

IZVORNI ZNANSTVENI RAD

Igor M E D I Ć (Klasična gimnazija, Zagreb)

ZAVODLJIVI JEZICI – KRLEŽINA *SALOMA* I VAJLDOVSKI ESTETICIZAM

Primljeno: 31. 5. 2017.

UDK: 821.163.42-2.09Krlježa, M.

Rad iznosi interpretaciju Krležine drame *Saloma* nastojeći ne podrediti tekst kontekstu *Davnih dana*, u koji su dijelovi drame izvorno bili uklopljeni, ili autorovim različitim komentarima o smislu njegova teksta. Na tragu pojedinih uvida o iznijansiranoj replika naslovne junakinje, koje su iznijeli M. Lončar (1967), A. Primorac (2006) i L. Čale Feldman (2012), Salomina osobito osviještena i zavodnički neodoljiva uporaba jezika u drami nastoji se protumačiti na podlozi Wildeova poigravanja jezikom u njegovoj *Salomé*, kao uzornome esteticističkom tekstu koji utjelovljuje izrazito autoreferencijalnu uporabu jezika. Poveznice između Krležine i Wildeove drame tako se ne pronalaze u Krležinu dosljednu preuzimanju motiva ili situacija, nego u tematizaciji omamljujuće moći vajldovski i esteticistički shvaćena jezika.

Ključne riječi: Miroslav Krleža, *Saloma*, Oscar Wilde, esteticizam, autoreferencijalnost

I

Čitanje Krležine *Salome* koje slijedi polazi od pretpostavke da taj dramski tekst uprizoruje proces naizgled nedovršivih preispisivanja i naizgled nezauzastavljivih reinterpretacija, koji je zapravo inherentan Krležinu odnosu prema svim njegovim tekstovima. *Saloma* je zanimljiva u svjetlu interesa za Krležin odnos prema jeziku (vlastitih djela) iz više razloga. Naime, već su paratekstualni okviri u koje se uglavljivala neizostavno isticali njezin palimpsestni karakter premda, kao što će se nastojati pokazati, ta prepoznata preispisivanost *Salome* najčešće nije osobito nadahnjivala interpretacije dramskoga teksta ili potaknula na to da se produbi uvid u njegovu strukturu. Također, povijest njezina prekrivanja, koja obuhvaća razdoblje od čak pola stoljeća, povezuje najranije razdoblje Krležina stvaralaštva – u kojemu ne pronalazi cjelovit i pouzdan prototekst, nego fragmente različitih inačica popraćene naknadno

uobličeni autorovim komentarima koji ih nerijetko radikalno preoznačuju i rekontekstualiziraju u polemičke svrhe – s autorovom poslijeratnom, kasnom stvaralačkom fazom, kad su Krležini iskazi o poetsko-stilskim utjecajima, poput vajldovskoga esteticizma, koji su navodno bili presudni za najraniju fazu kojoj pripada i prva inačica *Salome*, izrazito negativni.¹

Čini se da su dosadašnje, doduše malobrojne, interpretacije Krležina teksta drami nadređivale dnevničko-memoarske komentare iz *Davnih dana*, koji su i poslužili kao okvir prvim dvama objavljenim dramskim fragmentima. Naime, autorove su se, u različitim trenucima i u različitim tekstovima pribilježene, razasute glose čitale kao istinitiji, pouzdaniji ili, što je podosta problematično, osobito kad se u obzir uzmu obilježja Krležina stila u dnevničkim zapisima, navodno manje literarni komentari, pa onda i kao relevantniji za analizu književnoga teksta unatoč tomu što se, paradoksalno, sadržaj tih autorovih komentara stalno mijenjao, upozoravajući tako pomalo razigrano na vlastitu referencijalnu nepouzdanost.² Problem tumačenja teksta osloncem na autorova tumačenja čitanje koje slijedi nastojat će iskoristiti na nov način jer čini se da su mnogi tumači *Salome* zapravo upadali u istu klopku u koju su se prvotno uhvatili Salomini sugovornici u samoj drami. Ako pretpostavimo da su i Krleža i Saloma uspješno zaveli i na krivi trag naveli upravo svojim jezičnim manipulacijama, slijedeći Salominu napomenu ("Često nije važno šta se govori, nego kako...", Krleža 1967: 286), zanemarit ćemo na trenutak sadržaj Krležinih iskaza o drami i o njezinu značenju i pokušati sam proces

¹ U članku o *Salomi* u *Krležijani* Boris Senker piše: "Prema podacima u *Davnim danima* i polemici s J. Bachom, Krleža je prvu inačicu *Salome* pisao od zime 1913. do ljeta 1914., dakle u doba kad nastaje *Legenda, Maskerata* i, vjerojatno, neke od izgubljenih mladenačkih drama, drugu inačicu u prosincu 1914. (jer mu je Bach u srpnju te godine vratio rukopis...), a treću u ožujku 1918. Tada je tu dramu, koju određuje kao *prelude* 'hebrejskoj pentalogiji', odn. dio 'biblijskog ciklusa', podijelio u tri čina. Radu na tekstu, koji krati u jednočinku, vraća se u 50-im godinama, kad dva oveća fragmenta (vjerojatno prerađen negdašnji prvi čin) tiska u sklopu dnevničko-memoarskih zapisa u časopisu *Republika* (1954, 2–3 i 1955, 7) te pretiskuje u istome kontekstu u knjizi *Davni dani* (Zagreb, 1956). Dogotovljena, posljednja inačica tiskana je, međutim, tek 1963. u *Forumu* (br. 10), pa je zbog toga *Saloma* prvi put uvrštena u knjigu *Legende* tek u 'Zorinu' drugome izdanju (Zagreb, 1967)" (1999: 300). Lada Čale Feldman također naglašuje gotovo sablasnu interpretativnu primamljivost *Salomine* "sudbin[e] uzastopnog prekrajanja, alegorijskih preimenovanja i smještaja unutar različitih diskurzivnih obitavališta" (2012: 196). O promjenjivu Krležinu odnosu prema esteticizmu, tj. dekadenciji v. Vidan 1993. Citati iz drame u ovome tekstu preuzeti su iz drugoga Zorina izdanja iz 1967.

² Poticajan osvrt na obilježja Krležina stila pisanja na podlozi kritike tradicionalnijih krležoloških pristupa iznosi Tomislav Brlek: "Interpretativna procedura što je diktira navedeni krležološki *credo* – tumačenje teksta u kontekstu političke povijesti, umjesto čitanja konteksta u tekstu Krležina pisma – književnost isključuje *a priori*" (2016: 19, izvorni kurziv).

upornoga preoznačivanja smisla ili poruke cijele drame, njezina simboličnoga preispisivanja i prekrajanja, promatrana kao niz unatražnih preslagivanja i analeptičkih pomaka, usporediti s unutarnjim dramaturškim mehanizmom kojim se Salominim govorom postupno oblikuju cjelovit dramski tekst i njezin konačni trijumf. Kad se pomno analizira jezik Krležine *Salome*/Salome i mehanizmi njezine omame, obmane i manipulacije jezikom, moći će se iz drukčije perspektive sagledati i više puta problematiziran Krležin odnos prema Wildeovu predlošku. Analiza koja slijedi pokazat će da nije dovoljno samo popisati za Wildea tipične motive i situacije pa ih (ne) prepoznati u Krležinu tekstu ili se osloniti na Krležine iskaze o svojim dugovima ovomu ili onomu autoru jer je u *Salomi* tragove Wildeova utjecaja plodonosno tražiti upravo u Krležinu odnosu prema jeziku i pisanju uopće, za što se, kao što se odmah istaknulo, ta drama smatra oglednim tekstom.

II

Mate Lončar prvim je cjelovitim osvrtom na Krležinu *Salomu* i njezin nastanak 1967. godine zapravo zacrtao smjer u kojemu su se kretala više-manje sva kasnija istraživanja toga dramskoga teksta. Lončar tako na temelju autorovih zapisa pokušava popisati inačice teksta i sažeto opisati njihov međusobni odnos, oslanjajući se ponajviše na bilješke u *Davnim danima* i prepisku s Josipom Bachom, kako ju je Krleža uobličio i u *Plamenu* objavio 1919. godine, ali i na kasnije Krležine osvrte na rano dramsko stvaralaštvo u esejima iz 1920-ih ili u *Osječkom predavanju*. Ispisujući svoju interpretaciju Krležine drame kao rekonstrukciju Krležinih interpretacija vlastite drame, Lončar ističe da kasnije inačice *Salome* svjedoče o oslobađanju od Wildeova utjecaja. Tu antivajldovsku tendenciju Lončar je isprepleo s antimitskim usmjerenjem drame, što je obilježilo sve kasnije pristupe tekstu.³ Premda Lončar popisuje i druge Krležine književne tekstove koji nastaju otprilike kad i *Saloma* i s dramom dijele pojedine motive (drama *Legenda*, drama

³ "Krležin otklon od Uajlda toliko je naglašen i osviješten da se time bez sumnje može označiti kao kraj najranije faze njegovog stvaranja. 'Otet se šabloni, to u umjetnosti znači biti ili ne biti.' Zapisuje to Krleža tvrdo i odlučno u *Davnim danima* (maja 1916), poslije nešto sentimentalnog i sjetnog kazivanja da čitave noći piše uajldovske varijacije, ali sada samo u mislima, ne i stvarno..." (1967: 256) "Upravo tada i nastaje ono prelomno doba Krležina umjetničkog stvaranja i usmjerenosti uopće, kada se 'lirski opijum pretvorio u strašnu zbilju stvarnosti'..." (269).

