

Esteticističke fatalne žene

Fajt, Paula

Master's thesis / Diplomski rad

2023

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:131:028817>

Rights / Prava: [Attribution 4.0 International](#)/[Imenovanje 4.0 međunarodna](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2023-11-30**



Repository / Repozitorij:

[ODRAZ - open repository of the University of Zagreb Faculty of Humanities and Social Sciences](#)



Odsjek za komparativnu književnost

Filozofski fakultet

Sveučilište u Zagrebu

DIPLOMSKI RAD

Esteticističke fatalne žene: likovi Salome i Tamare u dramama Oscara Wildea, Frana Galovića i

Miroslava Krleža

Kandidat: Paula Fajt

Mentorica: dr. sc. Kristina Grgić, doc.

Ak. godina: 2022./2023.

SAŽETAK

U uvodnom dijelu rada prikazana je povijest fatalne žene kao arhetipskog lika koji postoji dulje od pisane književnosti, nakon čega se detaljnije ocrtava društveni i povijesni kontekst u kojem je lik *femme fatale* doživio procvat. Središnji dio rada posvećen je analizi likova Salome i Tamare u dramama Oscara Wildea, Frana Galovića i Miroslava Krleža kao oglednim primjerima esteticističke verzije fatalne žene.

ABSTRACT

In the introductory part of the paper the history of the *femme fatale* as an archetypal character that has existed longer than written literature will be outlined. The social and historical context in which the aforementioned character flourished is shown in more detail in the next part of the paper. The main part of the paper is devoted to the analysis of the characters of Salome and Tamara in the plays of Oscar Wilde, Fran Galović and Miroslav Krleža as exemplary *femmes fatales* of aestheticism.

KLJUČNE RIJEČI: fatalna žena, esteticizam, Oscar Wilde, Fran Galović, Miroslav Krleža, lik Salome, lik Tamare

KEY WORDS: *femme fatale*, aestheticism, Oscar Wilde, Fran Galović, Miroslav Krleža, character of Salome, character of Tamara

SADRŽAJ

1. UVOD.....	4
2. FATALNA ŽENA – OD GENEZE DO EUROPSKOG ESTETICIZMA	6
3. WILDEOVA SALOMA.....	10
4. GALOVIĆEVA TAMARA.....	16
5. KRLEŽINA SALOMA	21
6. ZAKLJUČAK.....	26
7. POPIS LITERATURE	28

1. UVOD

Tema ovog diplomskog rada su fatalne žene u razdoblju esteticizma među kojima sam posebno izdvojila likove Salome i Tamare. Lik fatalne žene postoji od prije pojave pisane književnosti – taj tip napučivao je antičke mitove i predbiblijsku tradiciju (Simkin 3-19). Simkin također napominje da se taj lik održao kroz povijest književnosti, pa i drugih neumjetničkih pisanih medija poput tiska (ibid.).

Odabrala sam jednu od najpoznatijih *femme fatale* u povijesti svjetske književnosti – Salomu koja je po prvi puta ocrтана s nekoliko rečenica u Bibliji, a kasnije je glavni lik i pokretač radnje u istoimenoj drami Oscara Wildea. Wildeov tekst jest uzoran primjer esteticističke (i simbolističke) drame. O prilagodljivosti i trajnosti Salome svjedoči i *Tamara* Frana Galovića – neki motivi su preuzeti iz Ljermontovljeve balade, ali je glavnina drame koncipirana po uzoru na Salomu. *Saloma* iz pera Miroslava Krležje je istovremeno i nastavak i subverzija Wildeovog originala. Tako se Krležina drama poziva na poetiku esteticizma, ali ju i preobražava, pa i na svojevrsan način komentira.

Usprkos različitim imenima, uočava se sličnost u oblikovanju ove tri drame, posebice u konstrukciji glavnih likova. Fokus ovog diplomskog rada bit će upravo na isticanju sličnosti u tim aspektima triju odabranih drama, ali i će se istaknuti preokupacije i specifičnosti svakog pojedinog teksta. *Saloma* Oscara Wildea reprezentativno je djelo esteticizma. Wilde je dramu izvorno napisao na francuskom jeziku u Parizu 1891. godine, a po prvi puta je izdana dvije godine kasnije. U drami je naglašena dekadencija, atmosferičnost, bogatstvo detalja koje kadšto prelazi u prenapučenost; dijalogu se pridaje posebna pažnja, a Salomina riječ nosi smrt.

Tamara je jedno od ranijih Galovićevih djela, a postoji u proznoj i stihovanoj inačici. Ranija, prozna inačica dovršena je u svibnju 1906.; versificirana verzija nešto je mlađa i praižvedena je u rujnu 1907. u Zagrebu (Batušić 245). Galović poput Krleže i Wildea gradi svoj vlastiti protusvijet smješten u Tamarinu dvoranu u kuli s izravnom referencom na Ljermontovljevu istoimenu baladu, čime se vrijeme radnje pomiče u davnu prošlost (ibid.). Esteticistički protusvijet Tamarine dvorane jest prostor i vrijeme udaljeno od povijesnog i društvenog konteksta u kojem je Galović stvarao dramu, a Tamarine ideje o vječnoj ljubavi te tretman nedostojnih ljubavnika daleko su od „modernog racionalizma“ i „gradske svakidašnjice“ (Batušić et al, 10). Didaskalije su u službi stvaranja osobite atmosfere, razvijaju se u komentar dramske radnje te se propituju konvencije žanra drame za čitanje (Hećimović 182). U usporedbi s Krležom i Wildeom, Galović maksimalno reducira broj likova na robinju, putnika i fatalnu Tamaru koja usmrćuje svoje ljubavnike te ujedno utjelovljuje autorovu opsesiju smrću (Hećimović 184).

Krležin odnos prema Wildeu i njegovoj drami važan je za analizu Krležine *Salome*. I sam Krleža pisao je o Wildeovom utjecaju u dnevničkim zapisima *Davni dani* gdje su također zapisani fragmenti prve verzije *Salome* iz 1914. godine. Istaknut ću i odmak od wildeovske ideje uzvišene Ljepote. Osvrnut ću se ukratko i na postojanje nekoliko različitih verzija *Salome* od kojih neke nisu ni sačuvane. Suzana Marjanić iznosi kratku kronologiju Krležinog stvaranja i kasnijeg variranja *Salome*: prema zapisima iz *Davnih dana*, Krleža je dramu pisao tijekom 1913. i 1914. godine, a treća inačica postojala je 1918. (114). Drami se vraća 1950-ih kada ju krati u jednočinku, a konačnu verziju tiska tek 1963. godine u časopisu *Forum* (Marjanić 101). Što se strukture tiče, Krleža je izvorno planirao dramu u tri čina koja će biti dijelom biblijskog ciklusa

(Senker). Trodijelna struktura ostaje očuvana i predstavlja evoluciju naslovne junakinje od seksualnog, wildeovski prezasićenog do političkog agensa (ibid.).

Naznačit ću povijesni i društveni kontekst u kojem je *femme fatale* doživjela procvat i naglasiti osobitosti razdoblja esteticizma. Usporedbom tih triju drama (i triju likova) ukazat će se na trajni subverzivni potencijal esteticističkih fatalnih žena.

