca kao kriterijskog subjekta u svim sferama zapadnog društva, što rezultira

⁵ Žena kao znak ima vrijednost samo u relaciji prema nečemu, ona je podijeljena na svoje fizičko tijelo i na tijelo mimetičkih vrijednosti koje se odnosi na muškarca, a koje se društveno vrednuje. Razmjenska vrijednost dva znaka (dviju žena) predstavlja potrebu muških subjekata koji u razmjeni sudjeluju te Irigaray smatra da se zapravo radi o muško-muškom odnosu (Irigaray 1985: 180).

⁶ Seksualni identitet žene-objekta svodi se na (viktorijanskom društvu posebno primamljiva) tri aspekta: djevice, majka, prostitutka (Irigaray 1985: 168). Aspekt djevice je od čiste razmjenske (tj. funkcionalne) vrijednosti, a tek kada se „razdjeviči”, ona postaje privatno vlasništvo (tj. majka) koje više ne može cirkulirati u društvu. Prostitutke, naprotiv, funkcioniraju kao javno dobro, odnosno cirkulatorno privatno vlasništvo. Za ženu kao objekt „normalno” je da potisne vlastitu tjelesnost u korist razmjenske funkcije na koju se društvo oslanja (ibid: 191).

isključivanjem razlika, odnosno nameće određene modele identiteta. Te modele, pored sve brojnijih specijalističkih i stručnih opservacija prihvaćamo bez osobne procjene, dopuštajući dezintegraciju identiteta koji bismo trebali moći sami izgrađivati. Štoviše, opsesija seksualnošću kao aspektom identiteta i opsesija razgraničavanja takozvanog „muškog” od takozvanog „ženskog” kulturno su nasljeđe čije je glavno oruđe jezik. Društveni diskurs ne samo da se bavi seksualnošću, nego je i spolno određen: osim što jezikom dominira muški rod⁷, ženski je govor okarakteriziran kao kaotičan i nerazumljiv (Irigaray 1999: 22), a žena frivolno i površno biće (Sontag 2023: 38). Rod tako postaje predmetom društvene kategorizacije koja počiva na isključivoj binarnosti spolova. Jezična uvjetovanost definicija je i problem i rješenje kod izražavanja identiteta. Zanimljivo je uočiti ambivalentnu zakonitost prema kojoj cenzura postaje produktivni poticaj, čineći Foucaultov „trostruki edikt tabua, nepostojanja i šutnje” (Foucault 1979: 5) silno rječitim. Na sličnom principu (što je uočio i Eaton) funkcionira Wildeova „trivijalna komedija za ozbiljne ljude”, a najbolji primjer za to je motiv hrane.

5. Formalna represija ugone

Wildeov jedini „utilitarizam” jest ugađanje vlastitim željama, što se već u prvim replikama postulira „životnom znanošću” (Wilde 1997: 667). U *Ernestu* je stalno riječ o ugodi, u vidu koje se istovremeno problematizira represija tjelesnosti/seksualnosti, ali i dinamične dvojnosti identiteta. Iako često opresivni, zajednički su obroci civilizacijska konstanta. Motiv hrane, uveden odmah nakon utvrđivanja da je uživanje jedina životna „znanost“, jasan je signal za seksualne potrebe, ali i potrebe za kreiranjem vlastitog identiteta općenito, prisiljene na egzistenciju unutar društva koje ih uporno potiskuje. Kod Wildea se zato hrani pristupa ili nikako, ili ekscesno: Algy jede puno i „po običaju” (ibid: 668), Jack u naletima neizdrživosti, Cecily i Gwendolen se „siluju” hranom, a Lady Bracknell uopće ne jede. Napadni izljevi seksualnosti u svijetu represivnog ophođenja jedini su način da seksualnost tamo sretno opstane. Jack primjećuje da Algy neprestano jede, a on mu odgovara da je tako nešto u dobrom društvu – koje i za nas još uvijek podrazumijeva nešto moralno i zdravo – uobičajeno. Međutim, Algyjevo

⁷ Na to pažnju skreću i Sontag i Irigaray. Irigaray ističe da su muški ideali nametnuti i u jeziku, dominacijom muškog roda u jeziku koji se oslanja na rodove (u što ubraja i srednji rod koji je samo prividno neutralan) te pridavanjem muškog imena/oznake onome što vrijednosno nosi veću moć (svijetu/ženi/djeci/domovini, dobrima u užem smislu pa čak i Bogu). Na istu stvar se osvrće i Sontag, kao jedan od najočitijih semantičkih primjera uzimajući u engleskom imenicu *man* koja svoj smisao širi na pojam čovjeka općenito, dok *woman* nikada ne preuzima taj smisao.

