

Marta BRKLJAČIĆ
Zagreb

Izvorni znanstveni rad
Prihvaćeno za tisak 1. veljače 2022.

Hrvoje ČARGONJA
Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu

Ozbiljno „banberiranje“ ili važno je zvati se *rasika*. Primjena indijske teorije *rase* u analizi afektivne estetike drame *Važno je zvati se Ernest*

RASA KAO ESTETSKI POJAM

Kartezijanska opreka logičkog uma i emocija tek je u novije doba podvrgnuta ozbiljnoj integraciji, potpomognutoj promišljanjima kazališta i glumačke prakse, koja naglašava psiho-fizičku stranu umjetničkog doživljaja. Vodeći se za nekolicinom autora koji su već primjenjivali teoriju *rase* na djela zapadnog književnog kanona (usp. Chari 1990, Patnaik 1997, Bremsbusche 2009, Higgins 2007, 2008), ovaj rad primjenjuje estetsku teoriju istočnjačke kulture u analizi drame *Važno je zvati se Ernest* Oscara Wildea (1854–1900). Budući da teorija *rase* prilazi umjetničkom djelu primarno kroz perspektivu estetiziranog afekta, ključno uporište ovog pothvata jest pretpostavka procesa afektivne dinamike unutar umjetničkog djela, kakvu kantovsko naslijeđe u teoriji umjetnosti zanemaruje, te njezino sustavno isticanje kao sastavnog i logički uvjetovanog dijela umjetničkog diskursa. Iako je Alexander Gottlieb Baumgarten (1714–1762) prilagodio grčki pojam *aisthēsis* kao „savršenstvo osjetilne spoznaje“ (Gregor 1983: 360), zapadnjačkom tradicijom dominira Kantova ideja transcendentnalne estetike kao iskustva lijepog do kojeg se dolazi kontemplacijom i promišljenom prosudbom (Jay 2006: 139), odnosno iskustva lijepog kao nečega što proizlazi iz slobodne međuigre imaginacije i razumijevanja. Kathleen Higgins (2008: 106) stoga drži da zapadnjačka estetika uglavnom previda ulogu emocija u umjetničkoj recepciji, pristupajući iskustvu lijepog previše „razumski“ i zanemarujući „rafiniranje“ emocija kao ključnu komponentu estetskog iskustva. Kartezijanski model tretira emocije kao „nizove emocionalnih čestica“ umjesto kao jedan kompleksan „emocionalni tok koji se širi [i razvija] u

vremenu, često mijenjajući svoj afektivni ton“ (*ibid.* 106, 120–121). Elementi indijske afektivne estetike pomažu razaznati i u vidu teorije *rase* opisati estetizirane afektivne procese. Ova analiza stoga ukazuje na izuzetno važnu ulogu afektivnosti u umjetnosti različitih kultura, polazeći od pretpostavke o afektivnoj neposrednosti kazališne komunikacije i jedinstvenosti kazališnog procesa unutar svakog kazališnog oblika, bez obzira na to iz koje tradicije dolazi.

U indijskoj tradicionalnoj kulturi ne postoji pojam ekvivalentan pojmu umjetnosti, ni pojam estetike kao znanosti o lijepom kakav poznaje zapadna kultura. U fokusu indijske estetike primarno je reprezentacija emocije u književnom djelu, prvenstveno drami (Pollock 2016: 2–3). Prema indijskim teoretičarima, ono što razlikuje obično iskustvo od estetskog je upravo *rasa*, intenzivirano afektivno stanje (Pollock 2016: 5). *Rasa* je središnji pojam indijske estetike koji označava estetsku draž umjetničkog djela, a koji bi se približno moglo prevesti kao „sok“, „nektar“, „aroma“, „esencija“ ili „okus“.¹ U kontekstu sanskrske drame i poetike taj pojam obično se interpretira kao estetski užitak, dramski osjećaj, estetska uгода ili naslada (Chari 1990: 22, Fernández Gómez 2009: 105, Haberman 2003: Xxxvi, Holdrege 2015: 86, Pollock 2016: xvii, 4). Ideja je da se umjetničko djelo organski transformira eksponirajući svoju *rasu* te sugerira svoj estetski

¹ Monier-Williams, M. 1899. *A Sanskrit-English dictionary: Etymologically and philologically arranged with special reference to Cognate indo-european languages*. Oxford, The Clarendon Press. Dostupno na: <https://www.sanskrit-lexicon.uni-koeln.de/scans/MWScan/2020/web/webtc/indexcaller.php>, pristup 30. svibnja 2021.

smisao kroz recepciju međusobne interakcije elemenata koje djelo u sebi sadrži, odnosno kroz recipijentovo estetsko „kušanje“ djela. Transformacija je organska ponajprije zato što su temelj umjetničke komunikacije afektivna stanja ili tonovi, koji su psiho-fizičke prirode. Ideja *rase* tako izvire iz *Nāṭya-śāstre* (sanskrt: *Priručnik o nāṭyi; Nauka o glumi*), jednog od najstarijih poznatih spisa o totalitetu kazališne prakse koji se pripisuje indijskom mudracu Bhārati (cca. 2 st. pr. n. e. – 5. st.). Osnovna pretpostavka indijske teorije drame jest da se estetsko iskustvo postiže kombinacijom podudarnih *bhāva* ili afektivnih tonova, kako se dalje u tekstu na njih referiramo.² Valja napomenuti kako je *bhāva* sanskrtski pojam koji tek donekle odgovara riječi *emocija* (Pollock 2016: xvi), a osim afektivnih tonova, može označavati i fizička stanja ili čak objektivne uzroke *emocija*.³ Međusobnom intenzifikacijom i amplifikacijom *bhāva* sugerira se i generira *rasa*. Kako bi razvio teoriju afekata za analizu drame, Bhārata se poveo za iskustvom svakodnevice (Haberman 2003: Xxxvii) i zaključio da se ljudske *emocije* manifestiraju kroz tri sastavnice: uzroke, posljedice i pomoćne afekte (*ibid.* Xxxviii). Međutim, *emocije* se u estetski distancirane publike pobuđuju drugačije nego u svakodnevnom međuljudskom kontaktu. Bhārata navodi pet osnovnih kategorija afektivnih tonova ili *bhāva* čijom konjunkcijom nastaje *rasa* (Pollock 2016: 50–51). To su: *sthāyī-bhāve* ili temeljni afektivni tonovi, *vibhāve* ili poticatelji (uzroci) afektivnog stanja, *anubhāve* ili izvanjske manifestacije (posljedice) određenog stanja, *vyabhičārī-bhāve* ili prijelazni afektivni tonovi te *sāttvika-bhāve* ili nehotične somatske reakcije (Chari 1990: 17; Haberman 2003: xxxvii–xxxviii; Holdrege 2015: 86).

Temeljni afektivni tonovi ili *sthāyī-bhāve* fiksna su, arhetipska stanja stabilne kvalitete koja dominiraju nekim umjetničkim djelom i trajno djeluju na ljudsku osobnost (Haberman 2003: Xxxvii, Pollock 2016: 50). To su: ljubav (*rati*), humor (*hāsa*), tuga (*śoka*), hrabrost (*utsāha*), ljutnja (*krodha*), strah

(*bhaya*), gađenje (*ḍugupsa*) i čuđenje (*vismāyā*). Svaka od temeljnih *emocija* služi kao polazište za različito iskustvo estetske draži te stoga Bhārata navodi osam temeljnih *rasa*: ljubavnu (*śrṅgāra*), komičnu (*hāsyā*), tužnu (*karuṇā*), herojsku (*vīra*), bijesnu (*raudra*), strašnu (*bhayānaka*), odvratnu (*bībhatsa*), čudesnu (*adbhuta*).⁴ Za svaki temeljni ton Bhārata razrađuje poticatelje, njihove izvanjske manifestacije i prijelazne afektivne tonove. *Vibhāve* ili poticatelji funkcioniraju kao podloga za određena stanja, odnosno prethode ili vode k određenom psiho-fizičkom stanju. Ono što potiče *emociju* uvijek je neki objekt s određenom namjenom u određenim uvjetima. Dvije su vrste poticatelja. Glavni poticatelji ili *ālambana-vibhāve* su „objekti na koje su usmjerene *emocije*“, a koji mogu biti stvarni likovi drame (Chari 1990: 17; Haberman 2003: Xxxvii). *Uddīpana-vibhāve* ili pojačavajući poticatelji predstavljaju okolnosti, odnosno sve ono što je vezano uz lica, a to se odnosi na cjeloviti emocionalni kontekst ili pak dijelove kostima, scenografiju i rekvizite u predstavi. Izvanjske manifestacije, odnosno naznake određenog stanja, nazivaju se *anubhāve*. One mogu biti riječi, geste, pokreti ili drugi izvanjski izrazi osjećaja, tzv. „sredstva kojima se osjećaji osjećaju“ (Haberman 2003: Xxxviii). Zato što konkretiziraju apstraktne psihološke pojmove, *anubhāve* su od presudne važnosti, jer *emocije* postaju diskurzivne tek onda kada ih se izrazi osjetilno (govorom, činom, gestom). *Anubhāve* uvijek ovise o točki gledišta, zbog koje imaju dvostruku perspektivu u kauzalnom smislu. Unutar djela, manifestacija afekta ono je što nastupa kao posljedica nekog afekta, tj. izraz koji za njim slijedi, no iz recipijentove perspektive takve su manifestacije zapravo simptomi koji na određeni afekt ukazuju i na taj ga način anticipiraju i objektiviziraju. *Vyabhičārī-bhāve* ili prijelazni afektivni tonovi pomoćna su psiho-fizička stanja ljudskog organizma u širem smislu koja svojom varijabilnošću podržavaju, obogaćuju te održavaju ili slabe temeljni ton. Ono što prepoznajemo kao dominantno raspoloženje, zapravo je čitav dinamični niz tonova koji profinjnom međusobnom interakcijom ostvaruju jedinstven dojam.