2. FATALNA ŽENA – OD GENEZE DO EUROPSKOG ESTETICIZMA

Lik fatalne žene postoji i prije uspostave samog naziva *femme fatale* u različitim religijskim, mitološkim i popularnim pričama (Elhallaq 86). Kao ključne figure za razumijevanje geneze fatalne žene Elhallaq ističe Evu iz Biblije i Pandoru iz antičkih mitova čija je ljepota i nekontrolirana znatiželja donijela propast muškarcu, i cijelom ljudskom rodu (86-87). Oba ženska lika prekršila su zapovijedi najvišeg, božanskog autoriteta s fatalnim i ireverzibilnim posljedicama. Prema Dijkstra, kontinuitet oslikavanja ženskih likova u negativnom svjetlu od antičke mitologije i Biblije održao se uz pomoć crkvenih otaca u Srednjem vijeku (5). Nasuprot idealnoj ženi koja se prisposobljuje Djevici Mariji, stoje transgresivni likovi poput Eve čija ljepota navodi muškarce na krivi put. Stott jednako tako naglašava da *femme fatale* s kraja 19. stoljeća svoju moć crpi iz pozivanja na književne prethodnice kao što su Saloma i Judita iz Biblije, Kleopatra, Helena Trojanska, antičke sirene (Stott viii). Duga povijest ženskih nepoćudnih likova počiva na religijskim i mitološkim temeljima koji nadilaze svaki ljudski autoritet te se perpetuira u 19. stoljeću pozivajući se na ranije modele i prilagođavajući ih svakoj sljedećoj epohi.

Rebecca Stott usredotočuje se na *femme fatale* kao nezaobilazni ženski lik na zalazu 19. stoljeća. Fatalnu ženu odlikuje neobuzdana seksualnost i senzualnost pogubna za muškarce (viii).

Fatalna žena 19. stoljeća ne postoji kao izolirani lik, nego postaje fatalna tek u prisustvu muškarca (Elhallaq 86). Lik fatalne žene kao tekstualna instanca odnosi se poput hiperteksta spram svog hipoteksta – njezina fizička ljepota nije zavodljiva sve dok joj muški lik nije izložen, ona sama nije prijetnja sve dok se ne pojavi prikladan muški subjekt (Stott viii).

Krajem 19. stoljeća umnožavaju se, klasificiraju i institucionaliziraju diskursi o seksualnosti u raznim znanostima, a fatalna žena kao tip dobiva svoju konačnu formu (x). Fatalna žena nastala je na sjecištu ideologije i književnosti, o njoj se govorilo u brojnim diskurzima o spolnosti i ženskoj seksualnosti, a sam proces njezine dekonstrukcije posjeduje politički naboj (Stott xi-xii). Stott razlaže figuru fatalne žene na sastavne dijelove i u tom procesu zamjećuje da se taj tip ženskog lika pretače u druga područja reprezentacije u kulturi s kraja 19. stoljeća (xi). Stott naglašava da književnost nije puki odraz života ili neke ideologije, već proizvodi i ojačava ideologiju (ibid.). Naime, usporedbe stvarnih žena s književnim modelima nepoželjne seksualnosti služile su njihovom ograničavanju i podčinjavanju u društvenom i političkom smislu (Stott xii). Autorica pritom polazi od postulata poststrukturalizma i dekonstrukcije koji razaraju koncept jezika (i njegove pisane varijante) kao nečeg stalnog i objektivnog, a samim time preispituju i jezične konstrukte poput fatalne žene (ibid.). Autorica rastavlja lik fatalne žene slijedom tih postulata kako bi istražila interakciju ideologije i književnosti te razotkrila mnoštvo diskurza o spolnosti žene iz 19. stoljeća - za Stott to je važno političko pitanje jer osvjetljava složene sisteme koji dan-danas drže žene u određenom društvenom položaju uz pomoć konstrukata o (nepoželjnim) modelima ženske spolnosti u književnosti koji su prisutni i u znanstvenim i medicinskim diskurzima (xi-xiii). Polazišna točka autorice jest dekonstrukcija tekstova s kraja 19. stoljeća kako bi stekla uvid u kulturni milje koji je proizveo, održao i stavio u središnje mjesto lik *famme fatale*.

U prvom poglavlju svoje knjige *Idols of Perversity: Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle Culture* Dijkstra ističe ekonomske promjene s početka 18. stoljeća u kojima muškarac riskira svoju dušu u ponekad nemilosrdnim pothvatima (7-8). Za upuštanje u nove ekonomske pothvate muškarcu iz srednje klase tako je potrebna uzorna žena koja svojim raskošnim haljinama može privući potrebni kapital te zadržavanjem kod kuće, izvan svijeta rada, obnavljati moralnu čistoću svog muža po njegovom povratku kući (ibid.). Sredinom 1850.-ih glavna uloga žene iz srednje klase je tiho i neprimjetno služenje mužu te rađanje djece unutar bračne zajednice (Dijkstra 20-21). Nova podjela rada uvjetovala je stvaranje novog tipa idealne fragilne žene-svetice.

Nastavno na te promjene, Stott analizira dojam krize u britanskom identitetu s kraja 19. stoljeća (2). Veliku ulogu u formiranju britanskog identiteta imao je tzv. novi imperijalizam koji je obuhvaćao agresivnu teritorijalnu ekspanziju od 1870. godine (Stott 3). Odnosi moći u Europi su se promijenili: nakon sloma bečke burze 1873. nastupila je depresija u zapadnoj Europi, a novi ekonomski centri stvoreni u SAD-u, Njemačkoj, Rusiji i Japanu povlačili su za sobom opadanje britanske nadmoći i strah od propadanja (Stott 3-6). Propaganda potpomognuta sve raširenijim tiskom proizvodila je idealnu ženu: majku koja će rađati zdrave sinove koji će braniti Britansko Carstvo od nepoznate najezde izvana (Stott 9-10). Dodatan utjecaj na onodobnu kulturu imala su znanstvena otkrića – s osobitim zanimanjem su se proučavala nenormalna, bolesna stanja (Stott 15-16). Darwinova teorija evolucije postala je instrument ekspanzionističke politike – prema tzv. socijalnom darvinizmu bijelci su najnaprednija rasa te moraju kontrolirati i prosvjeđivati „zaostale“ narode (Stott 16). Novi imperijalizam, odnosno teritorijalna ekspanzija i iseljavanje istovremeno su obećavali povratak na tradicionalni poredak u novim teritorijima (Stott 7).

U književnosti nazivi za nepoćudni ženske likove poput divlje žene, vampira itd. sugeriraju da taj lik nije ograničen klasnim i rasnim granicama, ali da je istovremeno gurnut na rub društva kao prostitutka, crnkinja ili domorodačka žena, aristokratska žderačica muškaraca, ubojica (Stott viii). Najvažnija osobina fatalne žene jest da je izvan središta društva, na njegovom rubu. Yeeyon Im oslanjajući se na koncept orijentalizma Edwarda Saida raspravlja o proizvođenju drugosti (eng. *othering*) upravo u Wildeovoj drami *Salomé* te osvjetljava iste ili barem slične probleme (361). Im naglašava Wildeovo korištenje orijentalističkih motiva u svrhu stvaranja drugog svijeta – Wilde bira likove iz različitih dijelova Mediterana (Herod kao Tetrarka Judeje, mladi Sirijac, mladi Rimljanin...) čiji se popis ponavlja u Salominoj prvoj replici učvršćujući mjesto radnje drame kao egzotičan i dalek orijentalističan topos (364-365). Prijeteće, žensko i orijentalno Salomino zavodjenje destabilizira muške likove te potvrđuje Salomin status kao *femme fatale* (Im 370-371). Muškarac (Herod Tetrarka) je naposljetku taj agens koji ubija Salomu na kraju drame čime zaustavlja njezino transgresivno djelovanje i ponovo uspostavlja društveni poredak (Im 374). Salomin položaj zavodnice tako je gura na rub društva i njezino aktivno djelovanje prijeti ustaljenom poretku. Međutim, odnos među spolovima ne preklapa se u potpunosti s orijentalističkim suprotnostima - apostrofiranjem Herodove podčinjenosti Cezaru i zapadnjačkih ideja o moralnoj čistoći koju sam Herod sprovodi na kraju drame Salominim ubojstvom, i sam Herod svrstava se među druge (Im 375-376). Drugost i rubni položaj tako nije ograničen samo na Salomu tj. ženski lik, nego se prelijeva do krajnjih granica drame i obuhvaća cijeli dramski svijet. Međutim, drugost ne poništava Salomin rubni, ženski položaj u drami, nego ga dodatno usložnjava.