inzistiranje na kvaliteti hrane i ekscesivan način na koji se ona konzumira sugerira još nekakvu ideju moralnog, kakva u službenoj verziji morala nije zastupljena. U *Ernestu* je svaki „muški” odnos s hranom ekstravagantne prirode. Jack kao manijak jede kruh s maslacem (ibid: 669), a Algy čim ih ugleda sustavno proždire sendviče⁸. Također, u „muškom” se pristupu (pristojno) otimaju tanjuri i vječito grabi naizgled više nego što je potrebno; npr. kod Algyja se popije osam boca šampanjca u jednoj večeri (ibid: 667). Hrana je direktno povezana s ljubavnim interesima: kruh s maslacem namijenjen je Gwendolen, a sendviči su za Algyjevu tetu Augustu (tj. Lady Bracknell), koja u stvari simbolizira Cecily (jer Jack isprva inzistira na tome da mu je Cecily tetka)⁹. Međutim, „ženski” način ophođenja s hranom je drugačiji: pasivno-agresivna Gwendolen ne otima tanjure, ali dopušta da joj Cecily nametne hranu koja ne samo da ju neće zadovoljiti, nego će ju i vidno uzrujati¹⁰. Činjenica da je prizor s hranom (koju smo već povezali sa seksualnošću) eskalacija verbalnog okršaja u kojem je jedini cilj međusobno se izvrijeđati, a za koji Gwendolen ustanovljava da je ne samo „moralna dužnost”, nego i „užitak” (ibid: 699), upućuje na to da se seksualnost iz ženske perspektive – perspektive koja je nadasve uvjetovana da bude auto-represivna – doživljava nasilnom i neugodnom u svojem upornom postojanju. Dok se njihovi muški ekvivalenti u tom smislu potiču, usmjeravajući jedan drugog na hranu koja bi im bolje prijala, Cecily i Gwendolen se međusobno sputavaju. Konačno, kao oličenje utilitaristički sanirane seksualnosti nastupa Lady Bracknell, koja načelno ignorira hranu, pridajući joj pažnju samo unutar konvencionalne društvene interakcije, gdje hrana nije cilj, nego sredstvo.¹¹ Algyjeve sugestije da obrocima ipak treba pristupati ozbiljno (ibid: 673), iz perspektive Lady Bracknell nisu nimalo moralne, unatoč tome što je hrana sastavni dio čovjekovog biološkog života, a zajedničko hranjenje jedno od temeljnih oblika socijalizacije. Kroz ambivalentan odnos prema hrani uviđamo da je pitanje seksualnosti kao sastavnog dijela postojanja ujedno i pitanje identiteta, koji zapravo nije ostvariv u samo jednom, fiksnom aspektu.

⁸ Kasnije na sličan način u drugom činu jede i pogačice (*muffins*), ostatke čajanke na kojoj su prisustvovala Gwendolen i Cecily.

⁹ Intenzivno inzistiranje na tetki u sljedećih nekoliko replika može se čitati i u kontekstu devetnaestostoljetnog slenga u kojem je izraz poput *aunt nancy* pejorativ za homoseksualne muškarce (tj. „tetke”).

¹⁰ Toliko da Gwendolen o tome otvoreno kritički progovara, ističući očito, što je krajnje neprimjereno u kontekstu društva koje zahtijeva indirektnost.

¹¹ Izuzev one kojom se poslužila kod Lady Harbury (koja više nije u braku pa „živi samo za užitak” (Wilde 1997: 15) te je kod nje Lady Bracknell primorana općiti na takav način), ali to je samo usputno spomenuto (ne svjedočimo takvim radnjama).