Sodoma, simfonija *Sodonski bakanal*, drama *U predvečerje*, *Pjesma Čovjeka i Žene u predvečerje*, drama *Adam i Eva*, pjesma *Eva*, pjesma *Saloma*), i njegovo i kasnija bavljenja Krležinom dramom interes su zadržala na čitanju teksta u okviru autorovih dnevničko-polemičkih komentara, a ne u dobrome društvu književnih srodnika. U svojoj interpretaciji drame Lončar, djelomično na Donatovu tragu, polazi od pretpostavke da je *Saloma* "dramska *legenda ironične koncepcije* i strukture" i "parodijska predstava" (1967: 263, izvorni kurziv), u kojoj je *Saloma* "nosilac *kritičko-ironičnog govora i kretnji*", dok u didaskalijama do izražaja dolazi "ironična prisutnost i komentari samog autora" (265, izvorni kurziv), koji se u pomoćnome tekstu distancira od dramskih i kazališnih konvencija koje su obilježile njegovo mladenačko stvaralaštvo. No dok možemo prihvatiti implikacije o *Salomi* kao o izrazito sebesvjesnome i autoreferencijalnošću obilježenome tekstu, kojim gospodari Salomin lik kao "vrela *magije zlih, divnih i krvavih riječi* i kretnji" (262, moj kurziv), Lončara iznimno važna i korisna zamjedba o višestrukoj i višerazinskoj ironičnoj koncepciji drame – koja očito proizlazi i iz osobite uporabe jezika i njegova odnosa prema samomu sebi, tj. različitim svojim ostvarajima – iz teksta odvodi natrag u *Davne dane*, u kojima on u Krležinim sugestijama o simboličnim značenjima *Salome*, *Judeje* i *Johanaana* pronalazi "ključ već izgrađenog djela, a istodobno i osnov za zasnivanje interpretacije ironije proroka i uopće shvatanje ironične strukture ove Krležine dramske legende" (271). Valja se stoga, prije nego što se upustimo u analizu same drame, pozabaviti interpretacijskim ključem navodno pohranjenim među stranicama *Davnih dana*.

Pažljivo osluškajući mnogoglasje Krležinih *Davnih dana*, Suzana Marjanić jedno od poglavlja svoje studije o Krležinim dnevničkim zapisima posvećuje upravo fragmentima *Salome* u tome tekstu, najavljujući već naslovom poglavlja mnogoznačnost naslovne junakinje u Krležinim zapisima: "Saloma *ispriča* kao Hrvatica, a iz perspektive *Pijane novembarske noći 1918* kao *trikolorna eshaezijska Ravijojla*" (2005: 101, izvorni kurziv). Kao što ističe autorica, u ulozi *Johanaana* kao lažnoga proroka u *Davnim danima* javljaju se Ivan Meštrović (iz perspektive 1916), a zatim i Ivo Vojnović (iz perspektive 1918).⁴ Autorica fragmente *Salome* čita kao dvostruku subverziju – s jedne strane, Wildeova esteticizma, upravo na podlozi tema i motiva koji su tipični za irskoga pisca i, s druge strane, Krležina dramskoga prvijenca *Legende*, koju

⁴ U bilješci 111 na str. 119 autoričine studije navode se i drugi mogući referenti sintagmi "lažni prorok", poput Koste Strajnića, Mitra Mitrinovića, ali i Milana Marjanovića, Andrije Milčinovića, Franje Račkog i Dragana Prohaske u ulozi farizeja.

prepoznaje u razaranju secesijskoga ornamentalizma: "Umjesto Wildeove preciozne ornamentalnosti jezika, Krležina *Saloma* započinje Salominim *agresivnim* nihilizmom, konstativima *stanja dosade* (jedino *ljudska životinja* može osjetiti *dosadu*) i metaforikom *kyon*-stanja" (124).⁵ No u retrospektivnome memoarskom zapisu *Pijana novembarska noć 1918* (iz perspektive 1942) Saloma i Johanaan podliježu još jednomu u dugome nizu preoznačivanja – Saloma od dobre Hrvatice postaje jugoslavenskom demokratskom ženom, poistovjećenom sa Zofkom Kveder-Jelovšek-Demetrović, Zlatom Kovačević-Lopašić i Olgom Krnic-Peješ, a Johanaan postaje sinegdohom za odsječene domobranske glave. Koliko je god, da bi se čitali *Davni dani*, neophodno analizirati složene i višesmjerne odnose što ih taj labirintni dnevničko-memoarski zapis, stalno se preispisujući i tako ističući svoj mnogoglasni i palimpsestni karakter, uspostavlja s fragmentima *Salome*, koje u sebi strateški utjelovljuje i neumorno resemantizira, istodobno je problematično tumačiti cjelinu dramskoga teksta tako što će se tekst podređivati Krležinim iskazima o njemu, koji su nastajali u različitim trenutcima i nerijetko se posve međusobno razlikuju. Iz analize *Davnih dana* Suzane Marjanić očito je da taj slojeviti i premreženi tekst, u kojemu *Saloma/Saloma* i Johanaan dobivaju stalno nova i nova značenja, teško može poslužiti kao "ključ" i "osnov za zasnivanje interpretacije" na način na koji je poslužio Lončaru, ali i drugim kasnijim tumačima. Ako nam opsesivno preispisivanje, koje obilježava teksturu *Davnih dana*, ali i dramske *Salome*, te međusoban odnos tih tekstova, išta može otkriti, onda je to uvid da jedinstvenoga i konačnoga značenja ili smisla teksta – *nema*. Umjesto ključa tako pronalazimo potencijalnu strategiju za čitanje koja nas može odvesti u različitim smjerovima. Kad se ta dva teksta sagledaju na takav način, čini se da Krleža zapravo reproducira ili obnavlja *Salominu/Salominu* gestu promjene značenja uklapanjem postojeće konfiguracije znakova u nove kontekste ili izokretanjem perspektive iz koje se njihovi odnosi promatraju, na što će kao na bitan Salomin retorički manevar pokušati ukazati čitanje koje slijedi. Krleža zapravo oponaša Salominu gestu potvrđujući tako procesom stalnih reinterpetacija ili metatekstnih pomaka

⁵ Za iznimno poticajno čitanje Krležine *Legende*, iz perspektive zanimljive ovomu osvrtu, v. Čale 2013. Analizirajući Nietzscheova *Antikrista*, autorica ističe da je riječ "o drami cenzurirane citatnosti, drami zatajenih navodnika oko mita o Kristu i mita o Antikristu – upravo drami koju uprizoruje i Krležina *Legenda*, a koju uvelike uprizoruju i Krležine *Legende*" (171) jer Krležina *Legenda* "pokazuje kako se slojevi grafita preko nužno bijeloga zida ispod prvoga poznatog natpisa međusobno prekrivaju, prepliću i nadmeću u neprekidnoj igri nadogradnje legendi i krivotvorina" (186, izvorni kurziv), što uostalom, nastojat će se pokazati, oprimjeruju i gotovo legendarne Salomine inačice i niz njezinih samopredstavljanja drugim likovima u drami.

onu staru Wildeovu da život oponaša umjetnost. Simptomatično je stoga na još jednoj razini što baš fragmentom *Salome* započinju *Davni dani* jer taj dramski tekst u svojim osnovnim dramaturškim strategijama utjelovljuje procedure koje su u temelju Krležina pisanja – stalno preispisivanje i reinterpretiranje, obračun sa sugovornikom citiranjem njegovih replika koje se analitički čereče i inzistiranje na moći dobro uobličena jezika.⁶ Interpretacija dramskoga teksta koja slijedi pokušat će ukazati na važnost tih postupaka za oblikovanje drame u cjelini i za Salomin ostvaraj njezinih ciljeva.

III

92 Dosadašnja su čitanja Krležina lika *Salome*, tumačeći njezinu neodoljivu zavodljivost, naglasak najčešće stavljala na ljepotu njezina tijela. Lončar ističe da je "[s]ve što se zbiva u *Salomi* podložno magičnom zračenju žene" (1967: 258), "koja omamljuje sve svojim tijelom" (261), ali i da "Krležina *Saloma* govori duhovito i sablažnjivo, smjelo, izazivački i bizarno, lirski nadahnuto i ironično. Ona se zavodnički i prezrivo smije, znalački laska i općinjava, nemilosrdno pokazuje judejska naličja, opsjeda, svladava i odbacuje" (263). Doista, čini se da Krležina *Saloma* ne omamljuje muškarce oko sebe i ne upravlja njima samo svojim izgledom, nego prije svega svojim jezikom, svojim govorničkim umijećem, svojom sposobnošću da nijansira vlastite iskaze i stvara stalno nove prikaze stvarnosti. Antonija Primorac izdvojila je u svojem osvrtnu na dramu – nažalost, tek usput i tek zaključno – važnost Salomina govora, distancirajući se od interpretacija Vesne Stančić i Lidije Zozoli, koje su u prvi plan stavile naglašenu erotičnost i fatalnu privlačnost lika: "... nju ne definira njezina ženstvenost, niti je sputava njezina senzualnost [...] Ako je Wildeova *Salomé* ta koja gleda, i ta koja izražava žudnju, time izokrećući rodne uloge, Krležina *Saloma* jest ta koja govori" (Primorac 2006: 128–129, izvorni kurziv). Lada Čale Feldman dodatno je naglasila da Krležina *Saloma* "... nije senzualna nositeljica kostima niti demonski, enigmatični ekran tuđih projekcija, nego britko, intelektualno superiorno biće čija se volja očituje ponajprije u verbalnoj okretnosti i nemilosrdnoj demistifikaciji..." (2012: 197). Na tragu Lončarova uvida o iznijansiranosti

⁶ Pišući o Krležinu odnosu prema riječima, stilu i jeziku, Brlek naglašuje da je Krležino pisanje obilježeno "(n)eprestanim kritičkim preispitivanjem ukupnog nasljedja izražajnih konvencija, što zahtijeva neuobičajeno izraženu oblikotvornu samosvijest" (2016: 46).

Salominih replika i o važnosti njezina govora, koju podcrtava Primorac i razrađuje Čale Feldman, potrebno je konačno pomno analizirati jezik Krležine *Salome/Salome*, pri čemu bi od pomoći moglo biti upravo Wildeovo, odnosno esteticističko shvaćanje jezika književnosti jer bi se tako moglo rasvijetliti i naličje Krležina antivajldovskoga pomaka u *Salomi*, na koji se redovito upozoravalo.