Lik fatalne žene postoji dulje od prvih pisanih tekstova i prije uspostave tog naziva u različitim religijskim, mitološkim i popularnim pričama. Eva iz Biblije i Pandora iz antičkih

mitova najraniji su zabilježeni primjeri transgresivnog ženskog ponašanja. S obzirom da ti likovi svojom ljepotom i znatiželjom krše božanske zapovijedi koje su iznad svakog ljudskog autoriteta, tip fatalne žene očuvao se zahvaljujući prizivanju tih najranijih modela i prilagođavanju svakom novom razdoblju. Fatalna žena tako postaje ključni lik na izmaku 19. stoljeća. Fatalna žena, osim svojih povijesnih prethodnica iziskuje i pogodan muški lik u čijem prisustvu postaje fatalna. Kraljem 19. stoljeća lik fatalne žene postaje i dijelom izvanknjiževnih diskurza što nosi i politički naboj jer služi potčinjavanju žena putem jezičnih konstrukata. Lik fatalne žene tako je tekstualni i jezični konstrukt koji oblikuje i utječe na ideologiju. Nova socioekonomska politika s početka 18. stoljeća propagirala je idealni tip žene kao čuvarice kućanstva koja će rađati djecu i obnavljati muževu duševnu čistoću kad se on vrati iz ponekad nemilosrdnog svijeta gospodarskih odnosa. Strah od propadanja imperija proizvodio je i nepoželjni model ženskosti fatalnu ženu i gurao je na rub društva, jednako kao i druge nepoželjne društvene skupine toga doba. Orijeentalizam odnosno proizvodnju drugosti i sam Oscar Wilde koristi u konstruiranju *Salome*. Položaj Salome kao žene dobiva dodatnu dimenziju pomoću orijentalnih motiva. Herod kao muški lik donosi smrt Salome, fatalnoj ženi jer je potpuno podređen Cezaru i nepoznatom Bogu čime svjedoči o podređenosti ukupnog dramskog svijeta zapadnjačkim idejama o moralnoj čistoći.

3. WILDEOVA SALOMA

Oscar Wilde rođen je 1854. godine u Dublinu, u današnjoj Republici Irskoj. Brojne kontradikcije i oštre suprotnosti proizašle iz njegovog osobitog položaja kao Irca naklonjenog britanskim vlastima dodatno su usložnjenje njegovom frankofilijom (Holland 3). Donohue ističe

da britanska javnost nije ozbiljno shvaćala Wildea jer je mahom pisao komedije, a kasnije je njegov cjelokupni opus bio u sjeni suđenja i služenja zatvorske kazne (119). Dramu *Saloma* piše izvorno na francuskom jeziku potkraj 1891. godine tijekom egzila u Parizu (ibid.). Za Wildeova života ta drama nije nijednom bila izvedena na engleskim pozornicama, a njegovom cjelokupnom stvaralaštvu nije pridavana veća važnost (Donohue 120). Već iduće godine dramu se pokušava postaviti na pozornicu, s već slavnom Sarah Bernard u naslovnoj ulozi, no predstava je zabranjena jer je sadržavala biblijske likove (Donohue 118). Međutim, spolnost i lascivni sadržaji bili su nepoćudni u engleskom društvu onoga doba – Donohue naglašava i cenzorovo licemjerje koji je tražio da mu se „napola biblijska, napola pornografska“ drama pošalje u svrhu „privatnog proučavanja i zabave“ (ibid.).

Oscar Wilde je istovremeno osigurao reputaciju sjajnog komediografa koja je nadživjela sve skandale (homoseksualnost, suđenje i zatvor), pa čak i samog Wildea (Donohue 119). *Saloma* je za autorovog života postavljena jedan jedini puta 1896. godine u Parizu dok je Wilde odsluživao zatvorsku kaznu (ibid.). Wildeovim suvremenicima *Saloma* je bila daleko od dramaturških modela, likova pa čak i jezika tadašnjeg popularnog kazališta u West Endu; čak su optužili Wildea da ne donosi ništa novo i originalno u odnosu na prethodne obrade tog istog motiva (Donohue 123). Gašparović naziva *Salomu* „apokrifom“ – taj epitet u isti mah označava odmak od biblijske verzije, odmak od dotadašnjeg Wildeovog stvaralaštva, ali i od stvaralaštva društveno-povijesnog konteksta u kojem je autor drame stvarao. *Saloma* predstavlja jedinu Wildeovu jednočinku, jedini dramski tekst koji izlazi iz okvira uglavnom realističnih salonskih komedija te prvi dramski tekst pisan u potpunosti na stranom (francuskom) jeziku (73-74). Biblijski sadržaj i jezična začudnost pruža Wildeu odmak od salonskog miljea koji je dotad

ironizirao u svojim komedijama, i još snažniji odmak od općenitog načela da je umjetnost odraz neposredne životne zbilje te pomak u smjeru larpurlatizma i esteticizma (Gašparović 74).

U Bibliji postoje dvije verzije priče o Salomi, po jedna u Matejevom i u Markovom evanđelju (*Biblija* Mt 14,1-12; Mk 6,14-29). Gašparović ističe ključne elemente koje u svoj dramski tekst preuzima i Wilde – Herodovu strepnju pred kritikom Ivana Krstitelja, Salomin ples i dekapitaciju Ivana Krstitelja (73). U Bibliji bezimena Herodijadina kćer kao nagradu za ples pred kraljem Herodom traži prorokovu glavu na majčin nagovor – u Wildeovoj inačici Saloma sama traži glavu Ivana Krstitelja (Primorac 125). Wildeu je kao inspiracija poslužilo nekoliko rečenica iz Biblije te zapisi rimskog povjesničara Josipa Flavija, no te izvore tretira prilično slobodno (Donohue 124). Legenda o Salomi je dugovječna, a njezin se početak smješta u Bibliju, prvi joj ime nadijeva Josip Flavije, a različite verzije priče o odrubljivanju glave zatvoreniku na nagovor ljubavnice ili kurtizane potječu iz pretkršćanske ere (Primorac 123). Kao tri razdoblja u kojima se bilježi porast zanimanja za tu legendu Primorac navodi vrijeme rimske dekadencije, križarske ratove (kad se osobito štuje Ivan Krstitelj, a kao njegova suprotnost ističe Saloma) te u razdoblju esteticizma (*ibid.*). Primorac, poput Dijkstre, ističe biblijske i rimske (antičke) preteče lika Salome, a kolebljivu popularnost tog lika povezuje sa zanimanjem onodobne opće kulture za *famme fatale*. Salomu se tako koristi kao prikaz nepoćudne ženskosti nepovezane naizgled s religijskim elementima (u usporedbi s likovima Eve i Pandore) koja ima negativne posljedice ograničene na samu Salomu. Valja istaknuti da se u Herodu potkraj drame ipak budi strah od neznana Boga te daje ubiti Salomu (Im 375-376).