Emotivnu situaciju određuje, dakle, totalitet provjerljivih uvjeta (Chari 1990: 48). Temeljni afektivni tonovi (*sthāyī-bhāve*) i prijelazni afektivni tonovi (*vyabhičārī-bhāve*) djeluju kroz kompleksnu uzročno-posljedičnu dinamiku poticatelja (*vibhāva*) i izvanjskih manifestacija (*anubhāva*), a prevladavajuća *rasa* ili estetska draž proizlazi iz sugestivnog i konzistentnog održavanja nekog raspoloženja,

² Budući da se, po uzoru na Bhāratinu gustatornu analogiju, radi o okusima, o afektivnim nijansama koje čine aromu, odnosno daju afektivnu sliku nekog umjetničkog djela (njegovu estetsku draž), „tonovi“ su izraz koji nam se učinio najbliži onome što ovdje pokušavamo opisati.

³ Razliku između afekta, *emocije* i osjećaja (engl. *affect*, *emotion*, *feeling*) objašnjava E. Shouse u članku „Feeling, Emotion, Affect“ (*M/C Journal*, 8/6, 2005). Osjećaj je subjektivan fenomen koji se u ljudima javlja i prepoznaje u odnosu na njihova vlastita iskustva, dok je *emocija* projekcija osjećaja, odnosno izraz osjećaja koji podrazumijeva socijalnu dimenziju i kojim se stoga potencijalno može komunikacijski manipulirati. Afekti su nešto apstraktniji pojam, hijerarhijski nadređen i osjećajima i *emocijama*, jer je riječ o nesvjesnom fenomenu, nečemu što prethodi svjesnoj i preciznijoj artikulaciji osjećaja i *emocija*. Stoga ovdje govorimo prvenstveno o „afektivnim“ tonovima (stanjima).

⁴ Važno je napomenuti da ni u hrvatskom ni u engleskom jeziku nema odgovarajućih riječi kojima bismo jednoznačno izrazili afektivna stanja u teoriji *rase*. Tako primjerice temeljni afektivni ton *hāsa* kao afektivno stanje smijeha/humora Pollock (2016: 50) prevodi kao „zabavljenost“ (engl. *amusement*).

svojevrstne afektivne igre asocijacija vezanih za temeljnu emociju, onoga što Higgins naziva „afektivnom transformacijom“ (2007: 44). Kroz taj se proces afekti „rafiniraju“ (2008: 106) i pružaju recipijentu estetsku ugodu. *Rasa* je, dakle, estetski transformirano emocionalno stanje koje kroz afektivnu igru postupno i neophodno izlazi na vidjelo. Iako je *rasa* fenomen koji nadilazi vremensko-prostorne odrednice, i estetsko „kušanje“ i umjetničku kompoziciju obilježava vremensko-prostorna, hijerarhijska organizacija određenog broja afektivnih tonova, od kojih se oni slabiji tonovi podređuju temeljnom tonu, objedinjeni logikom sklada i podudarnosti. Bhārata sugerira kulinarsku analogiju gurmanskog užitka u jelu s mnogo začina i sastojaka, čime se s užitkom spoznaje totalitet tog jela (Patnaik 1997: 40). Kašmirski filozof Abhinavagupta (cca. 950–1020), dodaje kako užitak izazvan kušanjem izvire u svjesnoj ili nesvjesnoj transcendenciji poopćenih emocija u recipijentovom umu, odnosno nastupa neutralizacijom emocija iz osobne svakodnevice (Delmonico 1990: 82, Lutjeharms 2018: 130–131), kako bi se u svakoj moglo podjednako i neometano uživati (Higgins 2008: 113–114).

U tisućljetnoj tradiciji teorijskog komentiranja *Nāṭyaśāstre* dva su značajna pristupa fenomenu *rāse*. Jedan se oslanja na rađastanskog kralja Bhođu (cca. 1010–1055) i „erotski asketizam“, dok se opsežnije proučavani oslanja na Abhinavaguptinju „asketskoj estetici“ (Delmonico 1990: 274, Pollock 2016: 16). Bhođa *rasu* interpretira kao intenzifikaciju temeljnog afekta, što bi značilo da su temeljni afektivni ton i *rāsa* u osnovi isti fenomen (Delmonico 1990: 236, Lutjeharms 2018: 124–128, Pollock 2016: 110–114), a razlikuju se samo prema intenzitetu. Proces intenzifikacije odvija se kroz porast osjećaja vlastitog identiteta i ugone. To je za Bhođu personalizirani proces (Holdrege 2015: 87) pojačane identifikacije s licima u predstavi (Pollock 2016: 110–114). On također smatra da je emocija na kojoj počiva svako ugodno iskustvo ljubav. Budući da je *rāsa* uvijek iskustvo koje pruža ugodu, po toj analogiji vrhunski estetski užitak nastupa tek kroz erotsku ili ljubavnu (*śṛṅgāra*) *rasu*, a sve su ostale *rāse* njezini različiti amalgami (*ibid.*). S druge strane, Abhinavagupta *rasu* doživljava kao općenito, depersonalizirano emocionalno stanje (Delmonico 1990: 82, Lutjeharms 2018: 130–131, Pollock 2016: 19–20, 187–193), kao „dramom osviještenu emociju“ (Haberman 2003: Xlvii). Po njegovu mišljenju estetsko iskustvo fundamentalno se razlikuje od uobičajenog iskustva te estetski nešto iskusiti može samo publika, i to zbog svoje estetske distance. Estetska distanca je ono što čitatelju i gledatelju omogućava uživanje u emocijama na način na koji u stvarnom životu to ne bi mogli, posebno kada je riječ o emocijama koje u svakodnevnom iskustvu nisu ugodne (poput straha ili gađenja). Scenski predočene estetske sastavnice (poticatelji, izvanjske manifesta-

cije i prijelazni afektivni tonovi) izazivaju nesvjesne utiske (*vāsane*) koje gledatelj crpi iz svog kulturnog odgoja i prijašnjih emocionalnih iskustava (Delmonico 1990: 82). Istovremeno se u gledatelju „opušta“ njegov svjetovni identitet te on postupno zanemaruje vlastitu svijest o osobnim okolnostima i brigama svakodnevice. Cijeli taj proces kulminira manifestacijom (a ne tek percepcijom ili proizvodnjom) jedinstvene svijesti koju dijele pripadnici publike, a koja nadilazi odrednice vremena, prostora i identiteta (*ibid.* 1990: 99). Kazalište je najkompleksniji oblik emocionalnog diskursa jer se minimalnim jezičnim sredstvima prenosi maksimum značenja, uz pomoć direktnog prikaza psiho-fizičkih stanja (Fischer Lichte 2015). Emocije su uvijek djelatne, a *Nāṭyaśāstra* formulira teoriju *rāse* u okvirima konkretnog cilja dramske umjetnosti da prenese emocionalna stanja na publiku. Dramska radnja pritom je ključni faktor, ali dok se za Aristotela ona ističe kao odlučujuća pretpostavka drame, njezin primarni fokus i izvor dramskog jedinstva, za Bhārata je radnja tek dio totaliteta čije jedinstvo proizlazi iz dominantnog emocionalnog raspoloženja ili tona (Higgins 2007: 44), izgrađenog na su-odnosno elementa u drami koji bi u svojem totalitetu biti podređeni kreiranju estetskog užitka, odnosno *rāse* (Patnaik 1997: 36). Prema Patnaiku (*ibid.* 128), svaka situacija ima potencijal za bilo koju od *rāsa*, ali to ovisi o perspektivi koju djelo generira na estetskoj distanci. Razlika u *rasi* razlika je u psiho-fizičkom odgovoru na neki podražaj, na proces afektivne transformacije unutar samog djela. Odgovor na podražaj koji se u konačnici manifestira kao *rāsa* dvostruke je prirode, ono što se *prikazuje* u djelu i ono što se *pobuđuje* u recipijentu (*ibid.* 61; 94–95). Ništa samo po sebi nije ovakvo ili onakvo, nego ovisi o konotacijama koje određuju smisao. Dovoljni su, dakle, minimalni pomaci u perspektivi da bi se nešto percipiralo kao nešto sasvim drugo. Što je razvijeniji senzibilitet recipijenta, to su nijanse u perspektivi izraženije, a unutarnja dinamika poticatelja i manifestacija kojima se neka temeljna emocija bori za prevlast u obliku *rāse* stimulativnija je i bogatija.