6. Obilje dvostrukih ekspozicija

Sve u *Ernestu* dolazi u paru, ili bolje rečeno, sve u *Ernestu* dolazi u dvojnoj varijanti, te se i dalje potencijalno udvaja, nadilazeći isključivo strukturne potrebe dramskog teksta. Već na početku tabakera otkriva da je John Worthing u gradu Ernest, a na ladanju Jack (Wilde 1997: 670). Bio bi to tek izvor zgodnog zapleta da se potom ne otkriva i podvojeni identitet njegova prijatelja Algernona Moncrieffa: Algy bježi od društvene kontrole oslanjajući se na izmišljenog, boležljivog prijatelja Bunburyja. Štoviše, i sebe i Jacka Algy razdragano proglašava „banberistima”¹², radostan što je pronašao još nekoga tko osviješteno manipulira svojim društvenim identitetom. Treba napomenuti da se „banberiranje” može (i mora) čitati na više načina, s posebnim naglascima na propitivanje heteroseksualnosti. Povjesničar M. Sweet (2001) naglašava da je seksualnost u Wildeovo vrijeme bila puno neodređeniji pojam te da opozicija homo-heteroseksualno nije postojala na način na koji danas postoji (nije bilo medicinsko-pravnih definicija), dok C. Craft (1990) ističe dvostruku ekspoziciju ernestovske prirode, karakterizirajući identitet kao hermafroditan, odnosno kao nešto je nerazlučivo na jedno ili drugo.¹³ Međutim, u ovom je slučaju dovoljno zadržati se na cjelokupnosti devijacije od ideala „muškog“, odnosno „ženskog“ koji se društveno proklamiraju, što, dakako, uključuje i seksualnu devijaciju (tim više što Algy neprestano spominje ugodu, koja s utilitarizmom nema veze). „Bolesni” aspekt Bunburyja jasan je signal da se „banberiranje” kosi s pretpostavkama društva. Boležljivost nije u skladu s utilitarističkim pretpostavkama: riječima Lady Bracknell, „zdravlje je primarna životna dužnost“ (ibid: 674). Tako svaka devijacija od ideje „zdravog” automatski vodi u moralnu pokvarenost. Time se sugerira da je društvena ideja „zdravog” neupitno jedinstvena. Kada se seksualnost promatra kao pitanje tipično „muškog” ili tipično „ženskog”

¹² Preuzeto iz prijevoda Ive Juriše.

¹³ Muškarci koji su pokazivali seksualni interes za druge muškarce smatrali su se muškarcima na fenotipskoj razini, ali ženama na psihološkoj, što se poticalo isticanjem njihove feminiziranosti i okretanjem društvenim kodovima koji su interpretirani kao „ženski” (Sweet 2001: 197). Tek nakon uvođenja zakona protiv „sablaznjive nepristojnosti” (Criminal Law Amendment Act, 1885; koji je, usput budi rečeno, na kraju isključivao žene, jer je kraljica bila zgrožena samom pomisli na žensku homoseksualnost te stoga odbila potpisati zakon dok se članak o ženama nije uklonio) homoseksualni odnosi postaju kriminalni oblik ponašanja. Uslijedili su priručnici za katalogiziranje seksualnosti, psihometrijski testovi za otkrivanje homoseksualnih sklonosti i slično, što je doprinijelo fiksnom poimanju seksualnosti kroz vizuru patologije i psihologije (Sweet 2001: 206). „Bunbury” je ujedno i aluzija na „sodomiju” i parodija Wildeu suvremenog liječenja homoseksualnosti (Craft 1990: 28). Bunburyjeva integracija u „heterocentrično” društvo (viktorijsko ili sadašnje) koje automatski odbacuje bilo kakvu mogućnost razlike (jer ju ono samo pravi) u obliku Ernesta (za kojeg Craft kaže da je Ernest-Otac i Ernest-Bunbury) za Crafta je Wildeov „šah-mat” društvenoj opresiji, jer uspijeva integrirati homoseksualnu sklonost kao nešto neodvojivo, štoviše, prirodno.

identiteta, odnosno u kontekstu patologiziranih značajki takvog identiteta, tada ideja bilo kakve seksualne „perverzije” zapravo postaje neodvojiva od intelektualne tj. moralne pokvarenosti. Nakon javno vidljivog skandala s Wildeom (javne presude za homoseksualnost kao kriminalni oblik ponašanja) određena fluidna dvojnost identiteta koja se prije donekle tolerirala znatno je negativnije promatrana (usp. Sweet 2001). Kao pripadnik građanskog društva, Jack je svjestan svih opasnosti banberiranja, unatoč tome što banberira upravo u ime osobnog zdravlja i ispunjenosti (Wilde 1997: 671). On se stoga svoje banberiranje grčevito trudi zataškati, za razliku od Algyja koji svoje banberiranje ponosno ističe.