U svojoj utjecajnoj studiji *Language and Decadence in the Victorian Fin de Siècle* (1986) Linda Dowling pokušala se odmaknuti od tradicionalnih pristupa dekadenciji u britanskoj književnosti s kraja 19. stoljeća, smatrajući da su se dotadašnja istraživanja suviše bila bavila *dekadentnim* epizodama iz života pojedinih pisaca, ponajviše Wildea, i da interes treba usmjeriti na osobito shvaćanje jezika i stila. Za autoricu je ono što se naziva književnom dekadencijom u britanskoj književnosti rezultat lingvističke krize prouzročene novim filološkim pristupima koji u drugoj polovici 19. stoljeća jezik počinju tretirati kao autonoman sustav, destabiliziravši pritom viktorijansko poimanje jezika, a tu krizu ona smatra važnom pozadinom djela Waltera Patera. Dowling pritom Paterov utjecaj na dekadentnu književnost smatra presudnim, ističući da će njegovu složenu razradu problema pisanja i stila Wilde iskoristiti kad u *Slici Doriانا Graya* bude opisao "fatalnu knjigu" i da će se Paterove razrađene ideje poslije pojednostavljivati i prenaglašavati te tako postupno svesti na neku vrstu slogana ili parodije. Dio postupaka tipičnih za tako shvaćan, dekadentni odnos prema jeziku, nastao trivijalizacijom Paterovih teza, Dowling uz druge tekstove oprimjeruje i djelom u kojemu su, prema njezinu mišljenju, parodijski zgusnuta temeljna obilježja dekadentnoga stila, tekstom *The Story of Venus and Tannhäuser* (1986/1907) Aubreyja Beardsleyja. Taj tekst, podrivajući uzvišenu temu Wagnerove opere i svodeći je gotovo na pornografiju, u konačnici iznevjerava i pornografske kodove te se pretvara u svojevrсну samoparodiju, svodeći sve ljudske odnose na igru. U njemu se javljaju katalogi egzotičnih predmeta i upućuje se na druga književna djela, digresije se oblikuju kao stilske arabeske, česta je uporaba katahrece i arhaizama, žargona i stranih, najčešće francuskih, riječi uklopljenih u engleski tekst. Svi ti postupci svijet oblikovan u djelu čine naglašeno papirnatim, a tekst i jezik djela sebesvjesnim i autoreferencijalnim, pa autorica takav antireprezentacijski impuls engleskih dekadencija uspoređuje s važnošću sugestivnosti za Mallarméa i simboliste. Sve navedeno proizlazi iz ideje o autonomnosti jezika, koju dekadentni autori nerijetko tematiziraju kao nešto misteriozno ili opasno ili zavodljivo, što se može povezati s popularnošću toposa neiskazivosti i toposa fatalne knjige u njihovim djelima. Idejom autonomnoga jezika Wilde se, primjerice, bavi u *Slici Doriانا*

Graya, u *Portretu g. W. H.* te osobito u *Salomé*. Dowling ističe da je utjecaj nove filologije i Patera na Wildea vidljiv u tezi, iznesenoj i u eseju *Kritičar kao umjetnik* i u *Slici*, da izraz postvaruje, odnosno da je jezik roditelj, a ne dijete misli, dok u *Salomé* na apokaliptičan način prikazuje svijet stvoren i uništen moćima osamostaljenoga jezika jer se u drami, uostalom, konačni preokret dogodi kad Herod Salomi *da riječ*. Treba se stoga upustiti u pornije istraživanje jezičnih manevara Wildeove *Salomé* ne bi li se taj analitički izlet iskoristio kao uvod u interpretaciju Krležine drame kojom će se drukčije rasvijetliti odnos Wildeova i Krležina teksta.

IV

94

Karl Toepfer u knjižici *The Voice of Rapture. A Symbolist System of Ecstatic Speech in Oscar Wilde's Salome* (1991) polazi od pretpostavke da u Wildeovoj drami nisu toliko neobični tema ili motivi koliko njezin jezik pa, obračunavši se na teorijskoj razini s pristupima koji su ekstazu tretirali kao izvanjezično stanje, izlaže minuciozno izvedeno čitanje toga dramskog teksta na engleskome jeziku. Da bi se shvatio Toepferov koncept ekstaze, važno je napomenuti da on taj pojam isprepleće s osobitim pristupom ambigvitetu i dramskomu tekstu. Kao uvod u analizu dominantnih postupaka u tekstu i, osobito, interpretaciju završnoga Salomina monologa, koji čita kao *glas zanosa*, Toepfer tvrdi da se o ekstazi ne može razmišljati kao o bivanju izvan sebe koje bi podrazumijevalo i bivanje izvan jezika, nego kao o stanju koje pretpostavlja da smo, paradoksalno, istodobno i izvan jezika i u njemu, tj. da ne gledamo *kroz* jezik, nego *u* njega, što znači da se jezični medij više ne uzima zdravo za gotovo, kao prozirno sredstvo koje nam bezazleno pomaže razumijevati stvarnost. Ambigvitet, tj. dvoznačnost i mnogoznačnost, drugi je bitan pojam u Toepferovoj argumentaciji. Mnogoznačnost, prema njegovu mišljenju, ishodi iz potrebe za ponavljanim čitanjima istoga teksta. Različita značenja koja se pritom otkrivaju proizvode estetsko zadovoljstvo i imaju spoznajni učinak jer nova uočena značenja proizlaze iz izmijenjene percepcije. Simbolizam, prema autoru, počiva na bujanju gotovo mistične mnogoznačnosti te se kao književni pravac i način razumijevanja jezika oblikuje u opreci prema realizmu, koji se temelji na ideji o prozirnosti jezika i dominantna je estetska praksa liberalizma. Naglašenom ornamentalizacijom simbolizam ometa ekonomičnost komunikacije, privlači pažnju na sam jezik teksta i raskida navodno samorazumljive odnose između označitelja i

referenata.⁷ Također, Toepfer upravo dramski tekst, koji utjelovljuje podvojenost između pisma i govora jer je oblikovan kao pismo koje očekuje da će biti izgovoreno, smatra povlaštenim uprizorenjem drame tekstnoga utjelovljivanja i izražavanja tijela i govora, pa smatra da odnos ekstaze i govora valja proučiti upravo na primjeru dramskoga predloška. Stoga je Wildeova *Salomé*, kao simbolistički dramski tekst, za Toepfera povlašten predmet analize: "... u kontekstu simbolističke estetike ekstatična retorika ne podrazumijeva poseban leksik, sintaksu ili skup stilskih sredstava (poput metafora)... Nasuprot tomu, ekstatično stanje obilježeno je govornikovom preobrazbom jezika, koji inače pojedince povezuje u društvo, u sredstvo kojim se postiže uzvišena i odvažna osamljenost" (1991: 56), stoga "cilj ekstatičnoga govornika nisu 'komunikacija' ili 'razumijevanje' [...] nego raskrivanje [...] samoga jezika..." (60). Toepfer sustav ekstatičnoga govora tako naziva "čudovišnim zrcalom" koje se postavlja nasuprot uobičajenom govoru pojedine društvene skupine udvajajući ga, razobličujući ga i raskrinkavajući njegove skrivene mehanizme.

Premda su Wildeova i Krležina *Saloma* po mnogočemu drukčiji tekstovi (u Krležinoj se drami, primjerice, ne može pronaći tip teksta poput završnoga monologa Wildeove *Salomé*), ono što ih povezuje svakako je osobit odnos prema jeziku i iznimno profinjena autoreferencijalna svijest, pa bi dio Toepferovih uvida svakako na zanimljiv način mogao rasvijetliti Krležin tekst i njegovu naslovnu junakinju. Jezična preobrazba i očuđenje, o kojemu je prije bilo riječi, prema Toepferu ostvaruju se tako što ekstatični govornik "... konstruira odnose između učestalo rabljenih označitelja i njihovih referenata tako da se referenti čine namjerno neproničnima ili 'nepoznatima', pa se sva pažnja usmjerava na Jezik..." (56). Što li drugo i čini Krležina *Saloma* dok vješto manipulira svojim muškim sugovornicima i dok predstavlja svoju životnu situaciju na stalno nove načine? Ona, kao što će se vidjeti, neprestano preslaguje neposloživu jezičnu slagalicu vlastite egzistencije, koju je sugovornicima teško pratiti i u koju je još teže proniknuti jer svaku tu njezinu prezentaciju stanja stvari, a zapravo jezičnu konfiguraciju, tumače pretpostavljajući da je jezik samo sredstvo komunikacije. Preostaje stoga analizirati ostale postupke i situacije koji su usporedivi u objema dramama kad je u pitanju odnos prema jeziku, a koji prema Toepferu

⁷ Toepfer tvrdi da Wildea od simbolizma (barem ako pravac poistovjetimo s Maeterlinckom) udaljuje odbijanje ideje da izvor lijepoga smjesti u nesvjesno, ali ga sa simbolizmom svakako povezuje osnaživanje moći označitelja (57). Takav interes za *označitelj* svakako je na jednoj razini vidljiv i u Krležinoj drami. O važnosti mnogoznačnosti simbola za simbolizam, kojemu stalno prijete "demon alegorije", v. Balakian 1967: 164.

destabiliziraju percepciju i stvaraju mnogoznačnost. Zanimljivo je prisjetiti se zamjedbe Antonije Primorac, koja pri kraju svojega rada iznosi čest komentar, naime da Wildeova *Salomé gleda*, čemu ona suprotstavlja svoj zaključak da Krležina *Saloma govori*. Iscrpnom analizom prvih šest stranica Wildeove drame Toepfer utvrđuje da su rečenice u kojima se tematizira govorenje najmanje tri puta češće od rečenica u kojima se tematizira gledanje, što dodatno iznenađuje kad se prisjetimo koliko je motiv pogleda i promatranja važan upravo za sam početak Wildeova teksta. Toepfer smatra da Wilde u drami uprizoruje svojevršno nadmetanje gledanja i govorenja kao dvaju modusa u borbi za sredstvo reprezentacijske autentičnosti, u kojoj u konačnici prevlada snaga jezika jer se zapravo ništa ne vidi dok se ne izgovori. To stalno tematiziranje govora, koje Toepfer naziva "metalingvističkim referencama" (112), kako će pokazati analiza Krležina teksta, sveprisutno je u njegovoj drami i tvori njezinu teksturu. U ostatku svoje temeljite analize Toepfer među bitne postupke ubraja paradoksalne opise i definicije koji stalnim dodavanjem novih sastavnica, neprekidnim preformulacijama i preimenovanjima, gube svaku stabilnost, čime sugovorniku (ali i čitatelju) izmiče pouzdana informacija (72). Premda Toepfer to ne spominje, taj je postupak usporediv sa stalnim ulančavanjem metafora pod kojima se gubi označeno (100), a nadovezuje se na čestu uporabu negacije i osporavanja, kojom se stvara atmosfera sumnje (80), kojoj doprinose i kontradikcije (114) zbunjujući sugovornike i čitatelje. Uskoro će se vidjeti da su sve to i strategije jezične manipulacije Krležine *Salome* – ona od prve replike ulančava nizove složenih metafora tako da značenje njezina naglašeno figurativnoga govora izmiče sugovornicima jer stalno redefinira i vlastiti položaj. Mijenjajući konfiguraciju jezičnih znakova u svojoj priči (njezin identitet proizlazi iz rodbinske premetaljke kojom iznenađuje ili zbunjuje sugovornike), ona uporno negira stavove svojih sugovornika i među njima izaziva nerazumijevanje. Obje *Salome*, iako na različite načine, negiraju cjelovit komunikacijski sustav zajednica kojima pripadaju.