Za razliku od Wildeovih salonskih komedija gdje je erotika potisnuta i tek naznačena, u *Salomi* postaje jedan od središnjih motiva koji je neprestance prisutan na pozornici – dovedena je [do] „ (...) perverzije, zaodjenuta u secesijsko i dekadentno ruho (...)“ (Gašparović 74). Na

samom početku drame nagoviješta se Salomina pogubna ljepota – Herodijadin paž odmah upozorava Sirijca da je opasno tako gledati ljude kao što on promatra Salomu (Gašparović 75). Pogled i gledanje dodatno naglašavaju vizualni element drame, naznačuju odnose među likovima - Salomin pogled uznemiruje Jokanaan (Ivana Krstitelja; u Krležinoj verziji Johanaana, nap. aut.), Saloma isprva bježi od Herodovog pogleda, a zatim pleše pred njim. Ti neželjeni pogledi ujedno su i osuda na smrt. Mladi Sirijac počinio je samoubojstvo kad je Saloma počela gledati i žudjeti za Jokanaanom, Jokanaan stradava nakon što odbije Salomu i njezin pogled. Salomu ubijaju vojnici nakon što se konačno izloži Herodovom pogledu i pleše za njega.

Jedan od najvažnijih motiva koji se uvodi na početku drame je mjesec, luna čija se ljepota uspoređuje sa Salominom. Prema Gašparoviću, motiv mjeseca povezuje Wildea s ranijom književnom tradicijom kao znak začudnog, onostranog, ali osjećajem groze i morbidne erotike: poveznica Erosa i Thanatosa provlači se u europskim književnostima od stare Helade, preko romantizma do secesije (74-75). Mjesečina se uvodi već u prvoj didaskaliji, a Gašparović naglašava združivanje motiva mjeseca i smrti već u prvoj replici u drami: Herodijadin paž uspoređuje mjesec s mrtvom ženom (ibid.). Wilde gradi dramsku napetost nizom usporedbi i boja – Herod nudi vizualno atraktivne, uglavnom bijele i srebrene predmete Salomi kad ju nagovara da pleše za njega, ali ona je opčarana Jokanaanovim glasom (ibid.). Kontrast između vizualnog i slušnog naglašen je i prije nego što Saloma i Jokanaan stupaju na pozornicu – Herodijadin paž, mladi Sirijac i vojnici komentiraju Salominu ljepotu uz povremene prekide izazvane Jokanaanovim propovijedanjem. Jokanaanov glas i propovijedanje su dovoljni da zaintrigiraju Salomu, čak i prije nego sam Jokanaan izađe iz cisterne u kojoj je zatočen. Prema Gašparoviću, Salomu privlači Jokanaanova snažna ličnost, a njegovo odbijanje joj izaziva još veću želju; na putu do Jokanaanovih usana vješto iskorištava opčinjenost mladog Sirijca (75).

Perverzna, morbidna erotika svoj vrhunac doživljava u Salominom ljubljenu mrtvih usana Jokanaana i njezinom završnom monologu (Wilde 71-72).

Gašparović razrađuje opreku između Jokanaanovog uzvišenog biblijskog stila kojim poziva na obraćenje i Salominog lirskog govora posve usredotočenog na iskazivanje vlastite žudnje za Jokanaanovim tijelom (75-76). Prije nego što Jokanaan izađe iz cisterne, Saloma sluša njegov glas koji najavljuje dolazak Spasitelja, a čim istupi iz cisterne, prorok dodatno zaoštava svoj govor indirektno prozivajući Heroda i Herodijadu. Wilde se u ovim replikama odmiče od biblijskog predloška prema kojem je Ivan Krstitelj kudio Heroda jer je uzeo ženu svoga brata; Wildeov Jokanaan naglasak premješta na Herodijadu, prikazujući je kao bludnicu (Wilde 56-57). Jokanaanov govor, međutim, nije posve lišen kolorističkih elemenata kad prvi put vidi Salomu: „Tko je ova žena što me motri? (...) Zbog čega me gleda svojim zlatnim očima ispod pozlaćenih kapaka?“ (Wilde 57). Kad mu je Saloma otkrila tko je, poziva ju na obraćenje i ponovno priziva Herodijadu čiji je „krik (...) grijeha stigao sve do ušiju Gospodnjih.“ (ibid.). Salomine pomno razrađene replike prepune detalja paradoksalno opisuju prorokovo tijelo naizmjenice „najpoetskijim poredbama i najgnjusnijim epitetima“ (Gašparović 76).

Saloma: Jokanaane zaljubljena sam u tvoje tijelo. Ono je bijelo poput ljiljana u polju, što ga kosac nigda nije kosio. (...) [N]i stope zore (...), niti grudi lune kad priliježe o grudi mora... Ne postoji ništa na svijetu što bi bilo bijelo poput tvojega tijela. Pusti da taknemo tvoje tijelo.

Jokanaan: Natrag! kćeri babilonska! (...) Neću te slušati! (...)

Saloma: Tijelo ti je odvratno. Slično je tijelu gubavca. (...) Jokanaane, u tvoju kosu sam se zaljubila. Tvoja je kosa poput grozdova (...). (Wilde 57-58)

Wilde gradi dramsku napetost dugim Salominim replikama u kojima se fiksira na određeni dio njegove pojave – u prvom dijelu na bijelo tijelo, zatim na crnu kosu, a naposljetku na crvene usne. Gradacijom tako prelazi od cjeline prema najmanjem detalju, a uz svaki dio vezuje određenu boju. Ističe ljepotu Jokanaanovog tijela, uz njega vezuje jednu od najvažnijih boja u drami, bijelu boju i motiv mjeseca kao najavu za predstojeću smrt. Jokanaan se buni i prekida njezin monolog, a Saloma mu odgovara nizom grotesknih usporedbi koje kulminiraju motivom groba. Nakon tog vrhunca, Saloma lirski snatri o Jokanaanovoj crnoj kosi, sve dok ju Jokanaan ponovno ne prekida izazivajući novi Salomin pomak prema makabričnom. Vrhunac Salominog govora jest njezino inzistiranje da poljubi crvene prorokove usne. Ništa što joj Jokanaan nakon toga govori, čak niti samoubojstvo mladog Sirijca, ne može odvratiti Salomu od ispunjenja njezinog nauma – njezina fiksacija na Jokanaanove usne je tolika da niti ne iskazuje žaljenje za Sirijcem. Gašparović navodi njezinu repliku „Poljubit ću tvoje usne, Jokanaane!“ kao neopozivu odluku koju će izvršiti pod svaku cijenu.

Saloma jest središte i slika svoje razvratne i dekadentne okoline, odlikuje ju neobuzdana senzualnost, predmet je požude mnogih dvorjana, čak i vlastitog očuha, kralja Heroda, a izvrgnuta je kritici proroka Jokanaana (ibid.). Primorac smatra da ova drama funkcionira kao kritika društva – navodi tezu Gail Finney prema kojoj sam izbor francuskog jezika u Wildeovom primjeru (i u slučaju anglosaksonske kulture) predstavlja jezik Drugoga koji nesputano iskazuje vlastitu seksualnost (ibid.). Također, Jokanaan postaje objekt koji Saloma gleda, a njegove usne predmetom njezinog fetiša (Primorac 127). Salomin pogled fiksira se na Jokanaana te svojim dugim i pomno razrađenim monolozima detaljno iskazuje svoju opsjednutost prorokovim tijelom. Pogled i požuda najavljuju smrt – Saloma gleda i traži Jokanaanovu smrt, a Herod s druge strane pogledom prati Salomu i na kraju naređuje njezino pogubljenje.