Drama odmah predlaže da su Jack i Algy neodjeljivi. Jack se predstavlja kao Ernest, no istodobno je to i njegov izmišljeni istoimeni mlađi brat koji živi u gradu, i čije se navodno ekstravagantno ponašanje (o kojem doznajemo tek po priči, a ne iz prve ruke) lako može povezati sa životnom filozofijom prijatelja Algyja u čijem se društvu Ernest-Jack stalno nalazi. Stvari se dodatno kompliciraju kada Algy privremeno preuzima ulogu Jackovog izmišljenog brata, a cijela identifikacijska zavrzlama kulminira otkrivanjem da je Jack, kojem je na kraju ime *uistinu* Ernest, *uistinu* i Algyjev stariji brat. Ernest tako objedinjuje Jacka i Algyja kao kontrastirajuće, načelno sukobljene aspekte „muškog” identiteta: jedan je ozbiljan, drugi je ciničan; jedan se trudi uklopiti se, drugi se trudi šokirati; jedan drži do konvencija, drugi do ugone; jedan kontemplira, drugi nepromišljeno djeluje. Na primjer, Jack pri prvom susretu u drami prosi Gwendolen, dok Algy i Cecily pri prvom susretu razgovaraju, ni manje ni više – o hrani (ibid: 688). Te prve interakcije u skladu su i s njihovim pristupima ženi: dok Jack smatra da istina (o Bunburyju) nije „baš nešto u što treba uputiti milu, sofisticiranu djevojku” (ibid: 680), Algy tvrdi da se „prema ženi treba ponašati jedino tako da se s njom vodi ljubav ako je lijepa, ili s nekim drugim, ako je obična” (ibid: 681). Jack iznad svega postavlja formu, dok Algy iznad svega postavlja ugodu. Ova podvojenost evidentna je zato što se Jack i Algy gotovo cijelo vrijeme u drami pojavljuju zajedno. Ako pak nisu zajedno, onda su sa svojim ženskim pandanima (čije pojavljivanje također slijedi zakon uparenih antipoda; na primjer, ako joj se ne suprotstavlja Cecily, Gwendolen je onda u opreci s Lady Bracknell).

7. Formalna uroda i urodna formalnost – „ideal“ u dobu ideala?

Jack je uvijek s Gwendolen, a Algy uvijek s Cecily (ili s njezinom simboličkom zamjenom u obliku *tetke* Auguste), i ti se pandani *izvrsno* slažu. Pojam Ernesta, dakle, nipošto ne bi imao takvu težinu da nema Jacku i Algyju

komplementarnog „ženskog” identiteta u obliku Gwendolen i Cecily. Iskusna i društveno osviještena Gwendolen, suprotnost je naivnoj i zaigranoj Cecily; koliko je Gwendolen suzdržana i prikriva uživanje u onome što je za pojmove društva nedolično, toliko Cecily otvoreno pokazuje svoj „golemi apetit” (Wilde 1997: 681). Tek *one* kanaliziraju dva „muška” aspekta u identitetsku cjelinu. Zanesene idejom Ernesta još i prije nego što su ih upoznale, obje bivaju duboko razočarane u trenutku kada se ispostavi da niti jedan od njih dvojice sâm za sebe nije Ernest. Očita je parodija romantiziranih ljubavnih ideala, tj. apriornih konstrukta, dovedenih do posebne dimenzije apsurdna u trenutku kada Cecily objašnjava da je sama kreirala korespondenciju između sebe i svog Ernesta te sluti i potvrđuje da „izopačeni” Ernest-Algy izgleda baš kao i svaki drugi muškarac. Ono što Wilde još sugerira jest da nas idealizirane fiksacije u stvarnosti ne mogu same po sebi zadovoljiti – „Ernest” je ideal u „dobu ideala” (ibid: 675), koji pod drugim imenom ipak ne bi „mirisao” isto¹⁴. Kada se fantazija o Ernestu razbije, Gwendolen i Cecily se (i doslovno i metaforički) okreću jedna drugoj, osuđujući tako i svoje muške pandane na neku vrstu antipodskog zajedništva. To zajedništvo isprva nikako da se realizira. Jack, društveno-konvencionalni aspekt ernestovskog entiteta, neprestano se trudi potisnuti svoj instinktivniji, devijantniji aspekt, Algyja. Još od trenutka kada je otvorio temu „Ernesta”, odnosno „banberiranja” koje Jack odbija otvoreno priznati, Jack frustrirano priželjkuje da nezasićeni Algy nestane. Algyja se ipak ne može otjerati; međutim, može ga se usmjeriti. To je nešto što su žene odavno savladale. Gwendolen i Cecily u trenucima sukobljenosti ostaju staložene te održavaju ravnopravnu napetost, potvrđenu zajedničkim radnjama koje Wilde zadaje licima (npr. istovremeno sjedaju). Suprotno viktorijanskom poimanju svega „ženskog”, Gwendolen *ne* hysterizira (kao što to čini Jack!) i dobro se kontrolira. Njezin jedini ispad (onaj s hranom) uključuje i Cecily, ali se one nakon toga *prestaju* sukobljavati, a Cecily postaje poslušna. Algy Jacku do samoga kraja ostaje neposlušan.