Toepfer ističe da su za tekst Wildeove *Salomé* bitne zapovijedi i proročanstva (83). Od tih dvaju performativa, zapovijedi su u govoru Krležine *Salome* zamijenjene molbama jer će ona zavodnički i koketno navoditi Kaja, Jahanaana i dvojicu generala da učine što želi, premda se u dijelu razgovora s Kajem poigrava i zapovjedničko-konjaničkim analogijama, a drevno proročanstvo ostvaruje sama pretvarajući tu davno izgovorenu riječ u djelo. Metafora, kao uzorno i povlašteno sredstvo kojim se proizvodi mnogoznačnost, sveprisutna je u Wildeovu tekstu i česta u govoru Krležine *Salome*, za razliku od govora njezinih sugovornika. Uz egzotične motive, kojima je napučen Wildeov tekst i koji se javljaju u pojedinim

dijelovima Krležine drame, poput središnjega Salomina monologa, u oba teksta prisutne su i, na različite načine ostvarene, egzotične kombinacije riječi (usp. Dowling 1986: 144), oblikovane često kao lanci usporedbi ili neobičnih metafora koje, prema Toepferu, označuju stalno preinačavanje, nadodavanje i prepravljavanje prethodno rečenoga, ali koje se mogu shvatiti i kao sinegdoha samoga procesa pisanja (usp. o Krležinu stilu Brlek 2016: 39–40). Toepfer u tomu Wildeovu jezičnome i figurativnome preobilju prepoznaje dvostruku kritiku, s jedne strane, kritiku kasnoviktorijanskoga materijalističkog zgrtanja i, s druge strane, kritiku samoga jezika koji naslojavajući se prekriva i potiskuje stvarnost koju bi navodno trebao raskriti (101–102). Takve apstraktne metafore autor naziva "metalingvističkim performativima" (105). Rad metafore usporediv je zapravo s radom paradoksalnih aforizama i epigrama koji inače dominiraju Wildeovim komedijama, a znatno su rjeđi u njegovoj *Salomi*. Toepfer, doduše, ističe da Wildeove komedije nisu ništa manje od *Salomé* pozabavljene kritikom materijalizma, dekora, maski i aristokratskom pozom (89), no valja pridodati da metafora, kao i paradoksalni aforizmi i epigrami, počiva na procesima kojima jezik podrija ustaljena vjerovanja i predodžbe te upozorava da stvari možda nisu kakvima se čine. Tako pristizemo do temeljne razlike između dviju *Saloma*, koju su dosadašnja tumačenja imenovala na drukčije načine. Toepfer naglašava da je epigramskomu stilu, koji obilježava Wildeove komedije, osobito tekst *Važno je zvati se Ernest*, svojstveno apstrahiranje i tematiziranje samoga jezika među likovima u drami na način koji se ne javlja u *Salomi*. Likovi komedija, zahvaljujući paradoksima i epigramima, nerijetko sami tematiziraju uvjete u kojima govore i sklisku narav jezika, dok, prema Toepferu, unatoč složenosti autoreferencijalne strukture jezika u *Salomi* likovi te drame sami nisu svjesni svoje uporabe jezika (133).

Nasuprot tomu, Krležina je *Saloma*, kao što će se pokazati, jedini lik u drami svjestan svoje uporabe jezika, pa gotovo i tekstualnosti svijeta oko sebe te vlastite knjiškosti. Čini se da je to zamijetio još Josip Bach jer je 1914. godine u prvome osvrtu na inačicu teksta, koja nam danas nije dostupna, prigovorio da *Saloma* i Johanaan odviše govore, i to nedramski govore (dok u posljednjoj inačici teksta Johanaan ne govori uopće, bar ne na sceni, a i svoje ime, koje jedino izgovori, izgovori tako tiho da se ne čuje), ističući da bi, kad bi se takav jezik smatrao dramskim, i *Pjesma nad pjesmama* i *Psalmi* i *Jeremijin plač* i *Zaratustra* bile drame.⁸ U svojem osvrtu na izmijenjenu

⁸ Zanimljivo je da je *Pjesma nad pjesmama* važan prototekst Salominih replika u Wildeovoj drami, v. Brown Downey 2004: 95–114.

inačicu teksta 1918. godine Bach će prosuditi da govor Krležinih likova nije biblijski, nego je to "konverzacija à la G. b. Shaw".⁹ Upravo taj komentar bit će polazište Vidanove razrade teze da je u Krležinoj *Salomi* prisutan "Shaw, a ne wildeovski simbolizam" (1995: 115). Ivo Vidan, naime, tvrdi da Krleža "wildeovsku razinu duha prihvaća, iako mu usmjerenje u našoj sredini želi zaustaviti i preokrenuti", što čini "cijepivši Wildeovu raskošnu dekorativnost racionalnom dijaloškom tehnikom njemu suvremenog Shawa i u takvom dvojakom tonu pi(še) Salomu" (103). Vidan, naime, svoju razradu teze o dominantnome utjecaju Shawa, a ne Wildea, na Krležinu *Salomu* započinje ondje gdje su svoje ishodište pronašle i druge interpretacije drame, naime u Lončarovu uvidu o antimitskoj svrsi teksta koja se čita u kontekstu Krležinih komentara u *Davnim danima*, pa se u Johanaanu odmah prepoznaje Meštrović (116). Vidan, doduše, toj argumentacijskoj liniji pridodaje još jednu, tvrdeći da Krležina *Saloma* odbacuje domaću secesijsku iluziju, obračunavajući se s romantiziranjem i sentimentaliziranjem suvremenih rekvizita uvezenih iz Europe (usp. Gašparović 1989: 13), koji uključuju i Wildea. Prema njegovu je mišljenju "[d]rama *Saloma* izraziti [...] anti-Wilde, jer naime izokreće, ali ne parodijom i persiflažom, Wildeov znameniti motiv, a i njegove dramske konvencije, da bi ih kompromitirala. Krleža tu pobija jednu kulturnu razinu, ali u tome kao da osjeća nelagodu" (116). Iako ostaje nejasnim kako se točno znameniti Wildeov motiv "izokreće", ako ne parodijom i persiflažom, te u čemu se točno očituje Krležina nelagoda zbog toga čina, Vidan zaključuje da je "Krležina *Saloma* – na bazi teksta iz *Davnih dana* – dokument o odvajanju od Wildeove tradicije i o afirmativnome odnosu spram Shawova razbijanja esteticističkog patosa i atmosfere samozadovoljne dekadencije" (118). Vidan će se najviše, doduše, baviti paralelama između Shawovih komada *Cezar i Kleopatra*, *Androklo i lav* te Krležina *Areteja*, zaključujući u završnici toga osvrtu kako je u posljednjoj Krležinoj drami vidljivo da se Krleža "osjeća kod kuće u duhovnoj atmosferi

⁹ Cjelovitu Krležinu prepisku s Bachom v. u Krtalić 1986. U toj prepisci za promišljanje Salominih izjava o važnosti toga što se i kako se govori osobito je zanimljiv jedan Krležin komentar. Naime, na Bachovu primjedbu da za njega nema sujeta koji se ne bi mogao umjetnički obraditi, Krleža u svojem odgovoru naskače opsežnijim komentarom: "... ne trebam ništa drugo, nego da istupim ovom rečenicom pred večni umetnički forum, i da pred tribunalom Lepote optužim ovog strahotnog neukog barbara, koji drži da 'umetnost obrađuje neki sujet'. [...] Dakle umjetnost je po tome obrt koji obrađuje neki sujet, a gospodin Bach je valjda majstor, a dramski pjesnici kalfe" (1998). Citat je prvotno objavljen u Krležinu tekstu *Jedan od brvatskih Govekarjov u Plamenu* br. 9/10, kao odgovor na Bachovo pismo od 16. travnja 1919. V. također knjigu Stanka Lasića *Mladi Krleža i njegovi kritičari (1914. – 1924.)* (1987).

u kojoj je intelektualno odrastao, a koju je dijelio sa Shawom: veliki mislioci krize građanskog industrijskog društva, transcendiranje naturalizma. To su rani Ibsen, Nietzsche, Schopenhauer [...] Tu je i fascinacija Wildeom, ali i onim sredstvima iznenađivanja i izokretanja stereotipa što ih Wilde i Shaw dijele..." (129). Budući da Vidan ne razjašnjava kakva to točno sredstva Wilde i Shaw dijele, bit će zanimljivo razmisliti ne bi li ta sredstva možda mogla biti vidljiva u osobitu odnosu prema jeziku.