Nasuprot komedijama Oscara Wildea koje su nadživjele sve skandale, drama *Saloma*, izvorno napisana na francuskom jeziku, postavljena je svega jednom za autorova života. Likovi i dramski modeli bili su strani Wildeovim suvremenicima, a biblijski motivi i lascivni sadržaji osnovom za cenzuriranje. Wilde svoje ključne motive preuzima iz Biblije koja sadrži dvije verzije priče o Salomi - Herodovu strepnju pred kritikom Ivana Krstitelja, Salomin ples i dekapitaciju Ivana Krstitelja. Popularnost samog lika Salome raste i opada u skladu sa zanimanjem trenutne kulture za fatalne žene od biblijskih i antičkih (rimskih) preteča. Jedan od najvažnijih motiva jest pogled i gledanje kojim se naznačuju odnosi među likovima a ujedno i predskazuje smrt. Vizualni element dodatno je naglašen motivom mjeseca združenog s motivom smrti čija se ljepota uspoređuje sa Salominom. Premda Herod nudi vizualno atraktivne, uglavnom bijele i srebrne predmete, Saloma je opčinjena Jokanaanovim glasom tj. propovijedanjem. Dramatska napetost gradi se Salominim dugim replikama u kojima se fiksira na određeni dio prorokovog tijela od najmanjeg detalja do cjeline. Perverzna i morbidna erotika dostiže vrhunac u Salominom ljubljenju Jokanaanovih usana na odrubljenoj glavi. Saloma tako jest središte svoje dekadentne okoline – predmetom je gledanja i požude mnogih dvorjana. Međutim, pogled ujedno označava i smrt, prvo Jokanaanovu, a zatim i Salominu.

4. GALOVIĆEVA TAMARA

Stvaralaštvo Frana Galovića potrajalo je svega deset godina kad je stradao na ratištu 1914. godine (Hećimović 178). Julije Benešić, jedan od Galovićevih najbliskijih prijatelja, objavio je gotovo sve što je Galović ikad napisao, uključujući i tek započete i nedovršene rukopise (Hećimović 179). Hećimović ističe da je Galović bio izuzetno marljiv dramski pisac, odbijao se fiksirati na određenu formu, vrijeme i mjesto radnje; tek mu je predmet radnje najčešće bila ljubav (182-183). Sve to ukazuje na mladog i ne posve definiranog dramatičara. O

tome svjedoči i *Tamara* – Hećimović ocjenjuje da je prva, prozna verzija uspješnija, dramatskija, dok u drugoj, versificiranoj verziji prevladava lirika te nije iskoristio značajke prve jer ih nije ni bio svjestan (188-189).

Dijalog ima istaknutu, no različitu ulogu u dvjema verzijama drame. U proznoj verziji drame, središnji dio u kojem Tamara razgovara s Putnikom uokviren je početnim i završnim zapovijedima robinji. Dijelovi dijaloga s robinjom naznačuju da je Putnikov dolazak tek kratki predah od uobičajenog mrtvila u ponavljajućem i monotonom ritmu Tamarinih dana u kuli. Robinjina replika Tamari: „Već znadem dobro tvoje misli i zapovijedi...“ i Tamarin plan da sunovrati Putnika u rijeku Terek ne bude li ispunio njezina očekivanja o vječnoj ljubavi ukazuje i najavljuje rutinu kojoj će razočarana Tamara u nastavku drame pribjeći (Galović 96). Sam lik Tamare oprečan je u svojim romantičarskim snatrenjima za trajnom ljubavi i fatalnom crtom zbog koje se ne libi oduzeti život ljubavniku koji bi se mogao pohvaliti da je osvojio Tamaru. Fatalna crta na kraju ipak prevladava jer jedino smrt Putnika može razriješiti sukob između Tamarinog snatrenja o ljubavi i stvarnosti odbijanja zbog vjernosti zaručnici.

U stihovanoj verziji Tamarin početni monolog fokusira se na čežnju i dosad neuspješno traženje ljubavi te manje pažnje pridaje smrti prethodnih ljubavnika; vlada veće uzbuđenje i nada nego u proznoj inačici koju donosi dolazak Putnika (Galović 108-110). Hećimović navodi da je u proznoj verziji Tamara bliža Ljermontovljevoj fatalnoj ženi, dok je u versificiranoj varijanti nesretna, romantična i zanesena (189). U versificiranoj verziji na početku susreta s Putnikom motiv smrti se ponavlja i dopunjuje zanosnom govoru o usamljenosti (Galović 113-114). Versificirana verzija više se fokusira na priče – Tamarino odrastanje bez roditelja, Putnikovo putovanje do Tamarinog grada i borba s medvjedom, a kulminira Tamarinom pričom o kneginji koja se bacila u rijeku Terek nakon što je njezinog zaručnika očarala kraljica. Nakon pričanja

priča Putnik omamljen vinom i Tamarinim riječima ipak se otrežnjuje kad Tamara ponovo spominje tragičnu kneginjicu (Galović 124). Čarolija se prekida, no dijalog se nastavlja u jednakom zanosu, sve do Putnikove smrti. Ranija, prozna verzija služi kao putokaz u zanosu stihovane verzije te gotovo poput prvog čina drame postaje ključem za dešifriranje glavnih dijelova stihovane verzije. Iako je resi trodijelna struktura (uvodni Tamarin govor o neuspjelom traženju ljubavi, zatim razmjena priča s Putnikom te Putnikovo odbijanje i smrt), gradnje dramske napetosti gotovo da i nema. U obje verzije Tamara na kraju izražava žaljenje jer njezina želja ostaje i dalje neispunjena. Dramska situacija se smiruje i Tamara upada u svoju rutinu dajući uobičajene naloge robinji da joj pošalje roba da ne bude sama (Galović 406, 128).

Hećimović se dotiče i Galovićeve opsjednutosti smrću u kojoj se kadšto učitavaju biografski elementi (184). Smrt tako postaje lajtmotivom, opsesijom. Tamara u svojoj prvoj replici spominje niz nedostojnih ljubavnika koje je „bacala kroz ona vrata u šumni Terek, da se na liticama koje on oplakuje, razmrskaju, (...)“ (Galović 95). Kad se po prvi puta obraća Putniku, Tamara opisuje samoću i pustoš u kojoj živi te mu govori da je „donio svijetli tračak života u ovo mrtvilo (...)“ (Galović 97). Nasuprot Wildeovoj *Salomi*, gdje se oko motiva smrti gradi napetost, smrt je, barem u proznoj inačici, dio Tamarine svakodnevice – dok Tamara očekuje novi život, likovi iz Wildeove *Salome* čekaju na smrt. U obje inačice *Tamare* nizu muških mrtvacu pridružuje se jedan više na kraju drame, dok je u *Salomi* smrt izniman događaj koji se pažljivo najavljuje motivima mjeseca i krvi – dekadentni svijet postaje na kraju poguban za Jokanaana koji se, slično kao i Tamarini ljubavnici, odbija prepustiti zavođenju fatalne žene te za to plaća glavom. Smrt naposljetku sustiže i samu Salomu, dok Tamara neokrznuta nastavlja svoje monotono postojanje u kuli iznad Tereka.

Galović je od dolaska u Zagreb marljivo bilježio svoje dojmove o kazališnim predstavama koje je gledao, ali koje su mu služile i kao inspiracija za njegove vlastite drame (Detoni Dujmić 73). *Tamara* je pisana na tragu njegovih promišljanja o subjektu kao središtu drame oko kojeg se organizira radnja odnosno aktantski ugovor (ibid.). Kao inspiraciju koristi istoimenu Ljermontovljevu baladu, no Batušić smatra da je traga ostavila i zagrebačka premijera Wildeove *Salome* o kojoj također piše u svojem teatarskom dnevniku (243). I *Tamara* i *Saloma* organizirane su oko žudnje glavnih junakinja koje svojim umješnim govorom usmjeravaju djelovanje ostalih, mahom muških likova oko sebe. Iako započinje kićenom didaskalijom i pomnim opisom interijera kojima slijedi Wildea, Galović vrijeme radnje pomiče od sutona na noć, a govor likova u kontrastu je sa zlatnim detaljima i crvenom svjetlošću dvorane te služi iskazivanju osjećaja. Smrt, kao provodna nit, povezuje pojedine dijelove prozne inačice u skladnu cjelinu, no daleko je od Wildeove prenapučenosti aluzijama i raskoši. U stihovanoj inačici smrt se spominje uglavnom u umetnutim pričama – Tamarin uvodni monolog o prethodnim ljubavnicima, Putnikov bliski susret sa smrću uključuje borbu s medvjedom, a Tamarina priča o kneginjici sadrži nasilnu smrt (Galović 109; 114-116; 118-120). Sve dok se zadržavaju na razini vremenski i idejno udaljenih priča, svaki od njih smatra da će ostvariti svoje snove, no čarolija se prekida kad Tamara približi svijet kneginjine priče zbilji i sadašnjosti – Putnik se prisjeća vjerenice koju bi mogla zadesiti sudbina jednaka kneginjinoj prepusti li se Tamarinim čarima (Galović 124). Dijalog između Tamare i Putnika tako je zapravo sukob između viju priča koje ne mogu supostojati. Smrt Putnika tako se nekoliko puta predskazuje, bez veće izgradnje dramske napetosti, a sam završetak drame je antiklimaktičan. Na kraju stihovane inačice Putnik jednostavno stradava u srazu sa Tamarinom pričom koju ona gradi na temelju svojih očekivanja od idealne ljubavi.