Kao „civilizirani” aspekti ernestovskog entiteta, Jack i Gwendolen koordiniraju interakciju muško-ženskog pomirenja koje počiva na kompromisu preuzimanja imena Ernest. Jack i Algy spremni su službeno postati Ernestom (krstiti se), čime su istovremeno zadovoljili fantaziju, ali i zadržali vezu sa svojim društveno neprihvatljivim sklonostima (jer fantazija o Ernestu nije fantazija o konvencionalnom i isključivo prokreativnom). Algy u to ime radosno ubija Bunburyja.¹⁵ Kao krajnja prepreka sretnoj integraciji pojavljuje

¹⁴ “What’s in a name? that which we call a rose / By any other name would smell as sweet” (W. Shakespeare: *Romeo and Juliet*, Act II, Scene II); implikacija da ime, odnosno *forma* sama po sebi ne znači ništa, dok se u *Ernestu* implicira upravo suprotno: “(...) do you mean to say you could not love me if I had some other name?” (*The Importance of Being Earnest* 1997: 695)

¹⁵ Obavještava tetku Augustu da je Bunbury umro nakon liječničke procjene (što je još jedna aluzija na

se Lady Bracknell, koja, kao i društvo, odbija legitimizirati samovoljno kreiranje identiteta, bez obzira na to što je do tada već sasvim jasno da se jedino tako može postići osobna ravnoteža. Za Lady Bracknell, samosvjesno kreiranje identiteta nije u *stilu* sa odobrenim društvenim pretpostavkama, koje počivaju ponajprije na nekom višem autoritetu (u ovom slučaju autoritetu roditeljskog imena). Bez obzira na razne manevre kojima se služi, Jacku još uvijek nedostaje legitimitet roditeljskog imena, što ga čini nemoćnim pred neumoljivom, autoritarnom Lady Bracknell. Jackovu situaciju razrješava tek gđica Prism, *deus ex machina* koji dovodi do otkrića Jackovog legitimnog identiteta, jedinog načina da pojedinac društveno opstane. Patrijarhalne pretpostavke pridaju važnost imenu oca kao ključnom segmentu formiranja identiteta. Prema psihoanalitičkim viđenjima S. Freuda (1856–1939) i mlađeg mu suvremenika J. Lacana (1901–1981), ime oca predstavlja intervenciju jezika u odnosu majka–dijete. Muški aspekt, smatra Irigaray, svojom intervencijom uzima primat nad ženskim aspektom u izgradnji identiteta (Irigaray 1999: 36). Kod Wildea je, međutim, legitimizirajući „zakon oca” tek apstraktna, trivijalna instanca; ime oca tek je mitska formalnost koja svima dosadno visi nad glavom. Jack ne zna tko mu je biološki otac, a zamjensko ime koje nosi nije ime njegovog dobročinitelja, već naziv mjesta s vozne karte koja se dobročinitelju tada nalazila u džepu. To je ujedno znak Jackove opasne, urođene transgresivnosti, odnosno fluidnosti njegovog identiteta koja toliko smeta autoritarnu Lady Bracknell. Štoviše, čak i kada se ispostavi da nekakav otac postoji, nitko se ne može sjetiti njegovog imena (uključujući i Algyja, koji je bio premlad da bi s njime stupio u *verbalnu* interakciju) te Jack ime oca pronalazi na bezličnom popisu imena vojnih lica i sâm se proglašava Ernestom Johnom, što ostali jednoglasno prihvaćaju (Wilde 1997: 715). Sugestivno je i to što Gwendolen, suprotno patrijarhalnim konvencijama, ne nosi očevu prezime Bracknell (nego se samostalno preziva Fairfax), dok Cecily nosi generacijski udaljeno prezime svoga djeda, a nikakav se otac u njezinom kontekstu ne spominje. „Ženska je tragedija što s vremenom sve više postaju poput svojih majki, a muška što takvi nikada ne postanu” jedna je u nizu Algyjevih sentencija, koja ukazuje na izuzetnu potrebu identifikacije s onim što se smatra „ženskim” aspektom identiteta u jednakoj mjeri u kojoj se društveno očekuje identifikacija s onim što se smatra „muškim”. Od nje se Wilde, doduše, odmah donekle ograđuje dodajući da je to „točno kao i bilo koja druga opservacija potekla iz civiliziranog života” (ibid: 670).