J. L. Wisenthal, primjerice, u svojem radu o Wildeu i Shawu ističe da je temeljna poveznica između dvojice dramatičara to što se obojica slobodno igraju različitim temama u nerijetko dovitljivim dijalozima (1994: 207–208). Takav dijalog, shvaćen kao složena intelektualna igra i izraz kritične svijesti koja se često bavi i samim uvjetima u kojima se razgovara i samim razgovorom, svojevrsna je zamjena za djelovanje. Wisenthal tvrdi da se u Wildeovim esejima, poput eseja *Kritičar kao umjetnik*, može tražiti zametak njegove konverzijske drame oblikovane kao dijalog oslobođen ograničenja koja nameće krut zaplet. Također napominje da Wilde u svojim komedijama nije razradio sav dramski potencijal sadržan u svojim esejima, pa nastavak razrade takve dramaturgije prepoznaje upravo u Shawovim djelima, osobito u drami *Čovjek i nadčovjek* (1903), analizirajući, primjerice, prizor Don Juana u paklu. Wisenthal zamjećuje da su obilježja takva dijaloga uspostava paralele između čitatelja i likova, koje tijekom čitanja povezuje kontemplacija koja zamjenjuje akciju, zatim stalno podsjećanje čitatelja nizom autoreferencijalnih signala da je to što čita razgovor, isticanje svojevrsne zaljubljenosti likova u razgovor i razgovaranje te mogućnosti neograničena trajanja razgovora.¹⁰ Ista obilježja pronalazi i u drugim Shawovim dramama, primjerice u tekstovima *Getting Married* (1908) i *Misalliance* (1909), u kojima užitek proizlazi iz razgovora koji ne vode nikamo i koji stalno mijenjaju smjer. Zanimljivo je da Vidan, kad spominje dramu *Čovjek i nadčovjek* u kontekstu Krležina odnosa prema Shawu, scenu Don Juana u paklu izdvaja samo kao mogući uzor za postupak uspostave analogija između dvaju vremenskih planova, kojim će se Krleža poslužiti u *Areteju* i odjek kojega Vidan prepoznaje u sceni Horvatova sna u *Vučjaku* (128–129), ali ne i kao primjer osobitoga, sebesvjesnog dijaloga. Na temelju iznesenih uvida J. L. Wisenthal čini se da bi se dio značajki samoga jezika koje su se u Krležinoj *Salomi* pripisivale Shawu lako mogao pripisati i Wildeu.

¹⁰ Wisenthal tako uspoređuje likove Don Juana i Vraga s Wildeovim Gilbertom u eseju *Kritičar kao umjetnik*, s Algernonom u komediji *Važno je zvati se Ernest* i s Vivian u eseju *Ocvat laganja* (213).

Ako se Krležina *Saloma*, tekst u više navrata prekrajan tijekom pola stoljeća, shvati kao Krležin složen intertekstualni odgovor ne samo na Wildeovu *Salomu* nego i na pojave u europskoj književnosti na prijelazu stoljeća koje se danas najčešće obuhvaćaju pojmom esteticizma, onda se ta najpoznatija, najkontroverznija i u (onovremenoj) popularnoj predodžbi esteticizma i dekadencije u umjetnosti uzorna drama može čitati kao znak ili simbol ne samo opusa jednoga reprezentativnog pisca nego i njegova odnosa prema jeziku.¹¹ Iz te perspektive, kao što se istaknulo na samome početku, činjenica da fragmentom *Salome* započinju *Davni dani* i da taj tekst svojom poviješću uprizzoruje za Krležu tipična preispisivanja vlastitih djela višestruko je simptomatična. Dosadašnje komentare o Krležinu ambivalentnome odnosu prema esteticizmu, koji su se najčešće temeljili na njegovim osvrtima na pojedine reprezentativne autore ili na prisutnosti tipičnih tema ili motiva u njegovim djelima te na njihovu eventualnom parodijskom podrivanju ili izokretanju, valjalo bi stoga dopuniti dodatnim analizama njegova razumijevanja jezika i stila tih pisaca i, osobito, analizom utjecaja njihova stila na Krležin stil. Ako na tragu Salominih komentara o važnosti izraza i nevažnosti sadržaja, pa i Krležina komentara o *obradi sujeta* ponovno pročitamo čak i one Krležine tekstove koji se tradicionalno smatraju najbližima realističkomu kodu, osobito ako se prisjetimo i Toepferove napomene da temelj simbolističke, pa onda i esteticističke, kritike liberalizma počiva prije svega na osobitoj uporabi jezika, možda će se pokazati da su i ti tekstovi, najčešće smješteni u središte kanona, mnogo manje *stvarni*, a mnogo više *papirnat* nego što se dosad najčešće htjelo priznati. Vrijeme je da se riječ prepusti Krležinoj *Salomi/Salomi* i da analiza dramskoga teksta pokaže kakvo je shvaćanje jezika prisutno u tome tekstu te da se ispita može li se poveznica između Wildea i Krleže uspostaviti na toj razini, premda Krleža, kao što se dosad uporno ponavljalo, izokreće i iznevjerava Wildeov zaplet, motive i odnose među likovima.

¹¹ O popularnosti i prisutnosti Wildea i njegova djela u kulturnome životu Zagreba i Hrvatske u prvim desetljećima 20. st. v. Hergešić 1967 i Grubica 2010. Godine 1905. u HNK-u u Zagrebu izvedena je *Saloma* (gotovo u isto vrijeme kad je prvi put izvedena u Londonu), 1907. izvedena je *Lepeza lady Windermere*, 1908. izvedena je *Florentinska tragedija* i objavljen prvi prijevod *Slike Doriana Graya*, 1909. izveden je *Idealan muž*, 1910. izvedena je komedija *Važno je zvati se Ernest*, 1911. objavljene su *Priče s izborom iz poezije*, a početkom 1920-ih Wildeova je popularnost u Hrvatskoj na vrhuncu.

V

Krležina *Saloma* otvara se didaskalijskim opisom prostora i naslovne junakinje koji je, kao što su primjećivali tumači i u dosadašnjim čitanjima, izborom motiva oblikovan u skladu s esteticističkim kodom: "*Otvoreni pogled na kobalt morske pučine. Magnolije, kamelije, oleandri, lovorika. Sumrak. Saloma, naga kao božica, zaogrnutu je srebrnim velom...*" (1967: 281, u svim didaskalijama kurziv je prema izvorniku). Već prva Salomina replika u svojevrstome je kontrastu s uvodnom didaskalijom. Kao što se najčešće isticalo i u ranijim osvrtima na dramu, njezin je iskaz nihilistički intoniran, ona je zasićena svojim okruženjem i svoje nezadovoljstvo muškarcima odmah izražava koristeći se psećom metaforikom (ili, prema Marjanić, *kyon*-metaforama), koja će se provlačiti njezinim govorom i u ostatku teksta. Međutim, zanimljivo je, a dosad se nije isticalo, da već u toj prvoj replici *Saloma* neizravno pokazuje i osobitu književnoteorijsku osviještenost jer su muškarci koji je okružuju obilježeni lancem metafora u kojemu se osim "mokrih pasa", "prepeličara", "pointera" javlja i "miles gloriosus".¹² Dva strana izraza integrirana u tekst prve replike, i to jedan anglizam i jedna latinska sintagma, osim što doprinose govornoj karakterizaciji *Salome* i stvaraju dojam salonskoga govora, što je zajednički nazivnik svim komentarima Salomina govora u dosadašnjim interpretacijama, njezin jezik čine naglašeno heterogenim, stršeći u replici na hrvatskome jeziku, to više što su dijelom složenoga niza metafora kojima se *muškarac* (riječ koja se u uvodnoj replici uopće ne spominje) označuje isključivo neizravno, izrazima u prenesenome značenju. Međutim, ne samo da se *Saloma* u dramu uvodi – ili, još točnije, da dramu otvara i oblikuje – heterogenim i metaforički bogatim jezikom, kojega smo odmah svjesni i zbog naglašena kontrasta s prethodnim didaskalijskim naputkom, nego je jedan od stranih izraza zapravo književnoteorijski pojam povezan s plautovskom komedijom, koji Salominoj kritici muškaraca koji je okružuju pridaje dodatnu nijansu, ali je istodobno uzvisuje nad ostale likove svjedočeći o njezinoj gotovo literarnoj (samo)svijesti, koja joj omogućuje da svijet oko sebe čita kao ono što je

¹² Valja spomenuti da su dosadašnji osvrti na dramu redovito spominjali anakrone francuske izraze koji se javljaju u govoru likova. Prvi im se s podsmijehom čudio Josip Bach (v. Krtalić 1986), a zatim su se tumačili na različite načine – kao sredstvo kojim se razbija iluzija i drami pridaje suvremenost (Miočinović 1967: 229) te kao sredstvo kojim se ističe suvremenost teme (Vidan 1995: 127). Oni su nesumnjivo i jedno i drugo, ali i nešto treće, osobit ukras, ornament, koji jezik čini neobičnijim i egzotičnijim udvajajući ga tako da smo ga, čitajući, cijelo vrijeme svjesni.

on i za čitatelja drame, naime *tekst*. Na njezin, pomalo romantičan, završni komentar: "Htjela bih jedamput već nekoga tko nije glup kao pas. Nešto više, samo za jednu jedinu nijansu..." Kajo Antonije odgovara ravnodušno, ali komentirajući njezin iskaz kao nešto jezično neobično, iskićeno i zapravo nejasno: "Bojim se, da je ovo vaše 'nešto više' – pusta retorika" (281). Retoričnost Salomina govora, na koju Kajo simptomatično upozorava već u svojoj prvoj replici, vidjet ćemo, prouzročit će mu uskoro mnoge probleme. I tako, dok Kajo čvrsto "stoji na zemlji" (u svojoj ulozi koje nije svjestan, u jednostavnome i jasnome jeziku, kao što će uskoro pokazati), Saloma čezne za visinama: "Važne su zvijezde!"¹³