Važno je zvati se Ernest primjer je upotrebe emocionalnog diskursa u kojem je svaka riječ, bilo da pripada glavnom ili sporednom dramskom tekstu, točno i precizno postavljena na svoje mjesto. To je djelo ujedno i test recipijentove ozbiljnosti, odnosno ozbiljnosti kušanja umjetničkog djela, kojem je potrebno pristupiti s aktivnom namjerom da se u njemu uživa.

Ideal „Ernesta“ objekt je na koji su usmjerene emocije i koji potencijalno stimulira čak tri snažna komplementarna temeljna afektivna tona ili *sthāyībhāve*: ljubav, humor i začuđenost, koji se međusobno hijerarhijski potiču, a od kojih na kraju prevladava trajna začuđenost. Iz Bhođine perspektive, fokusirane na dramska lica, moglo bi se tvrditi i da na kraju prevladava ljubav. U *Ernestu* je istak-

nuta tradicionalna veza (Patnaik 1997: 70) između *hāsye* (humora) i *śrṅgāre* (ljubavi) u kojoj je imitacija ljubavi komična, a ljubav latentno humorna tako nijedna od njih ne može dovesti do negativnih posljedica. Kompozicijsko preplitanje tonova u *Ernestu* u osnovi možemo zamisliti kao njihovo koncentrično uokvirivanje, u kojem se ljubav uokviruje humorom da bi se humor ponovno uokvirio ljubavlju te se oboje uokviruje čudesnim tonom, koji prevladava u estetskom iskustvu publike. O prezentaciji, odnosno stilu, odlučuje dinamika povremenih *vyabhičārī-bhāva* (prijelaznih afektivnih tonova), a o temeljnom emocionalnom tonu odlučuje naglasak koji na njega stavljaju *vibhāve* (poticatelji) i *anubhāve* (izvanjske manifestacije).

Śrṅgāra rasu karakterizira temeljno psihofizičko stanje ljubavi (u širem smislu), a njezin glavni poticaj, tj. glavna *vibhāva* jest nekakva (ne nužno seksualna) žudnja. Ona izvire iz objekata kojima pridajemo muške ili ženske atribute (*ibid.* 70), što su najčešće mladi muškarci i žene, a da bi se realizirala kao ljubav, ona mora biti uzajamna (i naći se strukturno na istoj hijerarhijskoj razini). U *Ernestu* sva lica žude za identitetom „Ernesta“ pa konglomeracija pandana Jack/Algy – Gwendolen/Cecily – Ernest/Bunbury izražava i muške i ženske atribute žudenog objekta. Osnova za uzročno-posljedičnu dinamiku *bhāva* (afektivnih tonova) u ljubavnom raspoloženju jest odgovarajuće okruženje u kojem se ljubavna žudnja može potaknuti i razvijati: uzroci moraju biti takvi da uvjetuju uzajamnu privlačnost (Patnaik 1997: 74). Poticatelji žudnje za „Ernestom“ su luksuzno i umjetnički namješteni interijer, bujni eksterijeri, zvuci ugodnih instrumenata i popularnih melodija te obilje poslastica koje sugeriraju lijepo i ugodno okruženje. Eksponiraju se mladi i dobrostojeći protagonisti, teme morala i užitka te za ljubav ključan susret nasamo kojim počinje svaki čin. Ljubavna žudnja tradicionalno se manifestira na licu pa se u *Ernestu* ona izražava pogledima, ali i specifičnim odnosom prema hrani koju se konzumira isključivo zato što je namijenjena žudenom entitetu. Žudnji odgovaraju znatiželja i zanos (Gwendolen i Cecily maštaju o „Ernestu“), odlučnost (Jack i Algy namjeravaju se oženiti) te zadivljenost savršenstvom privlačnog objekta. S temeljnim afektivnim tonom (*sthāyī-bhāvom*) povezujemo sve ono što ga potencijalno pojačava, a to mogu biti i pozitivna i negativna emocionalna stanja. Za doživljaj ljubavnog stanja ključna je i sposobnost recipijenta da se poistovjeti s emocionalnim tonovima anticipacije, nade, čežnje i očaja koji kruže oko *sthāyī-bhāve* ljubavi, a ono što jedino može dovesti do ljubavne ili *śrṅgāra rase* jest ispunjenje uzajamne žudnje. Žudnja se nerijetko ispunjava sjedinjenjem (*sambhoga śrṅgāra*) u međusobnom užitku i potpunoj sreći. Patnaik (1997: 76–88) primjećuje da ovakva ljubav nije istaknuto obilježje moderne zapadne književnosti kojom

prevladavaju skepticizam, neprirodnost i pobuna te dominiraju intelektualni i metafizički prizvuci, kao i prikazi abnormalnih te nedorečenih ili nepotpunih odnosa. U *Ernestu* se prema verbalnom aspektu umjetničkog izraza i skepticizmu stvara poseban odnos, iz kojeg onda proizlazi i recepcija intenziteta ljubavnog tona. Wildeova jezična logika recipijentu dosljedno sugerira da se *odupre* pretjeranoj intelektualizaciji kako bi se mogao prepustiti sveukupnoj afektivnoj dinamici djela.

Komičnom ili *hāsya rasom* dominira smijeh uzrokovan nekom neočekivanom i privremenom inkongruencijom, bilo da se radi o situaciji, nečijem izgledu, govoru, ponašanju ili djelovanju (Patnaik 1997: 102–117). Komični smijeh uvijek je povezan s inkongruencijom, odnosno neskladom, deformacijom ili narušenim očekivanjem te je stoga komično u tijesnoj vezi s okrutnim, tužnim, manjkavim, deformiranim, odvratnim ili grotesknim (*ibid.*). Da bi dominirala *hāsya rasa*, ono što ne pristaje mora biti tek privremeno i bezopasno, odnosno recipijenta se mora suočiti s naglašeno komičnim uvjetima ne dopuštajući da ožalošćenost, okrutnost ili gađenje ovladaju njegovom perspektivom. *Ernestov* primarni objekt humora je ideja „Ernesta“, odnosno konvencija ljubavnog izraza, a time i društvenog ophođenja. I prije nego što smo vidjeli zavodjenje, Algy najavljuje da se Jack i Gwendolen međusobno loše zavode, kako bismo znali što očekivati. Prizor „lošeg“ zavodjenja pojačan je u korist komičnog prvenstveno prijelaznim tonom (*vyabhičārī-bhāvom*) obmane, a zatim i Jackovom smetenom inercijom i Algyjevom zavišću te njihovim potenciranim nadmetanjem. Smijeh je psihološki uvjetovan: da bismo se nečemu (kod sebe ili drugih) mogli smijati, moramo to percipirati kao komično, što je pak izvedivo samo ako okolnosti ne shvaćamo previše ozbiljno. Wildeov sentenciozni stil kojim se prije svega retorički ističe dramski govor ovdje igra specifičnu ulogu, prikazujući temu na naizgled neozbiljan način koji recipijentu ima skrenuti pažnju na automatizam kojim se distanciramo od afektivne dinamike umjetničkog djela, pod utjecajem jezika. *Vyabhičārī-bhāva* obmane je kao česta pojava u *Ernestu* glavni pojačivač komičnog i poticatelj skepticizma prema afektivnim indikacijama. Polazni motiv Jackovog izmišljenog brata „Ernesta“ i Algyjevog invalida „Bunburyja“ te iskustvo jezika i društvenog ophođenja kao sugestivnog, dvosmislenog i neizravnog potiču nas da i u daljnjem razvoju drame posvuda tražimo inkongruencije te aktivna potraga za komičnim i obrada građe odlučuju o tome hoće li iz nje proizaći *hāsya rasa* ili neko drugo dominantno raspoloženje.