Pa ipak, „ženski” je aspekt bitan i opipljivo prisutan u *Ernestu*. Iskarikirane razlike konvencionalno „muškog” i „ženskog” – poput stavova o braku/udvaranju/ponašanju, obrazovanju te ekonomiji odnosa i ugone –

tretiranje bilo kakve „drugosti” kao bolesnog stanja).

stereotipi su koji se kod Wildea samo naizgled poštuju. U kontekstu društva koje se ravna prema navodnim superiornostima „muškog” modela, Wildeove su muške instance izrazito pasivne i podređene, a žene su te koje poduzetno („muški”) upravljaju situacijama. Lady Bracknell je ona kojoj se polažu računi po pitanjima ekonomije i koja se trudi represivno usmjeravati seksualnost (npr. razgovara s Jackom umjesto Gwendolen i odlučuje o tome tko je moralan, a tko nije). Lord Bracknell je, naprotiv, figura koja se tek usputno spominje, i to u kontekstu bolesne osobe, što je iz perspektive viktorijanskog morala veoma upitno. Još je jedan „ženski” autoritet neudana gđica Prism, antipod Lady Bracknell koji je daleko od uzorne guvernante: koliko Lady Bracknell zazire od uzbuđenja i cenzurira bilo kakve nepodobne aluzije, toliko gđicu Prism sve povezano s konceptom „muškog” pretjerano uzbuđuje i asocira na „ugodu”¹⁶. Ni jedna ni druga nisu „idealni” uzor za Gwendolen i Cecily, koje se samosvjesno i uporno opiru autoritetu (Gwendolen na naredbe odgovara sa „da, mama” i onda napravi po svom, a Cecily se radije posvećuje svom dnevniku nego učenju koje joj nije uzbuđljivo). Za razliku od Lady Bracknell i gđice Prism, koje su sklone fiks-idejama – ali i Jacka i Algyja, koji su skloni prevelikom filozofiranju, pa i histeriji – Gwendolen i Cecily jasno komuniciraju prema potrebi. Nadalje, sanirana Lady Bracknell sa svojim „bolesnim” (tj. nastranim) mužem i ekstremno čedna gđica Prism, koja je pak neobično prisna sa doktorom Chasubleom, svećenikom katoličke crkve zavjetovanim na celibat, predstavljaju za viktorijansko, ali i općenito za patrijarhalno uvjetovano društvo, nepomirljive koncepte braka i seksualnog zadovoljstva. Šire govoreći, radi se o uvjetovanoj nepomirljivosti formalnog i ugodnog.

8. Zaključak

Formalno i ugodno pojmovi su koji bi se u civiliziranom svijetu ipak trebali moći pomiriti – primjer čega nalazimo u umjetnosti. Usku kategorizaciju identiteta koja počiva na rodnim ograničenjima moguće je prevladati jedino redefinicijom cjelokupnih odnosa, svojevrsnim društvenim rebrendiranjem kojim se, barem u *Ernestu*, ono što izgleda dobro uvijek testira pomoću onoga od čega se dobro osjećamo. Unatoč tome – ili možda baš upravo stoga – što prema standardima društva kakve zastupa Lady Bracknell „osjećati se dobro” nije isto što i „dobro se ponašati” (Wilde 1997: 673), Wilde inzistira na tome da je ključ morala ono što nas čini

¹⁶ Dolazak doktora Chasublea je za gospođicu Prism „doista užitak”, a poglavlje o padu rupija Cecily bi trebala preskočiti jer je „malo previše senzacionalan” (Wilde 1997: 686).