Stiže grupa filozofa, u kojoj Prvi Helen zastupa esteticistički pogled na život, dok ga Drugi Helen promatra na gotovo biološko-evolucionistički način, koji se može shvatiti i kao parodija vitalizma. Prvi Helen Salomi kaže: "Život dobija svoj jedini dublji smisao u umjetnosti. Umjetnost nema nikakve druge svrhe, nego da oduhovi život. Umjetnost oduhovljuje i ljubav. Za ljubav treba inspiracija kao i za pjesmu. Biti veliki umjetnik u ljubavi, to nije mala vještina. U tom pogledu vi ste genijalna umjetnica, virtuoskinja, Visočanstvo, velikoga stila" (282). Koliko god riječi Prvoga Helena u kontekstu ostatka razgovora i cjeline drame djelovale naivno ili isprazno, pokazat će se da Saloma doista jest umjetnica, i to umjetnica u govorničkome umijeću, koje će ona u svojem, ponovno sebesvjesnome, odgovoru definirati na osobit način: "Sve što bih mogla da vam kažem, ne bi bilo manje dosadno nego to što ste vi već rekli. Svi mi glumimo. [...] Jedino mi nije jasno: zašto glumite konverzaciju, kada ste doista nezgrapni kao mokri psi, ni jedan od vas ne misli drugo, nego da me onjuši i lizne crvenim pasjim jezikom..." (282–283) Salomina konstatacija o sveprisutnoj, više ili manje uspješnoj, glumi zanimljiva je iz najmanje triju razloga. Prvo, činjenica da Saloma situaciju u kojoj se nalazi odlučuje metaforički povezati s glumom lako se može shvatiti kao još jedan izraz njezine literarne (samo)svijesti; drugo, metafora sveprisutne glume zgodan je dodatak ili proširak dosad već iznesenoj zamjedbi o gotovo hamletovskoj mreži odnosa u kojoj se Saloma nalazi (Lončar 1967: 261; Donat 1970: 24), što doprinosi palimpsestnome karakteru cjeline teksta koji se tako ne nadovezuje samo na *Bibliju* i na Wildeovu dramu; treće, metafora glume poprima osobito značenje kad Saloma u kasnijoj replici iznese svoje

¹³ Suzana Marjanić u svojoj knjizi o *Davnim danima*, interpretirajući Salomine replike u istome dijalogu, ističe da gestom navodno dvostrukoga obračuna, istodobno s Wildeovim esteticizmom i s vlastitom *Legendom*, "Saloma negira vlastito 'Vječno žensko', vlastiti estetički senzualizam" (122).

shvaćanje toga umijeća, komentirajući Johanaanov govor koji ju je privukao: "To je opasna igra, slažem se, ali taj je čovjek svakako dobar glumac. Često nije važno šta se govori, nego kako, a ovaj vlada svojim jezikom" (286). Upravo supostavljanje i suprotstavljanje tih dviju zadnjih Salominih replika pokazuje čime je ona zasićena i čemu zapravo teži – ona Kaji i dvojici filozofa ne predbacuje što glume, nego što glume *loše*, a glume loše ne zbog sadržaja svojega govora, nego zbog prezentacije toga sadržaja. Stoga njihov jezik za nju nije ništa više od organa za životinjsko lizanje, no Johanaan će joj se uskoro, i to na prvi glas, a ne na prvi pogled, učiniti zanimljivim i drukčijim zbog vješte uporabe jezika uposlana kako bi se oblikovali primamljivi jezični aranžmani, koji ga, bar na prvu, i čine dobrim glumcem!

Ono što Salomu čini vrhunskom glumicom u drami, a što će potvrditi i razvoj događaja u tekstu i nastavak ove interpretacije, upravo je njezina literarna (samo)svijest, obznanjena već prvom njezinom replikom, spoznaja o važnosti onoga *kako se govori* i vještina primjene te spoznaje u praksi, u okružju u kojemu se nitko ne može nositi s njezinim jezičnim umijećem jer su svi usmjereni isključivo na jasnu i jednoznačnu uputu ili značenje, pa "stupa(ju) u taktu bubnja i trube" (281), ili na bezumno kolažiranje tuđega govora jer "kupuj[u] svoje misli i svoje misaone sisteme po dućanima pomodne robe, mijenjajući svoja uvjerenja [...] sezonski" (284). I doista, nakon što je Saloma muškarcima predbacila što nezgrapno glume konverzaciju, Kajo je pita "... što biste vi, zapravo, htjeli, kad poslije ljubavi nikad nećete ono što hoćete?" (283), dajući svojom formulacijom do znanja da je ona za njega paradoksalan, proturječan i nerazumljiv govornik. Saloma odgovara nastavljajući razvijati svoj temeljni pseći motiv iz prve replike i nastavljajući zapletati mrežu svoje pseće metaforike, proširujući uvodno naznačen problem na globalnu razinu:

Muči me već davno zapravo jedna te ista misao, da je zemlja zapravo pasji glupa, kad hoće da oplodi samu sebe. A to i čini. Izrasla je u mraku i siluje samu sebe i njuška samu sebe... Spava sa samom sobom [...] te ne znam, šta je njoj to uvijek podjednako tako zanimljivo da njuška oko svog vlastitog repa? (283)

Na tu svoju složenu metaforu, u kojoj zemlja asocira na psa koji podsjeća na ouroborosa (usp. Marjanić 2005: 123), nadovezat će se Saloma pred Kajom još jedanput kad bude tumačila zašto ju je zaintrigirao Johanaanov govor ("ja sam, vidite, povjerovala, da doista postoji mogućnost spiritualizacije, kada se zemlja od spleena ili od hipersenzibilnosti, od dosade, uzvisuje iznad sebe...", 305), no kao što će nas i tad didaskalija upozoriti da "*Kajo prati Salomine riječi*

zbunjeno, ne snalazeći se" (306), tako sad i Prvi Helen priznaje da ne može slijediti te "smione misli" i da "ne razumije" (283). Saloma odgovara tako što nastavlja zapletati pseće metafore jer "[z]emlja samu sebe spolno muči, ona ljubaka sama sa sobom, glupa je kao bilo koji pointer ili hrt u pasjim svatovima, a kad se o tome laže tako da se pišu knjige ili pjesme, onda je to doista djetinja fraza, sve to prozvati oduhovljivanjem..." (283), ali njezina je replika, naravno, još jedno autoreferencijalno upućivanje dramskoga teksta, koji se na trenutak neizravno proziva "djetinjom frazom", na sama sebe. U nastavku replike Saloma prvi put sama opisuje i određuje svoj položaj u mreži složenih odnosa na dvoru, koji doista mogu podsjetiti na hamletovsku poziciju i tako nas uputiti na intertekstualno propadalište, ali pritom posebnu pažnju treba posvetiti upravo načinu na koji ona svoj identitet i stanje stvari na dvoru prikazuje kao svojevrstu igru označavanja:

Moj kraljevski poočim, uzvišeni Tetrarka, hoće da zakolje moju majku, da bi me mogao okruniti judejskom krunom. *To moja uzvišena majka zove rodoskvrnuće*. A to, što je ona blagoizvoljela da ubije svoga supruga, mog kraljevskog oca, da bi se udala za Tetraku, *to ona zove ljubav!* Utješno je kod toga samo to, što *moja gospođa majka tvrdi*, da moj kraljevski otac nije bio meni tata, nego da mi je rođeni tata moj stric Tetrarka. Moj otac nije prema tome bio meni ocem, nego je moj otac Tetrarka, dakle moj rođeni otac hoće da ubije svoju legitimnu ženu, da bi se kao udovac oženio svojom vlastitom kćerkom. (284, moj kurziv)

104

Kao što pokazuje ulomak, oblikovan kao citatna mreža, što je tko komu na judejskome dvoru stvar je perspektive i iskaza koji je oblikovan tom perspektivom koju potom i sam povratno oblikuje, što znači da identitet pojedinih likova ovisi o tome kako ćemo ih nazvati i kako ćemo opisati njihove odnose, a to je, pokazat će nam uskoro sama Saloma, isključivo stvar jezičnoga aranžmana, a ne nekoga unaprijed zadanog stanja koje tek treba opisati. Na odgovor koji joj upućuje Prvi Helen Saloma odgovara "Sve ste vi to negdje pročitali!" (284), potvrđujući još jednom, kao i u svojoj prvoj replici, da je za nju svijet koji je okružuje tekst, što je čini povlaštenom čitateljicom u drami.

Didaskalija koja prekida razgovor stalno podcrtava da je čitavo dosadašnje zbivanje sazdana od riječi, da se na sceni teksta odvija sudar dvaju govora i da jezik, barem u književnome tekstu, ima osobitu i poput kamena svjetotvornu težinu:

Dok teče razgovor kakav se tjera oko gospodskih igara riječima, scenom odjekne glas Proroka. Ta graja raste iza scene, ona se isprepliće s frazom pojedinih glumaca... [...]. Instrumentalizacija te grmljavine raste prevladavajući govor na sceni, te ovim

vještacima konverzacije postaje sve manje moguće da dalje glume... Pokvario se razgovor... Pojedini grubo uzvici padaju na scenu kao kamenje; sve jedan teži kamen od drugog. (284–285)

I dok će se Kajo i dvojica filozofa zgražati nad prorokovim riječima (“on govori ono što oni hoće da čuju...”, “Pučkotribunski lavež!”), Saloma će u njemu prepoznati “dobra glumca”, “koji vlada svojim jezikom” i koji govori istinu, koju će ona vrlo oprezno definirati kao “ono što znaju svi i što se podudara s pojmom nečega što ljudi zovu istinom”, i koja, paradoksalno jer je navodno općepoznata, “kad se izgovara povišenim glasom, pomalo u tremolu, ne gubi ni mrve od svoje tajanstvenosti” (286) jer “[s]vejedno je [...] što se govori, glavno je da se vjeruje, a vjeruje se u ono što je dobro izgovoreno” (287).¹⁴ Saloma, dakle, ponavlja svoje temeljno uvjerenje prema kojemu ne samo da su forma, izraz ili jezični aranžman važniji od sadržaja, koji se njima može radikalno preoblikovati, nego je i pojam istine posve relativiziran i ovisi isključivo o retoričkome umijeću.¹⁵ Salomu, koja poznaje moć jezika, privlači snaga prorokovih riječi, ona šalje Kaju po proroka i traži filozofe da je ostave samu. Iz dosadašnjih Salominih komentara jasno je da za Salomu, kao ni za Krležu, jezik nije bezazlen prijenosnik ideja i misli te će ona to svoje uvjerenje u nastavku drame potvrditi svojim djelovanjem jezikom.