Samo formalno ostvarivanje *Tamare* u proznoj i versificiranoj inačici približava je Wildeovoj *Salomi*. Im navodi da je ranija verzija Wildeove *Salome* uključivala obraćenje prije nego što pada u rijeku i santa leda joj odvaja glavu od tijela, a sama dekapitacija bila je direktno uključena u naslov djela (172). Moralistički i religijski elementi uvršteni su u konačnu verziju Wildeove drame, a posebno su poentirani na kraju, kad se u Herodu probudi strah protiv neznan Boga te odluči njezinom smrću ponovo uspostaviti red ukidanjem transgresivnog elementa (Im 374). *Tamara* je potpuno ostvarena s dvije varijante raspleta - u proznoj verziji, Tamara direktno komunicira s Putnikom, dok u stihovanoj verziji priča o nesretnoj kneginji otrežnjuje Putnika i podsjeća ga na njegovu zaručnicu (Hećimović 189). U obje verzije, Tamara upućuje putnika na vrata iz svoje dvorane koja ga vode direktno u bezdan i smrt.

Galovićeva *Tamara* reducirana je brojem likova na troje – uz Tamaru i Putnika, jedini lik je Tamarina robinja. Reduciranje raskošnog izraza koji obiluje detaljima i zlatom u Tamarin govor o čežnji i želji za pripadanjem tako prati i reduciranje broja muških likova – preminuli ljubavnici spominju se u uvodnom Tamarinom monologu te brzo ustupaju mjesto Putniku. Nasuprot *Salomi*, koju gleda veći broj muškaraca, Tamara ima doticaja samo s jednim te se komplicirani i nejasni odnosi iz *Salome* ne prenose na Galovićevu dramu. *Saloma* se kao *femme fatale* gradi na usporednim i višestrukim pogledima, govorima i aluzijama s nekolicinom muškaraca, dok Tamara svojim riječima kao jedini preživjeli svjedok potpuno kontrolira diskurz o sebi kao fatalnoj ženi. Redukciju likova Galović pokušava nadomjestiti u stihovanoj verziji pomoću priče o nesretnoj kneginjici koja se baca u rijeku Terek jer joj zla kraljica otima zaručnika (118-120). Tamara samu sebe pokušava predstaviti kao nesretnu i usamljenu, no Putnikovo spominjanje vlastite vjerenice narušava njezinu viziju; Tamara naposljetku uklanja Putnika jer se ne uklapa u njezinu priču čime se potvrđuje izgradnja drame oko Tamarine žudnje.

O Galoviću kao mladom i ne posve definiranom, ali marljivom dramatičaru svjedoče dvije verzije *Tamare*, drame napisane u desetogodišnjem stvaralačkom zanosu prekinutom autorovom pogibijom u ratu 1914. godine. Galovićeva impresioniranost zagrebačkom premijerom Wildeove *Salome* potiče ga na organiziranje svoje drame oko žudnje glavne junakinje, a govor i dijalog pritom imaju istaknutu ulogu. U proznoj verziji, središnji dio Tamarinog razgovora s Putnikom uokviren je njezinom rutinom - zapovijedima robinji i prisjećanjem na ubojstva nedostojnih ljubavnika. U versificiranoj verziji veći je fokus na Tamarinoj čežnji za trajnom ljubavi. Unatoč kontinuitetu zanosnog govora, Putnikova i Tamarina priča ne mogu supostojati te se razrješuju Putnikovom smrću. Smrt i opsesija smrću kao dio života postaju provodnim motivima u obje verzije Galovićeve drame. Nasuprot tome, u Wildeovoj *Salomi* napetost se pažljivo gradi motivima mjeseca i krvi, a kulminira smrću kao iznimnim događajem. Muškarce u tekstovima oba autora čeka smrt jer se odbijaju prepustiti zavodnju naslovnih fatalnih žena. Na formalnoj razini, *Tamaru* je moguće usporediti sa *Salomom* iz čije su ranije verzije preživjeli reducirani moralistički elementi. Smrt postaje sredstvo kojim se uspostavlja prethodno utvrđeni poredak – u Wildeovoj dramu danak mora platiti sama Saloma, dok Tamara šalje u smrt samo Putnika te tako ostaje ogledni primjerak fatalne žene. Reducirani broj likova nadomješta se ubijenim ljubavnicima, a u stihovanoj verziji *Tamare* i umetnutim pričama. Tamara potpuno kontrolira svoju priču, čak i kad joj Putnik spominjanjem svoje vjerenice pomrsi planove – Tamara je šalje u smrt i time uklanja iz svog diskurza.

5. KRLEŽINA SALOMA

Usporedba istoimenih likova i drama iz pera Oscara Wildea i Miroslava Krleže nameće se već od Krležinih dnevničkih zapisa *Davni dani*. Premda je mladi Krleža opčinjen Wildeovom

dekadencijom, želi ostvariti odmak te piše svojevrsnu ironizaciju, parodiju na *Salomu* (Vidan 116). Taj odmak vidljiv je i u činjenici da ne posvećuje zaseban esej Wildeu, nego ga spominje unutar eseja o Rilkeu, Vidmaru, Proustu i njemačkoj lirici (Senker).

Naslovna junakinja je najvažnija zajednička karakteristika obaju tekstova (Primorac 125). Saloma je fatalna žena, zavodi svojom slatkorječivošću, na njoj počivaju brojni pogledi, dok ona sama donosi smrt za proroka u obje verzije. U Krležinoj verziji izraženija je sličnost s Galovićevom Tamarom jer Saloma ne mari mnogo za ljubavnike kojima s lakoćom manipulira. Wildeova Saloma svojim govorom donosi tako smrt samo jednom muškarcu, dok Krležina junakinja prvo daje ubiti Johanaana, a zatim i Kaja Antonija, rimskog oficira. U obje verzije, vrlo kratko postoje dva ženska lika – u Krležinoj verziji, Saloma istiskuje svoju vlastitu majku i udaje se za strica u skladu s Elhallaqovom tezom da pogubna ljepota i destruktivnost nisu ciljevi sami po sebi, nego su tek sredstvo kojim *famme fatale* postiže željeni ekonomski i društveni status (86). Nasuprot istoimenoj prethodnici koja pogiba kako bi se ponovo uspostavio moralni poredak, Krležina Saloma spletkari i manipulira muškarcima da bi se domogla vlasti.