psihofizički sretnima, jer se od toga osjećamo dobro. Represivno društvo koje potiče psihofizičko nezadovoljstvo je, stoga, bolesno i nemoralno društvo. Okrećući represivnu logiku u korist svih potlačenih, bez direktnog napada na važeći poredak, *Ernest* pokazuje da je „istina” prije svega polivalentna jer uvijek postoji još nešto. S takvom se sviješću kreira identitet à la Wilde. Lady Bracknell predstavlja autoritet koji i dalje postoji, ali u *Ernestu* ostaje izoliran. Dok se svi (koliko god patetično) na kraju spajaju u polivalentnu, ali harmoničnu cjelinu, Lady Bracknell završava kao marginalna pojava. Njezina funkcija postaje dekorativna jer Jack – koji je otpočetak socijalno neprihvatljiv po svom rođenju „u ormaru” (tj. u garderobi terminala) – uspijeva izboriti prirodnu autonomiju „Ernesta”, integriravši vlastitu polivalentnost u društvenu okolinu. „Ernest” je i punopravna „ženska” kreacija jer se objekt žudnje Gwendolen i Cecily svodi na ime po njihovom vlastitom izboru, a ne smijemo zaboraviti ni činjenicu da je gđica Prism napisala roman za koji je inicijalno zamijenjena beba Jack. Identitet à la Wilde je stoga konstrukcija koju ne samo da ravnopravno podržavaju i „muški” i „ženski” aspekti, nego i sve moguće kombinacije na spektru od jednog do drugog, i te su kombinacije kategorički međusobno neisključive. Bez prepoznavanja kategorija unutar društvene zajednice nemoguće je opstati, ali svijest o njihovom postojanju otvara put umijeću kreiranja vlastitog društvenog identiteta u kojem je apriorna jedino dinamika različitih aspekata. Kreiranje vlastitog identiteta čovjekova je prirodna dispozicija (ime koje si je Jack odabrao i „prirodno” (ibid: 715) je bilo Ernest!), a važnost prepoznavanja u suprotnim aspektima – prihvaćanje polivalentnosti, a ne njezino iskorjenjivanje – važnost je bivanja Ernestom. Za Wildea poenta nije samo u tome tko jesmo ili nismo, već i u tome tko tek postajemo. Problematika kategorizacije koja potiskuje kompleksnost aktualni je društveni problem kojem, barem kod Wildea, ne preostaje pristupiti drugačije nego stilski. Kroz svojevrсни *tableau* pomirenja, umjetnost je jedino društveno sredstvo koje se tom problemu može obratiti na njegovom vlastitom jeziku, a da ga istovremeno i nadilazi. Estetika je neodvojiva od pripisivanja kvalitete ljepoti, stoga „je sama po sebi kvazi-moralni projekt” (Sontag 2013: 30). Međutim, ernestovska zadaća umjetnosti – a ponajprije umjetnosti riječi – nije da moralizira. Njezina zadaća nije ni da nas „nasamari” pretvarajući se da je nešto *zapravo* nešto drugo. Naprotiv, ona je tu da nam pomogne razumjeti da je to nešto, što god to bilo, uvijek i *nužno* još nešto, da nam osvijesti činjenicu da se „što god se događalo, uvijek događa [i još] nešto drugo” (ibid: 152). Zato je za pisca važnije govoriti istinu nego zastupati mišljenje. A istina kao ni *Ernest*, nije nimalo jednostavna kreacija.

Literatura:

- Breuer, Rolf. "Paradox in Oscar Wilde". *Irish University Review*. Vol. 23, No. 2 (1993): 224–235.
- Bristow, Joseph. *The Importance of Being Earnest: and related writings*. New York: Routledge, 1992.
- Butler, Judith. *Who's Afraid of Gender?* New York: Farrar, Straus and Giroux, 2024.
- Craft, Christopher. "Alias Bunbury: Desire and Termination in the Importance of Being Ernest". *Representations*. No. 31 Special Issue: The Margins of Identity in Nineteenth-Century England (Summer, 1990): 19–46.
- Eaton, William. "The Unsaid". *Agni*. No. 79 (2014): 219–231.
- Foucault, Michel. "The Incitement to Discourse". U: *The History of Sexuality Volume 1: The Will to Knowledge*. Translated by Robert Hurley, 17–36. London: Billing & Sons, 1979.
- Foucault, Michel. "We 'Other Victorians'". U: *The History of Sexuality Volume 1: The Will to Knowledge*. Translated by Robert Hurley, 1–15. London: Billing & Sons, 1979.
- Irigaray, Luce. "Women On The Market". U: *The Sex Which Is Not One*. Translated by Catherine Porter and Carolyn Burke, 170–191. New York: Cornell University Press, 1985.
- Irigaray, Luce. *Ja, ti, mi: Za kulturu razlike*. Prevele Bosiljka Brlečić i Jagoda Večerina. Zagreb: Ženska infoteka, 1999.
- Kennedy, Dennis. *Oxford Companion to Theatre and Performance*. Oxford: Oxford University Press, 2010.
- Mukaržovski, Jan. „Dve studije o dijalogu”. U: *Moderna teorija drame*. Uredila Mirjana Miočinović, 264–292. Beograd: Nolit, 1981.
- Sontag, Susan. „Fotografija: Mala Summa”. U: *Istovremeno, eseji i govori*. Uredili izvorno izdanje: Paolo Dillonardo i Anne Jump, 129–132. Zagreb: Domino, 2013.
- Sontag, Susan. „Rasprava o ljepoti”. U: *Istovremeno, eseji i govori*. Uredili izvorno izdanje: Paolo Dillonardo i Anne Jump, 23–32. Zagreb: Domino, 2013.
- Sontag, Susan. „Savjesnost riječi”. U: *Istovremeno, eseji i govori*. Uredili izvorno izdanje: Paolo Dillonardo i Anne Jump, 147–156. Zagreb: Domino, 2013.
- Sontag, Susan. *On Women*. Edited by David Rieff, Dublin: Penguin Books, 2023.
- Sweet, Matthew. "Monomaniacs of Love". U *Inventing the Victorians*. 190–206. London: Faber and Faber, 2001.