JACK-GWENDOLEN: HĀSYA RASA I SVJESNO STVORENI UVJETI

Iako je „divan dan“⁵ (Wilde 1997: 675) povoljan poticatelj (*vibhāva*) za razvoj ljubavnog tona, razgovor o vremenu čini Gwendolen nervoznom jer je svjesna da je riječ o verbalnim konvencijama koje u taj ton uvode. Prokazivački način na koji se upire u afektivnu dinamiku iz koje proizlazi ljubavni afekt u kombinaciji s prijelaznim tonom (*vyabhičārī-bhāvom*) obmane potiče da se od te dinamike skeptički distanciramo kao od niza konvencija koje jednostavno treba pretrpjeti. Mladi ljudi ostavljeni bez nadzora u lijepom i opuštenom okruženju stupaju u interakciju koja izražava divljenje žuđenom objektu. Međutim, zbog specifične percepcije pripadajućih afektivnih tonova, prizor se doima satiričnim. Jack izražava divljenje sasvim običnim izrazom i bez ikakvih izvanjskih manifestacija (*anubhāva*). Gwendolen takvu ispraznu i cirkularnu komunikaciju ipak razumije jer je otprije upoznata s *predmetom* komunikacije, ali Jacka svejedno podsjeća da se emocije moraju *pokazati* kako bi prenijele nekakvu poruku. Posebno je važno pokazati ih široj publici, primjerice kazališnoj:

JACK (*nervozno*): Gospođice Fairfax, otkad sam Vas susreo, očarali ste me više nego što me očarala ijedna djevojka koju sam ikad susreo... otkad sam Vas susreo.

GWENDOLEN: Da, toga sam dobro svjesna, pa često priželjkujem da to bar pred svijetom malo jasnije pokazujete. Vi ste me oduvijek nekako neodoljivo fascinirali (...), a moj je ideal oduvijek bio da volim nekoga tko se zove Ernest.

Implicira se pretpostavka samoga kazališnog procesa, a to je *pokazivanje* emocija publici, zatim neposrednost kazališne komunikacije u kojoj ono što se prikazuje *jest* to što se prikazuje te fascinacija samim fenomenom kazališta kao umjetničkog izraza. Pa ipak, unatoč sigurnom i neprikriivenom „ključu“ za doživljaj ovog djela, neočekivani sraz između ljubavnog ideala koji je Gwendolen za sebe iskonstruirala uz pomoć „mjesečnih časopisa“ te okolnosti da Jack laže o svojem imenu koje je predmet njezinog obožavanja, navodi nas da verbalnom logikom tragamo za insinucijama i previdimo istinsko divljenje prema Gwendolen koje se u Jacku budi i manifestira začuđenim pogledom (*ibid.* 675). Apriorna fascinacija „Ernestom“ potiče kod Jacka ljubavni zanos i nadu u sjedinjenje jer je „Ernest“ ideal za kojim oni oboje žude:

JACK: Zbilja me volite, Gwendolen?

GWENDOLEN: Strastveno!

JACK: Draga! Ne znaš koliko si me usrećila.

GWENDOLEN: Moj vlastiti Erneste!

JACK: No, ne misliš valjda ozbiljno da me ne bi mogla voljeti da nisam Ernest?

GWENDOLEN: Ali ti jesi Ernest.

Inzistiranje na idealu „Ernesta“ ima već u ovom prizoru trojaku funkciju: prikazati konvenciju ljubavnog tona, potaknuti na smijeh zbog sraza između istine i obmane, ali i ukazati na identitet „Ernesta“ kao na nešto čudesno i vrijedno divljenja, nešto što uzbuđuje i čije stjecanje donosi neusporedivu psiho-fizičku ugodu (*ibid.* 676). Ljubavni temeljni ton (*sthāyī-bhāva*) izražen kroz divljenje vrlo je blizak čudesnom tonu, koji sugeriraju neobična i ugodno-iznenadujuća obilježja imena „Ernest“ („muzikalno je“ i „titra“), ali ga umanjuje sumnjičavost potaknuta srazom između identiteta Jacka i „Ernesta“. Veza između riječi i djela doima se inkongruentnom. Brak je logično formalno sjedinjenje zaljubljenih, ali Gwendolen upozorava i svog suigrača i publiku da se, kao i udvaranje, čin prosidbe mora prikazati, na što se Jack odmah spušta na koljena te izgovara očekivane riječi na očekivani način. Štoviše, tek kada je brak ugovoren Gwendolen i Jack počinju se *ponašati* kao zaljubljeni u međusobnoj žudnji, šaljući si poljupce i upućujući si skrivene, čeznutljive poglede. Recipijentu, zavedenom verbalnom logičkom distancom od afekata, to se čini patvorenim. Poticatelje sjedinjenja s identitetom „Ernesta“ prate prijelazni afektivni tonovi nervozne mrzovolje te napadaji bijesa i zavisti prema neopterećenom Algyju koji ima svog „Bunburyja“ i ne brine o pitanjima identiteta. Nepokolebljiva Lady Bracknell postavlja zahtjeve koji sjedinjenje odgađaju: Jack mora „izroditi barem jednog roditelja“, odnosno svjesno promijeniti vlastite uvjete (*ibid.* 679). Unatoč očitom srazu između konvencionalnih pretpostavki poticatelja i izvanjskih manifestacija, Jack i Gwendolen hijerarhijski su ravnopravni pa je njihova ljubav, koliko god retorikom zaveden recipijent bio skeptičan, prihvatljiva i uvjerljiva. Algy je, s druge strane, naizgled točno onakav kakvim se prikazuje: nemaran (manifestacije su da jede tetine sendviče i dere račune koje mu donosi sluga), živahan, pun zanosa i aktivno gladan užitka (očita manifestacija je da jede kad god može, a kada ne jede, onda hranu neprestano spominje). Njemu stoga odgovara nedisciplinirana mlada djevojka golemog apetita (*ibid.* 681). Jack Algyju *opisuje* tu bajnu ladanjsku djevu te riječima potiče Algyja na žudnju prema Cecily, iako je on zapravo nikada nije vidio. Suprotno prizoru između Jacka i Gwendolen, ovaj prizor demonstrira kako retorika može poslužiti uvjerljivosti afekta, pa i proizvesti afekt koji je potrebno dramski prikazati. Algy postaje toliko

⁵ Sve citate za potrebe teksta na hrvatski prevela M. Brkljačić.

očaran i znatiželjan da se svjesno trudi stvoriti fizičke uvjete u kojima bi susreo Cecily.

Prijelazni afektivni ton obmane ponovno uvjetuje recipijentov skeptični odmak, iako je Algyjevo djelovanje direktna izvanjska manifestacija potaknuta onime što je Jacku prethodno zadala Lady Bracknell: da svjesno stvori nove uvjete za sjedinjenje. Unatoč tome što se radi o ozbiljnom djelovanju, polazna logička pretpostavka da sve što se u drami govori valja interpretirati kao nešto drugo, potaknuta verbalnom izmišljotinom Ernesta/Bunburyja, sprječava recipijenta da i sâm ozbiljno shvati Algyjevo djelovanje, odnosno da ozbiljno pristupi onome što se prikazuje. A ono što se prikazuje veoma je ozbiljno: s obzirom na to da su Gwendolen i Cecily njihovi ženski pandani, Jack i Algy u svojoj ljubavnoj žudnji zapravo žude sami sebe te će međusobnim sjedinjenjem konačno upotpuniti vlastiti identitet. Takav *Bildung* za čovjekov život od presudne je važnosti te se Algy opravdano samouvjereno sprema u aktivnu potragu za svojim oslobođenim, ernestovskim „ja“. To potvrđuju njegovo ponašanje u scenskoj samoći i riječi na kraju prvog čina (*ibid.* 683):

ALGERNON: Lane, sutra idem banberirati. (...) Vjerojatno me neće biti do ponedjeljka. Pripremite mi svečanu odjeću, kućni haljetak i sva moja odijela za banberiranje...

„Banberiranje“ je u Wildea ključan pojam, čije nerazumijevanje može odvesti u katastrofu (kako dramsku, tako i recepcijsku). *Ernest* je drama koja, problematizirajući odnos verbalne logike, na kojoj počiva društvena stvarnost, i afektivne logike, na kojoj počiva umjetnička stvarnost, prvenstveno prikazuje i tematizira samu sebe, baveći se time kako je moguće neki sadržaj (koji je u svojoj arbitrarnosti sasvim trivijalan) umjetnički prikazati te stoga emocionalno iskusiti i protumačiti. Proces i čin takvog estetskog iskušavanja onoga što je umjetnički lijepo, a stoga i ugodno, riječju se označava kao „banberiranje“. Spomenuti poticatelji i izvanjske manifestacije „banberiranja“ važne su naznake čudesne ili *adbhuta rase*. Lijepa odjeća namijenjena raznim ugodnim aktivnostima ujedno se prikazuje i kao posljedica uživanja u nekom činu i kao poticatelj tog uživanja. Moglo bi se reći da je „banberiranje“ (koje se, po Wildeu, „u civiliziranom svijetu obično odvija vikendom“) iskustvo slično estetskom *tripu* (Algy planira doslovno otputovati do Jackove ladanjske lokacije, u posjet „Bunburyju“) te je stoga možda najbližije onome o čemu kod afektivnog „kušanja“ umjetničkog djela govori teorija *rase*. „Banberiranje“ nije samo bezbrižan odlazak na lijepo i ugodno mjesto gdje čovjek može neopterećeno uživati. „Banberiranje“ je oblik sjedinjenja s identitetom čovjeka koji je sposoban uživati, identitetom koji čovjeku omogućuje i *dopušta* da u nečemu neopterećeno i slobodno uživa. Jack-Gwen-

dolen-Ernest i Algy-Cecily-Bunbury izraz su ne samo ambivalentnog, nego i kolektivnog psihofizičkog identiteta u kojem se pretpostavljeni ego subjekta, slično Abhinavaguptinom viđenju, razlaže i distancira do te mjere da više ne predstavlja nikakvu zapreku istinskom užitku. „Banberiranje“ je stoga ujedno i proces uživanja kakav je moguć samo s estetske distance i utjelovljenje same ideje takvog užitka.