O genezi Krležine *Salome* postoje brojne spekulacije, a najraniji dijelovi datiraju iz 1913. i 1914. (Senker). Prema Marjanić, fragmenti *Salome* u *Davnim danima* s manjim su izmjenama kasnije pretočeni u prvi i drugi dio konačne verzije drame (121- 126). Primorac naglašava antiwildeovski pomak u Krležinoj drami – „inkantacijski patos zamjenjuje salonsko brbljanje“ (127). Sličnu interpretaciju govora daje i sam Krleža u *Davnim danima* (11). Primorac zatim zamjećuje i razlike u kronotopu – primjerice, Johanaana dovode iz razine mora, a otok ljubavi je preobražen u „pasje ostrvo“ (127). Primorac se fokusira na Salomu kao atipičan ženski lik – nezainteresirana je za pomade i očuvanje ljepote poput svoje majke Herodijade te nije rob svoje seksualnost i strasti (ibid.). Saloma se voli poigravati muškarcima, čak i priprostim i neukim

Johanaanom – nakon što ga osvoji svojom rječitošću, s jednakom vještinom ga daje ubiti. Primorac u tom njezinom činu vidi najveći odmak od Wildea i ujedno razotkrivanje Johanaana kao lažnog proroka koji se ne samo brzo odriče svojih ideala, nego i ne otvara svojih usta pred Salominim laskanjem (127-128). Krleža daje moć Salomi da govori, da kritizira društvo oko sebe. Johanaan šutnjom daje pristanak Salomi i odstupa od svojih ranijih riječi; Saloma šuti tek potkraj drame kad je svojim riječima dovela sebe u željeni položaj Herodove žene.

Medić uspoređuje dvije Salome i pritom nastoji izbjeći interpretaciju iz *Davnih dana* koju je dao sam Krleža. Sam dramski tekst doživio je mnoge prerade u pola stoljeća, a jednako tako su se mijenjali i autorovi popratni komentari (Medić 87 - 88). Stoga Medić ističe paradoksalnost prakse da se tumačenje *Salome* stavlja u takve promjenjive okvire (91). Krleža u svojim popratnim komentarima i mnogostrukim preispisivanjima *Salome* oponaša samu strukturu drame koja počiva na reinterpetiranju, razmatranju izgovorenog i moći koju ima pomno oblikovana replika (Medić 91 – 91). Medić stoga inzistira na moći jezika kojom Saloma vlada u drami (92-93). Naglašava i sličnost Wideovog i Krležinog djela u vidu osobitog odnosa spram jezika, autoreferencijalnosti i očuđenja (Medić 95). Tako obje Salome neprestano iskazuju svoj položaj u nizu metafora nerazumljivih njihovim sugovornicima jer negiraju cijeli „komunikacijski sustav zajednica kojima pripadaju.“ (Medić 96). Krležina Saloma, je međutim, jedina u drami koja je svjesna svoje upotrebe jezika i vješto to koristi (Medić 97). Prema Mediću, drama se otvara kontrastom između nakićene, esteticističke didaskalije i Salomine prezasićenosti muškarcima koji je okružuju: u svojoj prvoj replici zamjenjuje riječ „muškarac“ psećom metaforikom te spominje *milesa gloriosusa* (101). Inkorporacijom stranih izraza odaje dojam salonskog govora te uvodi pojam koji upućuje na plautovsku komediju (ibid). Plavo more i raznoliki rascvjetani grmovi u sumrak tako stoje u oštroj kontrastu s prvom Salominom replikom koja banalizira

muškarce, i istovremeno izražava Salominu želju za nekim tko je „[n]ešto više, samo za jednu jedinu nijansu“ (Krleža 253). Na sličnu uvodnu repliku nalazimo u Galovićevoj *Tamari* – Galovićeve junakinja iznosi čežnju za trajnom ljubavi i spominje ubijanje brojnih nedostojnih ljubavnika isti mah te se isprva čini da i Krležinu Salomu muči nedostatak idealne ljubavi.

Čale Feldman ocrtava *femme fatale* u hrvatskoj dramatici nakon 1910. te se dotiče Krležine drame *Saloma*. Lik fatalne žene nema jedan čvrsti identitet, već je „serija maski i oprečnih glumačkih stavova“ (Čale Feldman 269). Saloma u prvom dijelu izražava zabrinutost zbog Tetrarkina (Herodova) nauma da je oženi Kajom Antonijem i Helenima: „(...) Moj kraljevski poočim, uzvišen Tetrarka hoće da zakolje moju majku da bi me mogao okruniti judejskom krunom. (...) Od svega, prema tome, najviše bih voljela umrijeti.“ (Krleža 255-256). Prvi dio drame kulminira motivom smrti na kraju Salomine duge replike, a Prorokov glas postupno guši „razgovor kakav se tjera oko gospodskih igara riječima“ (Krleža 256). Saloma, međutim, kao vješt orator zauzdava i taj glas te je jednostavno zamolila Kaja da pozove Johanaana njoj gore na terasu te ga udalji od publike (Krleža 260). Saloma dugim nizom ukrašenih replika zbunjuje i potpuno ušutkava Jokanaana. Primorac navodi da Saloma iz znatiželje progovara Jokanaanu, a „[nj]ezin čin zavođenja Jokanaana predstavlja i čin njegova raskrinkavanja“ (128). Saloma se razočarala u Johanaana ao lažnog proroka koji ne stoji iza riječi koje propovijeda te tog istog Kaja prvo iskorištava da ukloni Johanaana, kasnije daje ukloniti i samog Kaja te prihvaća ulogu Tetrarkine žene (Krleža 276-277). Salomine riječi ne razotkrivaju motivaciju, nego su sredstvo kojim se razvija drama. Salomin odnos prema muškarcima usporediv je s Tamarinim - Galovićeve drama uokvirena je usamljenom Tamarom koja dugom nizu nedostojnih ljubavnika pridružuje najnoviju žrtvu, Putnika. Saloma ih s jednakom lakoćom osvaja, a zatim odbacuje i šalje u smrt. Razlika između Tamare i Salome je u

njihovoj perspektivi – dok se Tamara nada vječnoj ljubavi koja će je trajno riješiti usamljenosti, Saloma pažljivo planira svaki korak do udaje za svog strica, Tetrarku. Na kraju drame ukazuje se Tetrarka koji po znamenju (Prorokovoj odrubljenoj glavi pokrivenoj smokvinim listom) zaključuje da je Saloma spremna prihvatiti njegove poglede i ponudu za brak (Krleža 279). Nasuprot Wildeovoj verziji u kojoj Tetrarka ubija Salomu kako bi uspostavio mir i moralne vrijednosti, Salomina tišina pred Tetrarkinim naumom nagoviješta da će se Saloma prepustiti Tetrarki jednako kao što se Jokanaan prepustio njezinim riječima. Naposljetku, Salomina riječ vodi je kroz dramu, a šutnja zapečaćuje sudbinu.

Najraniji fragmenti Krležine *Salome* datiraju iz 1913., a svoj konačan oblik dobiva tek pola stoljeća kasnije. Geneza drame okružena je brojnim spekulacijama, a sam autor joj je davao različite popratne komentare i mnogostruko je preispisivao. Stvaranje drame oponaša strukturu drame koja počiva na razmatranju izgovorenih riječi i njihovoj moći. Saloma je tako fatalna žena i svojom žudnjom određuje dramatsku strukturu, a svojim riječima upravlja životima muškaraca oko sebe. I Wildeova i Krležina Saloma negiraju govor zajednice u kojoj obitavaju. Lik Salome u Krležinoj verziji nema jedan čvrsti identitet, nego se formira svojim replikama kao niz maski primjerenih situaciji u kojoj se nalazi. Iako se isprva čini da poput Galovićeve Tamare traži trajnu ljubav i na putu do nje ubija nedostojne ljubavnike, Salomina lakoća kojom manipulira muškarcima ima za krajnji cilj vlast. Najveći odmak od Wildeove junakinje tako vidimo u odnosu prema liku Jokanaana kojega uspješno zavodi i daje ubiti čim shvaća da su njegove riječi iz propovijedi lažne. Nasuprot Tetrarkinom ubijanju Salome u Wildeovoj verziji kako bi uspostavio moralni poredak, u Krležinoj verziji Saloma šutnjom pristaje na Tetrarkinu ponudu za brak i uspostavu novih odnosa moći.