Wilde, Oscar. "The Importance of Being Earnest". U *Collected Works of Oscar Wilde*. 663–717. Hertfordshire: Wordsworth Editions Limited, 1997.

Wilde, Oscar. *Važno je zvati se Ernest: trivijalna komedija za ozbiljne ljude*. Preveo Ivo Juriša. Knjižnica Filozofskog fakulteta u Zagrebu, [s.a.].

Marta Brkljačić

University of Zagreb

Faculty of Humanities and Social Sciences

Zagreb

mbrkljac23@gmail.com

Original Scientific Paper

Identity à la Wilde

This paper discusses Oscar Wilde's play *The Importance of Being Earnest* in the context of developing the individual social and personal identity. Through a comparative analysis of dramatic relations, characterised by ambivalence and a dynamic of the "masculine" and the "feminine", the paper seeks to establish a relationship to contemporary society, Western culture, and ideas of identity, sexuality, gender, and art. The analysis primarily focuses on the notion of form, both in the context of artistic expression and the expression of personal identity (i.e. truth), as well as its relationship to the idea of pleasure. This is based on observations concerning the surprising topicality of *Ernest's* themes in the contemporary social context. Theoretical and methodological support is found in the prominent philosophical and feminist critical thought of the 20th and 21st centuries which significantly influenced the rethinking of Western society and the individual in it. In a broader sense, the said critical thought involves Susan Sontag and Judith Butler's reflection on beauty, gender, and morality. In a narrower sense, the analysis draws on Luce Irigaray and Michael Foucault's conclusions about language, gender, sexuality, and (contemporary) social practices. This is briefly laid out in Chapter 1 ("Introduction"). The drama analysis unravels in six points, starting with considering language as an artistic and a social means of expression in Chapter 2 ("To play with wonderful expression"). Chapter 2 briefly examines the connection of beauty with the notions of deceit, vanity, superficiality and thoughtlessness in the Western social subconscious, and its relationship to Wilde's general poetics. The analysis continues, reflecting on the significance of language and form (Chapter 3: "The absurd importance of language forms") but also their oppressive qualities, and the potentially repressive and complex relationship between the notions of form and pleasure, a relationship

expressed through food symbolism in Wilde's play (Chapter 4: "The oppressive authority of language forms"). Chapters 3 and 4 explore Oscar Wilde's take on Victorian social conventions and practices, and the repercussions of language in social and artistic communication. While Chapter 3 comments on the general layout of Wilde's play and the way its characters interact, Chapter 4 draws on Foucault and Irigaray's views and insights into the dynamics between institutional power, public morality, and gender (in)equality, to reflect on these concepts concerning the notion of pleasure. Chapter 5 ("Formal repression of pleasure") continues to explore Wilde's idea of pleasure, as represented in *Earnest*, as well as its relationship with utility and what is socially perceived as "masculine" or "feminine" aspects of an individual. Chapter 6 ("An abundance of double exposures") suggests that everything in *The Importance of Being Earnest* is doubly exposed and has the potential to create new layers of double exposures. Finally, in Chapter 7 ("Formal pleasure and pleasurable formality – an 'ideal' in the age of ideals?"), the analysis concludes with an overview of an ambivalent, i.e., a polyvalent dramatic constellation that leads to the individual creation of a unique, fluid identity ("Ernest"), which comprises both "masculine" and "feminine" aspects and their infinite combinations. In this identity – what might be called identity à la Wilde – the formal and the pleasurable are truly, earnestly intertwined. Chapter 8 ("Conclusion") further highlights this claim, concluding that the importance of being earnest is the importance of recognising different aspects and accepting social and individual identities as inherently polyvalent phenomena, ever dynamic, fluid, and evolving.

Keywords: Oscar Wilde, identity, sexuality, drama, Ernest.

Primljeno: 1.9.2024.

Odobreno: 15.10.2024.