ALGY-CECILY: ŠRŃGĀRA RASA I AFEKTIVNO-LOGIČKE PREKRETNICE

U drugom su činu poticatelji za temeljne afektivne tonove ljubavi i čuđenja u konvencionalnom dramskom smislu još izraženiji. Vrt pun ruža, toplo ljetno vrijeme i lijepa ladanjska priroda pravi su ambijent za ugodu. S obzirom na to da u takvom ambijentu i inače obitava Algyjev „Bunbury“, on je poticajan za uvjerljiv prikaz Algyja kao „Ernesta“. To je predodredila Lady Bracknell: „Ernesta“ treba svjesno potražiti u pravom okruženju i on će se manifestirati. „Ernest“ se, doduše, ne može manifestirati onima koji sumnjaju u afektivnu dinamiku onoga što se prikazuje. Cecily od užitka u intelektualnom usavršavanju, koji bi trebala potaknuti gramatika njemačkog jezika, bježi zalijevati cvijeće (Wilde 1997: 684), što joj je afektivno puno stimulativnije. U prijevodu, Cecily se ne bavi previše kompliciranim i do nerazumljivosti ispraznim riječima, nego radije djeluje, kako bi ju njezin „Ernest“ primijetio. Cecily priželjkuje da ih posjeti Jackov nesretni mlađi brat (684) i svoje emocionalne dojmove zapisuje u dnevnik, što također potiče privlačnost prema Algyju. Riječi imaju moć preoblikovati percepciju određenog čina. Pisanje dnevnika tako je i poticatelj i izvanjska manifestacija Cecilynog „Ernesta“, koji je stvaran koliko i autorov umjetnički izraz, odnosno Cecilyin emocionalni izraz. Ljubavni ton u ovom prizoru istaknutiji je nego onaj humorni, upravo zato što su Algy i Cecily izraženo tjelesni i izraženo lakovjerni pandani skeptičnim verbomanima Jacku i Gwendolen. U okolnostima susreta s Cecily, koja pak hini hrabrost iako strahuje od susreta s nepoznatim, Algyjeva sugestivna glad manifestira se ne kao komična pohlepa, nego kao plemenita žudnja, označena ružičastom ružom u znak udvaranja. Cecily je za Algyja neočekivano, ali ugodno iznenađenje koje izaziva fascinaciju i evocira prijašnji prizor između Jacka i Gwendolen te verbalno naizgled satiriziranoj konvenciji sugerira mogućnost nepatvorenog afekta.

Komično se obnavlja u času kada priprema za čudesnu *rasu* iziskuje ponovnu uspostavu komične distance. Suočavanjem lica na istom prostoru, inkongruencije postaju toliko istaknute da zbog humora ljubav i čuđenje padaju u sporedni plan. Jack svojim držanjem (prigodno prekrži ruke i melanko-

lično uzdiše) i odjećom hini ožalošćenost uzrokovanu bratovom navodnom smrću (*ibid.* 689), čije su okolnosti apsurdne recipijentu koji je svjestan da nikakav konkretni „Ernest“ u tom trenutku zapravo ne postoji. Odmah potom Jack se rasputuje o krštenju, što evocira povod njegova dolaska: dvostrukom obmanu iz prvog čina koja može objediniti Jackovu ladanjsku i gradsku egzistenciju samo ako Jack prvo eliminiira „Ernesta“, a onda se krsti njegovim imenom. Jack oboje može ostvariti na svom ladanjskom imanju, na koje se stoga i uputio. Potrebno je, dakle, verbalne oznake ukorijeniti u odgovarajućem ambijentu. Uviđamo kako je Jackov plan da obmanom dođe do ugone i osigura ono za čime žudi iznimno sličan Algyjevom planu, koji je na ladanje stigao netom prije. Nastupa važna afektivno-logička prekretnica koja recipijenta priprema za čudesnu *rasu*. S obzirom na to kako se plan izjavio za Algyja, koji se do ovog trenutka već čvrsto etablirao kao Jackov pandan, intuitivno možemo pretpostaviti da će se isti plan na sličan način, ali na drugoj hijerarhijskoj razini, izjaloviti i za Jacka. Time smo proširili emocionalni prostor za afektivne tonove koji tek slijede i napravili mjesta za totalitet estetskog raspoloženja koje će na kraju prožeti čitavo djelo i recipijenta, a koje nadilazi iskustvo *Ernesta* kao isključivo britke verbalne satire.

Fizički susret Jacka i Algyja obojicu dovodi u nepriliku jer bi se obmana mogla uskoro razotkriti. Algy je Jacku *neugodno* iznenađenje i očiti izvor Jackovih nemira (sijeva pogledom i odbija ga rukom kao utvaru), ali je ujedno nagovještaj da na nekoj drugoj hijerarhijskoj razini ima nade da se Jack ostvari kao „Ernest“. Put k tome priječi odnos Algyja i Cecily, o čemu Jack ima iskrivljenu sliku koja mu je toliko odbojna da Algyja fizički ne podnosi (ne želi se ni rukovati). Cecily je Algyja već prihvatila kao „Ernesta“ (ulaze na pozornicu držeći se za ruke), ali Jack vjeruje da je ta bliskost proizašla iz obmane te da je stoga i sama obmana. Jack u toj situaciji ne podnosi Algyja jer ne podnosi ideju bliskosti zasnovane na lažnom identitetu – iz istog razloga zbog kojeg se radije odlučio krstiti kao „Ernest“ nego priznati da je sâm sebe prezentirao u lažnom svjetlu. Bliskost zasnovana na lažnom identitetu *permanentna* je deformacija, nesklad koji ne potiče na smijeh, nego izaziva gađenje ili baca u očaj. Wilde stoga afektivno sugerira da Jackovi egzistencijalni problemi i nisu baš trivijalni te, unatoč tome što nas niz inkongruencija i dalje zabavlja, skeptični pristup *Ernestu* izaziva određenu trajnu nelagodu. Prijelazni afektivni tonovi nemira i čežnje sada se posebno snažno hvataju na temeljni ljubavni ton prikazom ljubavnog odnosa u kojem recipijent naslućuje istinsku uzajamnost, a koji Jack percipira kao odvratnu devijaciju istine. U trenutku kada Algy samome sebi priznaje da je njegovo „banberiranje“ (a i to je pojam o kojem Jack i Algy imaju potpuno različitu sliku) polučilo ne samo veliki, nego *krajnji* mogući uspjeh,

a to je da je „zaljubljen u Cecily“ (*ibid.* 693), Jack je već otišao. Samoća potiče Algyja da izgovori afektivnu istinu bez oklijevanja ili straha, a recipijenta da mu vjeruje jer u tom trenutku na pozornici nema nikoga koga bi mogao ili želio verbalno obmanuti. Tome u prilog Cecily na rastanku pred publikom zalijeva cvijeće (*ibid.* 693). Ponovljena izvanjska manifestacija upućuje na novi intenzitet odnosa: ljubavna čežnja koja se na početku čina razvijala tek u verbaliziranoj ideji sada izvire iz konkretnog objekta, Algyja-Ernesta. Konkretizira se stoga i fizička privlačnost, a kako bol zbog očito neizbježnog rastanka pojačava privlačnost i čežnju, temeljni ljubavni ton postaje izraženiji. Algyjev otvoreno „gladni“ pogled signalizira da je Cecily objekt njegove žudnje te legitimira popratne riječi kojima bi bez njega dominirala kvaliteta trivijalne floskule. Kod Cecily to izaziva ugodu koju želi ovjekovječiti zapisom u dnevnik, odnosno zapečatiti riječima. Odnos između verbalnih i neverbalnih slojeva kazališnog znaka u drami je kompleksan, ali nije dvosmislen, već teži što većoj jasnoći kako bi dramska radnja, podržana izravnošću i nedvosmislenošću sveukupnih dramskih okolnosti, neometano tekla. Zato što vjeruje da je Algy iskren (a to ljubav čini neokaljanom i ispravnom), Cecily se zadovoljno prepušta njegovim riječima.