6. ZAKLJUČAK

Cilj ovoga rada bio je analizirati likove Salome i Tamare u dramama Oscara Wildea, Frana Galovića i Miroslava Krleže kao ogledne primjere fatalne žene iz razdoblja esteticizma. Pritom sam se ukratko osvrnula na povijest fatalne žene jer je taj lik stariji i od pisane književnosti, a u neposrednom društvenom i povijesnom kontekstu odabranih triju drama doživljava procvat. Najraniji zabilježeni likovi lijepih i pogubnih fatalnih žena su Eva iz Biblije i Pandora iz antičkih mitova koje su prekršile zapovijedi božanskog, nadljudskog autoriteta. Zahvaljujući dugoj tradiciji i nizu takvih likova, *famme fatale* očuvala se kroz stoljeća, a svoj procvat je doživjela u razdoblju esteticizma kojem pripadaju sve tri odabrane drame. U *Salomi* iz pera Oscara Wildea naglašena je dekadentnost, a jedan od najvažnijih motiva je pogled i gledanje koji u konačnici donose smrt. Vizualni element drame dodatno je naglašen motivom mjeseca, a kao kontrapunkt ističe se Jokanaanov glas kojim je Saloma opčinjena. Morbidna erotika u drami postupno se gradi Salominim gledanjem prorokova tijela, a vrhunac dostiže u Salominom ljubljenu mrtvih Jokanaanovih usama. Wilde posebnu pozornost pridaje dijalogu, dok obilje detalja prenapučuje podjednako didaskalije i replike likova. Usložnjavanje rubnog položaja Salome donosi upotreba orijentalnih motiva na čijim se temeljima gradi cijeli svijet drame podređen zapadnjačkim idealima moralne čistoće. Na kraju drame zapadnjačke vrijednosti obnavljaju se Salominom smrću. Galovićeva *Tamara*, premda na početku sadrži referencu na Ljermontovljevu baladu, izgrađena je na autorovim impresijama izvedbe Wildeove *Salome*. I prozna i stihovana verzija *Tamare* sadrže vlastiti protusvijet odmaknut od povijesno-društvenog konteksta u kojem je autor pisao dramu. Cijela je drama, poput Wildeove *Salome*, organizirana oko žudnje glavne junakinje koja završava smrću muškaraca koji su odbili njihovo zavođenje u

dvije formalno različite verzije. Morbidnost i opsesija smrću prožimaju obje inačice drame. U proznoj verziji izraženiji je porast dramske napetosti koji naglo prekida povratak u kolotečinu Tamarinog samotnog postojanja, dok je u versificiranoj verziji veći fokus na Tamarinom snatrenju o trajnoj ljubavi. U stihovanoj inačici istaknuto mjesto zauzima umetnuta priča o kneginji koja isprva remeti Tamarine planove, no nakon Putnikove smrti potvrđuje Tamaru kao jedinu gospodaricu svog diskurza. Krležina *Saloma* izgrađena je na složenom odnosu autora prema istoimenoj Wildeovoj drami te preispisivanjem i komentiranjem u pola stoljeća različitih fragmenata dramskog teksta. Saloma svojim pomno biranim riječima upravlja sudbinama muškaraca oko sebe, a odbačenim ljubavnicima vješto manipulira sve dok ih ne snađe smrt. Za razliku od Wildeove Salome, u Krležinoj verziji naslovna junakinja s lakoćom zavodi i samog Jokanaana/Johanaana, a njezin krajnji cilj je brak s Tetrarkom koji joj donosi vlast.

7. POPIS LITERATURE

1. Batušić, Nikola, et al. *Književni protusvjetovi*, Matica hrvatska, 2001.
2. *Biblija* Kršćanska sadašnjost, Zagreb, 2015.
3. Čale Feldman, Lada. „Femmes fatales i njihovi portreti nakon 1910: od hrvatskog dramskog "artizma" do "analitičkog realizma".“ *Poetika i politika kulture nakon 1910. godine*, Biblioteka Knjiga Mediterana, 2011., str. 292. – 311.
4. Dijkstra, Bram. *Idols of Perversity: Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle Culture*, Oxford University Press, 1988.
5. Elhallaq, Ayman Hassan. „Representation of Women as Femme Fatale: History, Development and Analysis“. *Asian Journal of Humanities and Social Studies*, Volume 03 – Issue 01, 2015., str. 85. – 91.
6. Galović, Fran. „Tamara.“ *Drame I*, ur. Julije Benešić, Hrvatski izdavački bibliografski zavod, 1942., str. 94. – 106.
7. Galović, Fran. „Tamara: scena po motivu Lermontovljeve pjesme“ *Drame I*, ur. Julije Benešić, Hrvatski izdavački bibliografski zavod, 1942., str. 107 – 128.
8. Gašparović, Darko. „O Wildeovom apokrifu.“ *Forum*, srpanj – prosinac 1989., str. 73-79.
9. Hećimović, Branko. „Fran Galović, dramatičar opčinjen zanosom stvaranja.“ *13 hrvatskih dramatičara: od Vojnovića do Krležina doba*, Znanje, 1976., str. 178 – 205.
10. Raby, Peter, urednik. *The Cambridge Companion to Oscar Wilde*, Cambridge University Press, 1997.
 - a. Donohue, Joseph. „Distance, death and desire in Salome.“ Raby, str. 3 – 17.
 - b. Holland, Merlin. „Biography and the art of lying“. Raby, str. 118 – 142.
11. Krleža, Miroslav. „Saloma: drama u jednom činu.“ *Forum*, br. 10, 1963, str. 499 – 522.

12. Krleža, Miroslav. *Davni dani: zapisi 1914-1921*, Zora, 1956.
13. Marjanić, Suzana. „Fragmenti *Salome* u *Davnim danima*: Saloma isprva kao Hrvatica, a iz perspektive *Pijane novembarske noći 1918* kao *trikolorna esheazijska Ravijojla*.“ *Glasovi Davnih dana: transgresije svjetova u Krležinim zapisima 1914-1921/22*. Naklada MD, 2005., str. 101 – 140.
14. Im, Yeeyon. „Oscar Wilde's ‘Salomé’: Disorienting Orientalism.“ *Comparative Drama*, vol. 45, no. 4, 2011, str. 361 – 380. JSTOR, www.jstor.org/stable/23238785. Pristupljeno 24.06.2021.
15. Said, Edward. *Orientalism*, Vintage Books, 1979.
16. Senker, Boris. „Saloma.“ *Krležijana*, <https://krlezijana.lzmk.hr/clanak.aspx?id=917>. Pristupljeno 10.01.2023.
17. Simkin, Steve. „Introduction.“ *Cultural Constructions of the Femme Fatale*, University of Winchester, UK, 2014.
18. Stančić, Vesna. „‘Saloma’ u kontekstu Krležine dramske riječi.“ *Dani Hvarškoga kazališta: Građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu*, Vol. 8 No. 1, 1981.
19. Stott, Rebecca. *The Fabrication of the Late-Victorian Femme Fatale: The Kiss of Death*, Palgrave Macmillan, 1992.
20. Vidan, Ivo. „Shaw i Wilde u Krležinu obzorju.“ *Engleski intertekst hrvatske književnosti*, Izdanja Zavoda za znanost o književnosti Filozofskoga fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, 1995., str. 113. – 132.
21. Wilde, Oscar. „Saloma: drama u jednom činu.“ *Forum*. prev. Hrovat, Boris B., srpanj – prosinac 1989., str. 51 – 72.