VI

Kad Saloma s Johanaanom ostane sama na sceni, prilazi mu poput glumice, na što upućuju didaskalije (“... *sva u tonu dame koja rutinirano vlada gestom i riječima. Šarmantno, neposredno, srdačno, toplo, toliko uvjerljivo da djeluje iskreno...*”, 290), ispričava se jer ga je uznemirila u njegovoj inspiraciji i naziva

¹⁴ U pojedinim svojim replikama i Drugi Helen (“Kada riječi počinju zaudarati kao krepana riba, stvar prestaje biti ukusnom.”, 288) i Kajo (“I u Ateni su počeli jednog lijepog dana voditi glavnu riječ nekakvi brbljavi postolari i da vidite, molim, šta je od toga nastalo.”, 288) zapravo ističu moć riječi, no, čini se, nesvjesni implikacija metafore ili frazema koje su upotrijebili, što samo potvrđuje njihovu podređenost Salominoj govorničkoj samosvijesti.

¹⁵ Salomina spoznaja zasigurno je, kako je prije i sama upozorila svoje sugovornike, negdje pročitana, a čini se da su izvor podjednako mogli biti i Wilde i Nietzsche. O zanimljivim paralelama između pojedinih Wildeovih i Nietzscheovih ideja, na koje su prvi ukazivali upravo književnici poput Andréa Gidea, Georgea Bernarda Shawa i Thomasa Manna, v. Bridgwater 1999, a o mogućem utjecaju Nietzschea na najranije Krležino dramsko stvaralaštvo, tj. na *Legendu* v. Čale 2013.

ga pjesnikom te mu govori da ga je prerušena – dodali bismo, poput prave glumice – pratila već nekoliko dana i slušala dok je govorio o istini. Zatim ga razoružava citirajući njegove riječi o ravnopravnosti svih ljudi i primjenjujući tu pouku na njihov odnos. Didaskalija ponovno naglašuje Salominu svijest o knjiškosti ili kazališnosti situacije u kojoj se nalazi ("SALOMA, osjećajući *dramatsku opasnost...*", 291) te ističe snagu njezina osvajačkoga sredstva i podsjeća na činjenicu da je i sam lik satkan od riječi: "... *pretvara se u slap rječitosti, koja buči silinom vodopada te će ponijeti ovog zbunjenog seljaka s brzinom elementa*" (291). Slijedi središnji i najopsežniji Salomin monolog kojim će omamiti Johanaana, koji i prije nego što ona započne svoju tiradu pred njezinom rječitošću stoji ušutkan izgovorivši samo svoje ime, ali i njega tako da se jedva čulo. Taj središnji monolog, najavljen prethodnom Salominom replikom u kojoj se javlja motiv flaminga s Nila, "(s)vjetloljubičaste boje, boje melankolične tihe žalosti osamljenika" (291) i scena koja je, prema didaskalijama, u sumraku osvijetljena buktinjama s tamnogramiznim odsjajem, motivima i strukturom rečenica najbliži su esteticizmu s kraja 19. stoljeća. Zanimljivo je što Saloma poseže upravo za tim stilskim registrom kao za svojim najjačim oružjem kad "*se može u hipu slomiti sve*" (291). Čini se, naime, da doista ništa nije moćnije od magije jezika oblikovana u duhu esteticizma! Nakon što je Johanaana prije bila nazvala pjesnikom, Saloma je započela tako što o Johanaanovu imenu govori služeći se sinestezijom, zatim je slavila Boga koji je, "nedostiživ u svojoj pjesničkoj fantaziji" (292), dakle i sam proslavljen kao umjetnik, stvorio Johanaanove zelene oči, a završila je veličajući čistoću Ljubavi. Opis boje Johanaanovih očiju prekida se digresijom nastalom gomilanjem tipičnih esteticističkih i dekadentnih motiva. Prikaz tih egzotičnih predmeta oblikovan je ulančavanjem neobičnih poredbi i metafora, a Salomino osvajačko umijeće istodobno zadivljuje i sablažnjava:

Moj flamingo sa nilskih izvora imao je jezik kao mjesečev srp, jezik tako oštar, kao čelik kojim rodilje sijeku pupak novorođenčetu. I zmiju su mi poklonili iz vašeg zavičaja. Njom sam se igrala u svojoj dječjoj postelji: pile smo zajedno mlijeko iz iste čaše i grickale grožđe, bobicu po bobicu. I jednu zlatnu pticu su mi poklonili. Iz te je ptice progovarao glas jednog davno već mrtvog indijskog boga. Bila je od suhoga zlata i izgovarala je čudne riječi. Jedna od tih tajanstvenih riječi zvala se: Ljubav. (292)

U prvoj polovici Salomina omamljujućega monologa možemo pronaći više obilježja koja je i Dowling pripisala engleskoj dekadenciji: digresiju oblikovanu kao stilsku arabesku i egzotični katalog te zamućivanje jasne granice između lijepoga i ružnoga, dobra i zla. Drugi je dio monologa sadržajno i

stilski u kontrastu s prvim, u njemu *Saloma* drugi put u drami opisuje svoj položaj na dvoru, svojom prezentacijom "stanja stvari" ovaj put dodatno zaplećući rodbinsko klupko i vješto zbudujući sugovornika kojega predstavlja kao svojega spasitelja (v. 293). Pravi obrat u prikazu Salomina položaja i odnosa na dvoru tek slijedi – ona, naime, tvrdi da su njezini majka i stric ubili njezina oca u njezinoj blizini te da ju je spasilo samo to što se pravila da spava jer joj stalno prijete opasnost od para ubojica.¹⁶ Prikazujući svoju situaciju ponovno kao usporedivu s Hamletovom, *Saloma* se Johanaanu povjerava kao svojem spasitelju jer, kako tvrdi, treba nekoga komu može "priznati istinu", pri čemu je istina samo još jedna inačica priče o vlastitome životu, još jedna rekontekstualizacija postojećih odnosa ili njihova reinterpretacija.

Prema didaskalijama *Saloma* i Johanaan cijelu noć "Tako ostaju u klupku. Dvije mačke" (295). Kao što je istaknuo već i Lončar, ovaj je didaskalijski zapis zanimljiv jer je scenografija prikazana s ironičnim odmakom, što ponovno udvaja didaskalijski tekst: "*Sunčano jutro u sjaju rasvjete kakva se pali na staromodnim scenama, u narančastom požaru kulisa, kada se sve plastičnije ocrta-vaju tamnomodri obrisi planina u daljini, s onu stranu pustinje, u boji svijetlosmede muštarde*" (295). Jutarnji razgovor Kaja s košaricom smokava i Salome ne pokazuje ponovno samo već analiziranu nesposobnost muškaraca da prate Salominu retoričku igru nego se može čitati i kao uprizorenje parodije toposa neiskazivosti. Zamuckujući, nesposoban opisati ili imenovati ono što je *Saloma* prethodne noći učinila s Johanaanom, Kajo to naziva "Sve To", što će *Saloma* iskoristiti kako bi se poigrala Kajinim nerazumijevanjem, provlačeći ga kroz još nekoliko retoričkih labirinata dok uporno resemantizira tu njegovu značenjski šuplju sintagmu (v. npr. prvu njezinu repliku na str. 298 i usp. s Gašparovićevom interpretacijom iste replike, str. 19), i kako bi ga u konačnici izmanipulirala da učini što ona želi. *Saloma* muškarce oko sebe ponovno naziva "bezidejni brbljavci" (298), a Kaju usput ironično proziva i "trubadurom", pokazujući još jednom da vrlo vješto i razigrano čita tekst kojega je dio. Kajo će očekivano kapitulirati priznajući da "ne razumije zaista baš ni jedne jedine riječi" (300), sve dok se *Saloma* vješto i podrugljivo ne posluži vojničkom analogijom, odnosno dok ne prevede svoju želju na njegov jezik, ne bi li mu objasnila da usnulomu Johanaanu treba odsjeći glavu.

U Salominu razgovoru s Kajom značajnu ulogu igraju performativi: Kajo u novome razvoju događaja prepoznaje sibilinsko *proročanstvo*, prema

¹⁶ "Taj moj očuh, moj budući suprug, zet moje majke i njen ljubavnik, a po najnovijoj teoriji moje mame – moj tata..." (294). Takvi rodbinsko-genealoški lanci djeluju na trenutke i kao parodija metaforičkih nizova oblikovanih u prvome dijelu monologa u duhu esteticizma.

kojemu će Saloma postati kraljicom kad padne prorokova glava prekrivena smokvinim listom, a Saloma tvrdi da je odlučila da Johanaana treba ubiti kad je otkrila da je zbog nje suviše lako zatajio sve ideale kojima ju je privukao, pa *priseže* da je smrtno sagriješio, potvrdivši Kajju da mu *daje riječ* da će mu se prepustiti ako učini što želi. Saloma pritom jasno daje do znanja da Tetrarka vjeruje u staro proročanstvo "kao u vrhunaravni znamen" (307), odajući da je sigurna da će se događaji razvijati na željeni način te Kajju obećava mjesto vrhovnoga stratega kad postane kraljicom. U razgovoru s Kajjom Saloma izvodi još jedan zaokret uvodeći u cijelu priču novi motiv (proročanstvo) i ponovno reinterpetirajući događaje za svojega sugovornika jer uspješno uvjerava Kaju, koji teško slijedi njezinu argumentaciju, da Johanaana treba obezglaviti. Prema didaskalijama Saloma se zatim "*na prstima došuljala do čempresova stabla u lijevoj kulisi, ne bi li svojim pogledom uspjela da otkrije razvoj drame*" (308), te dolaze dvojica rimskih generala kojima Saloma, u još jednoj i konačnoj obratu, novom rekontekstualizacijom i reinterpetacijom događaja, Kaja prikazuje kao "suludog generala [...] jer je ubio čovjeka kome smo dali, u ime najvišeg judejskog autoriteta, azil na kraljevskom dvoru..." (309). U velikoj završnici, koja je zapravo Salomin trijumf, stiže Tetrarka pred kojega dvojica rimskih generala donose Johanaanovu glavu pokrivenu smokvinim listom, koju su uzeli od Kaje nakon što su ga bili ubili. Tetrarka sad već bivšoj kraljici šalje crni biser kao znak nemilosti, a Salomu moli za njezinu kraljevsku ruku.