Jackova nesklonost Algyju postaje i Algyju opipljiva prepreka kada se ispostavi da i Cecily žudi za idealom „Ernesta“. Kao i Jack u početnoj situaciji s Gwendolen, Algy spoznaje da je, ovisno o međudnosu poticatelja i njihovih izvanjskih manifestacija, sve moguće nakratko prikazati kao nešto drugo, ali da esencija ipak ne može biti ništa drugo nego ono što ona jest, odnosno da esencija nikoga ne obmanjuje jer to inače *nije* esencija. Eto i druge značajne afektivno-logičke prekretnice prema čudesnoj ili *adbhuta rasi*. „Ernest“ je *Ernest*, a sve ostalo taj identitet samo pojačava i podupire; odnosno, svi poticatelji i manifestacije služe isključivo toj svrsi. Zbog toga i Jack i Algy intuitivno znaju da s esencijom nema kompromisa. Da bi cijela stvar uspjela, oni moraju *postati* „Ernestom“ jer na to cijelo vrijeme verbalno aludiraju. Ono što ih u tome sprječava jest obmana kao retorički *modus operandi*, jalova metoda koju odabiru prvo iz neznanja, pa onda iz straha od odbačenosti, a koja ih ne može dovesti do onoga za čim žude. Budući da obmana ne može polučiti pravo sjedinjenje, vrijeme je da se dokine. Uvodi se novi poticatelj: na ladanje pristiže Gwendolen, čija fizička pojava pojačava prijelazne afektivne tonove zbunjenosti, nemira, anticipacije i ljubomore, ali i brižnosti, prijateljstva te, dakako, žudnje. Gwendolen i Cecily susreću se prvi put, a njihovu verbalno naizgled apsurdnu i komičnu interakciju karakterizira simbolička i emocionalna kompleksnost. Između Gwendolen i Cecily se također razvija privlačnost stranog objekta, potaknuta znatiželjom proizašlom iz neočeki-

vanog susreta. Cecily se na prvi pogled fizički dopada Gwendolen. Štoviše, Gwendolen već po dodiru ruke osjeća da će ona i Cecily postati „velike prijateljice“ (*ibid.* 696), ali prepreka tom sjedinjenju je „Ernest“, odnosno verbalna obmana vezana uz objekt njihove žudnje koja ih je logički navela na afektivne tonove nepovoljne za prijateljstvo. Dok god predodžba „Ernesta“ izaziva rivalstvo i neprijateljske osjećaje, one se ne mogu sjediniti. To je isti problem koji s predodžbom „Ernesta“ imaju Jack i Algy. Upotreba imena ovdje je ujedno i jasan simptom nadolazeće istine i manifestacija obmane. Nomenklaturni sporazum verbalni je znak da cjelokupna interakcija teži jasnoći, kao i uvjet za daljnju jasnoću i ugodu. Tek kada su se preliminarno dogovorile oko vlastitih imena (*ibid.* 697), Gwendolen i Cecily mogu prijeći na ugodniju temu (izvanjska manifestacija je da one više ne stoje, nego zajedno sjednu). Ugodnija tema je, dakako, „Ernest“, ali upotreba tog imena i pokušaji da se ta upotreba zatim što bolje i iskrenije objasni uzrokuju sve negativnije afektivne tonove, koji oslabljuju žudnju za međusobnim sjedinjenjem, a pojačavaju želju za međusobnom eliminacijom. Otkriće da njihove verbalne predodžbe „Ernesta“ nemaju veze s fizičkom stvarnošću baca Cecily i Gwendolen u zajednički očaj, potičući istinsku i neraskidivu povezanost koja se manifestira zagrljajem. Nekoć stimulativne okolnosti u kojima im Algy i Jack prikladnim riječima iskreno iskazuju ljubav njima su sada posve strane, pa i odbojne, jer su njih dvojica svoju esenciju pokušali izgraditi na obmani, tek naknadno otkrivajući svoja prava imena, i to tek tada kada im ništa drugo ne preostaje. No, iako se obmana razotkrila, Jack i Algy još ne uspijevaju međusobno uskladiti sliku „Ernesta“ i to ih vraća na *status quo*, što više izaziva nelagodu nego smijeh.

ERNEST: ADBHUTA RASA I UMJETNIČKA ISTINA

Prvi simptom nadolazećeg sjedinjenja novi je ambijent (interijer ladanjske kuće) kao spoj dvaju prethodnih ambijenata, u kojima su iznikla dva ljubavna odnosa pod istim imenom. Gwendolen i Cecily potrebno je ponovno osvojiti iskrenošću, a iskrenost se manifestira tako što ih Jack i Algy nisu odmah slijedili i što jedu u znak pokore (*ibid.* 705). Pa ipak, za jačanje temeljnog ljubavnog tona neophodna je interakcija. Postulira se nešto iznimno važno, što nas priprema za „čudo“ na kraju, a to je da odgovarajuće manifestacije nekog psiho-fizičkog stanja ne moraju nužno biti uvjerljive, unatoč stilski zadovoljavajućoj obradi. To je indikacija da stil postoji sâm radi sebe, ali i zato da bi se njime komuniciralo. Još važnije, to je indikacija da su dosadašnja satirizacija ljubavnog izraza i inkongruentna površnost verbalne interakcije baš *tako*

prikazane s nekom posebnom namjerom. Konačna afektivno-logička prekretnica prema čudesnoj ili *adbhuta rasi* trenutak je u kojem recipijent afektivne elemente temeljnoga humornog tona uspijeva definitivno doživjeti kao sporedne u odnosu na elemente ljubavnog tona. Situacija na početku trećeg čina signalizira nam da je sve sumnje na temu ljubavnog izraza potrebno bez oklijevanja zdrobiti (*ibid.* 706):

GWENDOLEN: Muče me duboke sumnje kada se radi o tome. Ali namjeravam ih zdrobiti. U ovom trenutku ne pristaje nam nikakav njemački skepticizam.

Nije vrijeme za intelektualnu sumnjičavost kojom bismo pokušali pobiti afektivnu logiku koju nameću prikazana afektivna stanja, a koju je i *nemoguće* pobiti zbog prikazane uzročno-posljedične dinamike njihovih afektivnih tonova. Takvim pristupom ne može se iskusiti estetska emocija-esencija, tj. draž umjetničkog djela. Gwendolen, koja je i sama skeptični pandan lakovjernoj Cecily (čija averzija prema njemačkom jeziku sada postaje jasan znak povjerenja u nepatvorenost i neposrednost prikazanog), upozorava sve sudionike kazališnog čina da ovo nije trenutak za nepovjerenje u prikazano jer inače nećemo biti svjedoci nečeg veličanstvenog; nećemo biti ni zadivljeni, ni ugodno iznenađeni. Stoga je krajnje vrijeme da dominirajuću humornu distancu zamijeni suosjećajna poistovjećenost.

Gwendolen i Cecily odlučile su vjerovati značima da je udvaranje iskreno. Izvanjske manifestacije njihove simboličke istovjetnosti i najava daljnjih spajanja u jedno su govor uglas (*ibid.* 706), za kojim slijede pristanak na krštenje, Jackovo i Algyjevo spontano rukovanje te, konačno, zagrljaj parova. Nakon što su fizički premostili zapreku sjedinjenju identiteta, preostaje još da u sjedinjenje formalno uvjere Lady Bracknell i da se sâm Jack obrati na „Ernesta“. Ponovno smo upozoreni: oznake identiteta mogu djelovati uvjerljivo a da ne budu autentične, jer živimo „u površinskom dobu“ (*ibid.* 708). Ipak, dubinski smisao potrebno je tražiti na površini jer se samo na površini taj smisao može manifestirati (Lady Bracknell stoga *promatra* Cecily kako bi procijenila njezin karakter). Ključno je, međutim, da se pritom ne bude opterećen vlastitim pretpostavkama. Jack još uvijek sumnja u Algyjevu iskrenost te čak elaborira i afektivnu dinamiku koja ga na to navodi, ali Lady Bracknell znakovito odlučuje sve to zanemariti (*ibid.* 710). Jackov osobni pristanak na to da se otme vlastitim pretpostavkama kojima je sâm kreirao doživljaj Algyja-Ernesta-Bunburyja ključan je uvjet da se dođe do „prave“ stvari. Esencija se ne može otkriti ako nismo spremni uspostaviti estetsku distancu od vlastitih, svakodnevnih i konvencionalnih očekivanja. Kada ono konačno nastupi, čuđenje je višestruko u svojoj afektivno-logičkoj hijerarhiji. Spoznajemo da je:

- a. Jack zapravo Algyjev brat
- b. Jack zapravo Ernest
- c. *Ernest* zapravo *Ernest* (odnosno dosljedan u izrazu vlastite suštine).