Što je doista istina o Salominu položaju? Čitatelj na kraju Krležine drame, nakon što je svjedočio nizu Salominih obrata onoga što je prethodno tvrdila, u nizu unatražnih prekrajanja njezine priče može prepoznati zanimljiv obrazac, no ostaje posve nesiguran što je zapravo istina. Time se potvrđuje njezin prvi komentar o Johanaanovu govoru ("Svejedno je, mili moji, šta se govori, glavno je da se vjeruje, a vjeruje se u ono šta je dobro izgovoreno." 287), ali se višestruko problematizira i odnos Krležine *Salome* prema drugim tekstovima s kojima stoji u intertekstualnome odnosu: *Biblijom*, Wildeovom dramom, Krležinom *Legendom* itd., jer i cijela drama preslaguje i preuređuje fabulu, motive, likove i njihove odnose, pa i stil svojih prethodnika (usp. Donat 1970, Zozoli 1996). Čitatelju, kao i svim likovima u drami pitanje o Salominu položaju ostaje trajno neodgovoreno jer njezina istina ovisi tek o stalno promjenjivome kontekstu u kojemu se promatraju odnosi na presjecištu kojih se nalazi, kao što je i istina *Salome* stalno promjenjiv smisao koji proizlazi iz bezbrojnih mogućih naknadnih kontekstualizacija i reinterpetacija drame.

VII

Ovdje izloženo čitanje pristupilo je *Salomi*/Salomi kao kolažu u kojemu su neki dijelovi teksta ostatci diskursa oblikovanoga pod utjecajem vajldovskog esteticizma i književnosti hrvatske moderne te koji je i strukturiran po modelu usporedivome s procedurama vajldovske jezične igre, koje su najvidljivije u složenome odnosu koji i drama i lik uspostavljaju prema jeziku. Ako je dramski tekst nizom naknadnih intervencija i pročišćen od esteticističkih obilježja, središnji Salomin zavodnički monolog ostaje vjeran omamljivosti svojstvenoj esteticističkomu jeziku. Može se, stoga, argumentirati da je *Saloma* vjerna dekadentnoj uporabi jezika jer se Krleža cijelim tekstom kao kompleksnim označiteljem koristi tako što pod njega podmeće različita označena, stalno preinačujući i izmičući njezin smisao, pa *Saloma*, bar u Krležinim reinterpretacijama, nalikuje na tipičan esteticistički artefakt i vajldovsku igračku jer se njezina ljuštura naknadno lako puni različitim sadržajima. Naime, i Wilde i Krležina *Saloma* znaju da je važnije *kako* se govori od onoga što se govori – naslovni lik stalno modificira sadržaj svojega govora prilagođavajući ga situaciji (kao što i Krleža čini sa značenjem cjeline teksta), a budući da je temeljna tajna u drami od početka javna, samo u aranžiranju priče, tj. u oblikovanju poruke leži moć Salomina umijeća.

Saloma je drama koja želi da je promatraju kao tekst pa dio njezine zavodljivosti ishodi upravo iz svijesti o nikad posve razjašnjenom povijesti njezina preispisivanja i kolažnoga prekrajanja. Poanta stoga nije u tome da se u Salomi ili Johanaanu jednom za svagda *prepoznata* ova ili ona povijesna osoba, ali ni da se u *Salomi* otkrije jedinstven književni uzor, nego da se u tekstu vidi igra kolažiranja i da se osvijesti da je jezik, osobito napisani jezik, autonoman i artificiozan te da kao takav ima osobitu moć. Na to je igrao i Wilde sastavljajući Salomu od dijelova *Pjesme nad pjesmama*, a Johanaana od fragmenata *Apokalipse*, oblikujući svoj tekst poput ornamentalnoga mozaika, koji je skandalozan samo ako se konačno uoči ono što je oduvijek u *Bibliji* (Brown Downey 2004, usp. Zozoli 1996). Krležina *Saloma* tako intertekstualno upućuje, osim na *Bibliju* te na brojne obrade toga motiva u drugoj polovici 19. i početkom 20. stoljeća u različitim umjetnostima, i na *Legendu*, u kojoj je Sjena, čini se, i sama gledala Wildeovu *Salomu* (Lončar 1967: 253). Stoga, ako pokušamo odgovoriti na pitanje *Čega je Saloma zapravo sita?*, koje zbunjuje i izbežumljuje Salomine sugovornike, jedan je mogući odgovor da je zamara upravo zarobljenost u njezin predvidivi tekstni, knjiški život, u kojemu se stalno odigravaju odavno poznati mitovi, pa ona izmorena svojom

ulogom *uzvišene bludnice* umjesto običnih brbljavaca nesvjesnih svojih uloga želi nekoga vještog na jeziku i nekoga tko će je pokušati – *pročitati*.

LITERATURA

- Balakian, Anna. 1967. *The Symbolist Movement. A Critical Appraisal*. New York: Random House.
- Bridgwater, Patrick. 1999. *Anglo-German Interactions in the Literature of 1890s*. Oxford: Legends.
- Brlek, Tomislav. 2016. "Povratak Miroslava Krleže". U: *Povratak Miroslava Krleže. Zbornik radova*. Ur. Tomislav Brlek. Zagreb: Leksikografski zavod "Miroslav Krleža": 7–59.
- Brown Downey, Katherine. 2004. *Perverse Midrash. Oscar Wilde, André Gide, and Censorship of Biblical Drama*. New York/London: The Continuum International Publishing Group.
- Čale, Morana. 2013. "Legende o Antikristu: Krleža, Nietzsche i tekstualne krivotvorine". U: *Komparativna povijest hrvatske književnosti. Zbornik radova XV. (Ne)pročitani Krleža: od teksta do popularne predodžbe*. Ur. Cvijeta Pavlović, Vinka Glunčić-Bužančić i Andrea Meyer-Fraatz. Split/Zagreb: Književni krug Split i Odsjek za komparativnu književnost FFZG-a: 166–189.
- 110 Čale Feldman, Lada. 2012. *U san nije vjerovati*. Zagreb: Disput.
- Donat, Branimir. 1970. *O pjesničkom teatru Miroslava Krleže*. Zagreb: Mladost.
- Dowling, Linda. 1986. *Language and Decadence in the Victorian Fin de Siècle*. Princeton: Princeton University Press.
- Gašparović, Darko. 1989. *Dramatica krležiana*. Zagreb: Omladinski kulturni centar.
- Grubica, Irena. 2010. "The 'Byron of Kipling's England': Oscar Wilde in Croatia". U: *The Reception of Oscar Wilde in Europe*. Ur. Stefano Evangelista. London: Continuum: 270–285.
- Hergešić, Ivo. 1967. *Književni portreti (novi izbor)*. Zagreb: Stvarnost.
- Krleža, Miroslav. 1967. *Legende*. Zagreb: Zora.
- Krtalić, Ivan. 1986. "Krležina polemika s Josipom Bachom". U: *Republika* 42, 9/10: 985–1018.
- Lončar, Mate. 1967. "Saloma Miroslava Krleže". U: *Miroslav Krleža*. Ur. Vojislav Đurić. Beograd: Prosveta: 249–275.
- Marjanić, Suzana. 2005. *Glasovi Davnih dana: transgresije svjetova u Krležinim zapisima 1914. – 1921./1922*. Zagreb: Naklada MD.
- Miočinović, Mirjana. 1967. "Krležin dramski krug". U: *Miroslav Krleža*. Ur. Vojislav Đurić. Beograd: Prosveta: 225–249.
- Primorac, Antonija. 2006. "Dvije Salome: Salomé Oscara Wildea i Saloma Miroslava Krleže". U: *Književna smotra* 38, 3/4: 123–130.
- Senker, Boris. 1999. "Saloma". U: *Krležijana II*. Ur. Velimir Visković. Zagreb: Leksikografski zavod "Miroslav Krleža": 300–301.
- Stančić, Vesna. 1981. "Saloma u kontekstu Krležine dramske riječi". U: *Dani Hvarскоga kazališta: Krleža*. Ur. Boris Senker i Vinka Glunčić-Bužančić. Split: HAZU i Književni krug Split, 8: 108–120.

- Toepfer, Karl. 1991. *The Voice of Rapture. A Symbolist System of Ecstatic Speech in Oscar Wilde's Salome*. New York: Peter Lang.
- Vidan, Ivo. 1993. “Dvoznačnost dekadencije u Krležinu djelu”. U: *Republika* 49, 11/12: 20–27.
- Vidan, Ivo. 1995. *Engleski intertekst hrvatske književnosti*. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti FFZG-a.
- Wisenthal, J. L. 1994. “Wilde, Shaw, and the Play of Conversation”. U: *Modern Drama* 37, 1: 206–219.
- Zozoli, Lidija. 1996. “Intertekstualnost Krležine *Salome*”. U: *Kolo* 3: 167–188.

Abstract

SEDUCTIVE LANGUAGES OF KRLEŽA'S *SALOME* AND WILDEAN AESTHETICISM

The paper avoids interpreting Krleža's play *Salome* (*Saloma*) through the usual lens of Krleža's memoirs *Bygone Days* (*Davni dani*), or the author's numerous claims about the meaning of the text. Instead, in the author's ever-changing formulation of the final meaning of the text, the interpretation recognizes the same procedures that are used by *Salome* for seducing and manipulating men surrounding her in the play. *Salome* is a supreme orator in the play, always conscious of her use of language, of the repercussions of her speech and of the textuality of the world she inhabits. The paper suggests that a method for analysing the language of the play can be found in the discursive mechanisms of Oscar Wilde's renowned play *Salomé*, as a prime example of the decadent use of language, although Wilde's influence on Krleža's play has mostly been disputed. The paper argues that the influence of Wilde's aestheticism is not visible in the adoption of typical motifs, characters or plot, but in the autonomous and self-reflective language play in Krleža's text.

Keywords: Miroslav Krleža, *Salome/Saloma*, Oscar Wilde, aestheticism, autoreferentiality