Treći sloj spoznaje namijenjen je isključivo recipijentu kojem se sve u *Ernestu* čudesno i veličanstveno otkriva doslovno onako kako je zamišljeno, odnosno onako kako se na površini i manifestiralo, a ne onako kako je recipijent, potkovan jezičnim iskustvom i konvencionalnim pretpostavkama to sebi bio unaprijed zamislio i objasnio. Sadržaj umjetničkog djela objedinjuje se u afektivnoj dinamici svojih temeljnih emocionalnih tonova, prijelaznih afektivnih tonova, njihovih poticatelja i njihovih izvanjskih manifestacija te ga nikakva apriorna pretpostavka izvan te dinamike ne može obznani. *Ernest* organski afektivno nastaje iz *Ernesta* i to nas ugodno iznenađenje ostavlja strahovito zapanjenima jer se cijelo vrijeme govorila samo istina (*ibid.* 715). Uvjeti za divno čuđenje estetskom objektu *Ernesta* hijerarhijski afektivno napreduju kroz činoe, potpomognuti prijelaznim tonovima obmane, nelagode i divljenja privlačnom objektu:

- a. Jack je izmislio „Ernesta“ / Algy je izmislio „Bunburyja“ (obmana za lica, distanca za recipijenta)
- b. „Ernest“ ne postoji, nego je samo lijepo izmišljen (neugodno iznenađenje za lica, anticipacija za recipijenta)
- c. *Ernest* je lijepo izmišljen, ali i zbilja postoji (ugodno iznenađenje i divljenje i za lica i za recipijenta).

Ernest nije svakodnevna pojava. Čudesna ili *adbhuta rasa* ima stoga završnu riječ jer nepovratno „poozbiljnjuje“ trivijalnu komediju, a umjesto površinske obmane, jezično se nameće kao naznaka dubinske istine. *Vyabhičārī-bhāva* obmane sama po sebi nije obmana, kao što ni umjetnička komunikacija nije komunikacija koja teži nekoga obmanuti. Ako smo željni psiho-fizičkog užitka iskustva estetske draži, traganje za „skrivenim“ značenjima na koja smo navikli u jeziku prožetoj, kaotičnoj svakodnevi pri umjetničkoj recepciji samo nas opstruira. Umjetnička komunikacija optimalna je i u totalitetu svoje unutarnje afektivne dinamike krajnje neposredna. Afektivnom spoznajom stječemo željeni umjetnički objekt, a ono što smo iskusili *točno* je to što smo iskusili. Tabakera posvećena „ujaku Jacku“ je poticatelj koji nagoni Algyja da odmah na početku pobroji sve verbalne oznake identiteta Jacka-Ernesta (*ibid.* 670), koji u konačnici ne mogu rezultirati ničim drugim nego izvanjskom manifestacijom Jacka-Ernesta. Jackova je posjetnica rekvizit koji kasnije legitimira Algyja kao „Ernesta“, a to što je Algy čuva kao dokaz ernestovštine važna je izvanjska manifestacija

ustrajnosti i nepokolebljivosti povjerenja u vlastiti doživljaj. Naša je recipijentska dužnost vjerovati afektivnoj dinamici umjetničkog djela, a ne interpretirati po naučenom ključu koji se oslanja isključivo na riječi i njihova moguća značenja, jer ta značenja u svojoj arbitrarnosti ovisе o kontekstu, a polisemičnost znaka bez konteksta vodi u svesmisleno, odnosno besmisleno komunikaciju. Pokušaj da se verbalno razjasni pojam Ernesta-Bunburyja teška je emocionalna konfrontacija jer Algy pokušava objasniti da je „banberiranje“ ozbiljna stvar (*ibid.* 702) Jacku koji „banberiranje“ uporno otpisuje kao nedopustiv eksces. Odbijanje „Bunburyja“ sugerira da Jack ne dopušta ni mogućnost „Ernesta“, a ono se izvanjski manifestira u želji da Algy fizički nestane i u tome što i dalje jedini izlaz vidi u tome da se službeno krsti „Ernestom“. Koliko god apsurdno u komičnom kontekstu nadmetanja bilo da se Jack i Algy krste istim imenom na istom mjestu u isto vrijeme, ta mogućnost u recipijentu proizvodi određenu nelagodu jer, poistovječeni s obojicom duboko osjećamo sakatiteljski apsurd *statusa quo* koji počiva na jeziku.

Ernest je „terminalnog podrijetla“ (*ibid.* 708). Njegov je pravi početak ujedno i njegov kraj jer se svi dotadašnji identiteti poništavaju utapanjem u jedinstvo „Ernesta“. Estetski užitak nastupa tek kada terminiramo sami sebe i ostvarimo estetsku distancu, a afektivnu dinamiku prožme jedinstvo prevladavajuće *rase*. *Ernest* zapanjuje tek na kraju, kada se kao recipijenti možemo osvrnuti na sve što je do tada bilo rečeno i prikazano u novom temeljnom afektivnom tonu. Štoviše, svakim sljedećim iskustvom *Ernesta*, čudesna ili *adbhuta rasa* više nije sporedna do samog kraja, nego se njezina temeljna emocija percipira otpočetka, i očito je da ju temeljni tonovi ljubavi i humora, kao i njihovi prijelazni tonovi sustavno pojačavaju. Tek kada se odupremo porivu da ono što nam se afektivno sugerira posredstvom jezika tumačimo kao suprotno, sve što se učinilo trivijalnim i tek duhovitom imitacijom dubine obznanjuje se kao ozbiljno refleksivno i istinski pronicljivo. Wilde recipijentu u tome cijelo vrijeme pomaže skretanjem pažnje na to da se „Ernestom“ (i u autorskom i u interpretativnom smislu) postaje preciznom artikulacijom verbalnih i neverbalnih aspekata unutar afektivne dinamike djela, a ne zato što se mehanički ispoštovala određena konvencija. *Ernest* je upravo to što jest i ništa drugo, jer ništa drugo u svojoj afektivnoj suštini ne može ni biti. Njegova je manifestacija pomalo transcendentalno iskustvo. Verbalna interakcija u maniri sudske rasprave u čitavom trećem činu ima sudbonosnu kvalitetu: sugerira da je situacija od presudne važnosti, tj. da je važno govoriti što jasnije kada se donosi nekakav (konačni) sud. U maniri melodramatske konvencije otkrivaju se nove okolnosti iz kojih proizlazi Jackov „istinski“ identitet, čija pak krajnja definicija ovisi o tome gdje je *točno* gos-

podica Prism ostavila svoju ručnu torbu (*ibid.* 713). U emocionalnom, odnosno afektivnom diskursu sve je, možemo zaključiti, postavljeno na svoje točno određeno mjesto, odvija se s razlogom i logički je usmjereno prema krajnjem raspoloženju koje nas spontano obuzima i iz kojeg uspijevamo iskusiti *rasu* ili estetsku draž.

VAŽNO JE ZVATI SE *RASIKA*

S obzirom na to da se apstraktna estetska draž ne može percipirati direktno, specifična recepcija nastaje kao odgovor na kompleks stimulansa koji imaju transformativnu moć u odnosu na zbilju. I samu kazališnu umjetnost u veličanstvenom totalitetu svoje estetske komunikacije moglo bi se donekle okarakterizirati kao *adbhuta rasa*. Idealni recipijent ili *rasika* (nav. prema Higgins 2008), upoznat s konvencijama i razvijena senzibiliteta, poput krajnjeg gurmana u djelu neometano uživa jer, transcendiravši svaku vlastitost na tragu Abhinavaguptinih „opuštanja“ svjetovnog identiteta, istančana uma percipira umjetničko djelo onako kako je zamišljeno u svojoj afektivnoj biti. Recipijentov um stoga je neutralni medij u kojem se *rasa* u potpunosti manifestira, a *rasa* stanje uma u kojem se estetski uživa, profinjeno stanje uma. Kao i umjetnik-izvođač, *rasika* je svojevrtni posvećenik umjetničke prakse. Da bismo mogli primiti totalitet stimulansa iz kojih nastaje *rasa*, kao i u svakom umijeću i svakoj praksi, neophodno je vježbati. Potrebno je ozbiljno prakticirati estetski užitak i rafinirati postojeći estetski senzibilitet kako bi umjetnička komunikacija kojom se pobuđuje *rasa* bila produktivna. Ističući neposrednost onoga što se prikazuje i pokazivanje emocija pred publikom kao ključne pretpostavke kazališnog procesa, *Važno je zvati se Ernest* govori recipijentu kako se gleda kazališna predstava, ali i kako se uživa u lijepom, odnosno kako se uživa u afektivnoj dinamici koja je nužna potka dramskog djela i bez koje ono nema nikakav okus. A tko da uživa u bljutavoj hrani?

Kulinarske analogije na stranu, idealna umjetnička komunikacija može se okarakterizirati kao odnos optimalnog davanja i primanja užitka između umjetnika-izvođača i recipijenta. Iz perspektive teorije *rased* vrhunski užitak je krajnji cilj iskustva umjetnosti. To kratkotrajno estetsko blaženstvo pomaže nazrijeti dugoročno blaženstvo „opuštanja“ od opterećujućeg vlastitog „ja“, čineći težnju da se u lijepom uživa svojevrtnom višom životnom težnjom. Transcendiravši vlastitost, recipijent uspostavlja estetsku distancu s koje može dubinski uživati u svakoj emocionalnoj nijansi jer mu nijedna od njih osobno ne pripada pa ga stoga nijedna ne opterećuje. Blaženstvo *rased* izuzima nas iz vremensko-prostornih odrednica naših života te stoga estetski doživljaj u kojem se nakratko „izgubimo“ ne može imati ni-

kakve direktne veze s moralom, utilitarizmom ili konkretnom strukturom svakodnevice (Patanaik 1997: 49). Štoviše, uzmemo li u obzir dvostruku i ničim opterećenu Abhinavaguptinu perspektivu koju estetska distanca omogućuje, *rasa* nas vodi prema dubljem razumijevanju svijeta svakodnevice s kojim se, nakon povratka s tog estetskog *tripa*, povratka iz posjeta „Bunburyju“, mnogo lakše poistovjećujemo, a samim time i moralnije, utilitarističnije djelujemo. Stoga bi umjetničku recepciju, odnosno afektivno-intelektualno spoznavanje umjetničkog djela i praksu estetskog užitka bilo ne samo korisno, nego i nužno sustavno kultivirati kao dio vlastitog života. Sublimacija psiho-fizičkih stanja u kontekstu umjetničkog djela nije, dakle, nekakav snobovski bijeg u samodostatnu metafiziku, kao što ni Wildeova drama nije dendijevsko retoričko prenemaganje, nego je rafiniranje afekata dio optimalne egzistencijalne ugone, *s ciljem* optimalne egzistencijalne ugone. Ono na što nam teorija *rased* skreće prijeko potrebnu pažnju jest da se estetski užitak mora redovito poticati i prakticirati kako bi ozbiljno djelovao na stvarnost u kojoj organski postojimo. Potrebno je, drugim riječima, ozbiljno „banberirati“, tj. „kušati“ lijepo. Ako na njega primijenimo gustatornu metaforiku *rased*, kazalište je umjetnička *haute cuisine*, pažljivo pripremljena i „rafinirana“ umjetnost organskog podrijetla, umjetnost-draž koja se prakticira. Bolje od bilo kojega drugog umjetničkog medija, kazalište pokazuje izlagačku logiku i hijerarhijski strukturiran tok umjetničkog jezika, i dokazuje da umjetnička misao, osim u jezičnom, postoji i u afektivnom diskursu te da je stoga ona i sama način na koji nešto osjećamo. „Strahovito je naporno ne raditi ništa“ (*ibid.* 681), svjedoči Algy, ozbiljni „banberist“ i posvećeni *rasika*. Doista je izniman napor ne ometati vlastitu recepciju kako bismo potencijalno iskusili estetsku draž. Izniman je napor svjesnim nastojanjima istančavati vlastiti senzibilitet i „rafinirati“ um da bi se postojanom afektivnom stimulacijom nakratko zapalo u estetsko stanje psiho-fizičkog blaženstva. „Banberiranje“, odnosno transcendentalni eksces užitka u lijepom koje „kušamo“, podrazumijeva ne samo napore, nego i kondiciju. Kušati se mora posvećeno, a to znači: strpljivo, postojano, postupno i prije svega neometano. Doista, ozbiljan čovjek ne može pritom raditi još nešto.

LITERATURA

Berleant, A. *Sensibility and Sense: The Aesthetic Transformation of the Human World*. Exeter: Imprint Academic, 2010.

Braembussche, A. A. van den, Heinz Kimmerle, i Nicole Note, ur. *Intercultural Aesthetics: A Worldview Perspective*. Einstein Meets Magritte 9. Dordrecht; London: Springer, 2009.

Chari, V. K. „The Logic of Emotions“, u: *Sanskrit Criticism*. Honolulu: University of Hawaii Press, 1990, str. 48–74.

Crowther, P. „The aesthetic – From experience to art“, u: *Aesthetic Experience*, ur. R. Shusterman, A. Tomlin. Oxford: Taylor & Francis, 2008, str. 31–44.

Delmonico, N. G. *Sacred rapture: A study of the religious aesthetics of Rupa Gosvamin*. Doktorska disertacija, rukopis. Chicago: University of Chicago, 1990.

Fernández Gómez, R. „The Rasa Theory: A Challenge for Intercultural Aesthetics“, u: *Intercultural Aesthetics: A Worldview Perspective*, ur. A. A. van den Braembussche, H. Kimmerle, N. Note. Dordrecht: Springer, 2009, str. 105–118.

Fischer Lichte, E. *Semiotika kazališta*, Zagreb: Disput, 2015.

Frijda, N. H., Sundararajan, L. „Emotion Refinement: A Theory Inspired by Chinese Poetics“. *Perspect. Psychol. Sci.* 2(3): 227–241, 2007.

Gerow, E. „Rasa and Katharsis: A Comparative Study, Aided by Several Films“. *J. Am. Orient. Soc.* 122(2): 264–277, 2002.

Ghosh, M. *Nāṭyaśāstra Ascribed to Bharata-Muni*, vol. 1. Varanasi: Chowkhamba Sanskrit Series Office, 2002.

Gönc Moaçanin, K. *Izvedbena obilježja klasičnih kazališnih oblika: grčka tragedija – indijska natya – japanski no*. Zagreb: Hrvatsko filološko društvo, 2002.

Haberman, D. L. *The Bhaktirasāmṛtasindhu of Rūpa Gosvāmīn*. Delhi: Motilal Banarsidass Publishers Pvt. Ltd., 2003.

Higgins, K. M. „An Alchemy of Emotion: Rasa and Aesthetic Breakthroughs“, u: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 65 (1), 2007, str. 43–54.

Higgins, K. M. „Refined Emotion In Aesthetic Experience – A Cross-Cultural Comparison“, u: *Aesthetic Experience*, ur. Richard Shusterman i Adele Tomlin. Oxford: Taylor & Francis, 2008, str. 106–126.

Holdrege, B. A. *Bhakti and Embodiment – Fashioning Divine Bodies and Devotional Bodies in Kṛṣṇa Bhakti*. New York: Routledge, 2015.

Lutjeharms, Rembert. *A Vaisnava Poet in Early Modern Bengal: Kavikarṇapura's Splendour of Speech*. Oxford: Oxford University Press, 2018.

Patnaik, P. *Rasa in Aesthetics: An Application of Rasa Theory to Modern Western Literature*. New Delhi: D.K. Printworld, 1997.

Pollock, Sheldon. „A Rasa Reader: Classical Indian Aesthetics“. *Historical Sourcebooks in Classical Indian Thought*. New York: Columbia University Press, 2016.

Richmond, Farley P. *Indian Theatre: Traditions of Performance. Performing Art Series*, vol. 1. Delhi: Motilal Banarsidass, 1993.

Shouse, E. „Feeling, Emotion, Affect“, u: *M/C Journal*, 8(6), 2005. Dostupno na: <https://doi.org/10.5204/mcj.2443>, pristup 30. svibnja 2021.

Wilde, O. „The Importance of Being Earnest“, u: *Collected Works of Oscar Wilde*. Hertfordshire: Wordsworth Editions Limited, 1997, str. 663–715.

SUMMARY

ERNEST “BANBURYING” OR THE IMPORTANCE OF BEING *RASIKA*. ANALYZING AFFECTIVE AESTHETICS OF *THE IMPORTANCE OF BEING ERNEST* THROUGH INDIAN RASA THEORY

This article applies Indian theatre theory, so called *rasa* theory, in an analysis of the affective aesthetics of Oscar Wilde's play *The Importance of Being Earnest*. *Rasa* (Sanskrit: juice) is an aesthetic concept that stands for aesthetic pleasure of a work of art. *Rasa* is both a process of creating the aesthetic appeal of a work of art and an aesthetic experience of it that is reached through “tasting”. The work of art is organically transformed by exposing its *rasa* and by suggesting its aesthetic meaning through mutual interactions of the affective elements it contains. This application of the concept of *rasa* to Wilde's drama is an effort in comparative aesthetics, which approaches prominent work of Western culture through the optics of Indian theory of aestheticized affect. The analysis shows how artistic communication takes place in a logically conditioned emotional discourse and develops in a directed way through purposefully created conditions, with the help of affective turning points. To apprehend the totality of the stimuli from which *rasa* emerges and to make artistic communication more productive, it is necessary to seriously practice aesthetic pleasure and to refine the existing aesthetic sensibility, or in other words, to be seriously “Banburying”. Elements of Indian *rasa* theory reveal aestheticized affective processes in Oscar Wilde's play, which indicates the importance of affectivity in intercultural comparisons and the applicability of *rasa* theory in a comparative approach to works of Western art.

Key words: *rasa* theory, Indian aesthetics, Oscar Wilde, affective aesthetics, play