

Dvije Salome: *Salomé* Oscara Wildea i *Saloma* Miroslava Krleža

Fatalna, amoralna, dekadentna – pridjevi su koje se obično vezuje uz lik Salome, lik koji ujedno utjelovljuje i tjelesnu žudnju i kaznu koja joj prema kršćanskom dekorumu slijedi. Njezin ples sedam velova uvertira je za glavosjek. Njezin pogled za muškarca je poguban kao onaj Meduze – s malom, ali bitnom razlikom: muškarca slijedi i Meduzin usud.

Uz njezino ime, kao etiketa u trgovini, uvijek se klata definicija “biblijski lik”. No, ako je potražimo u Bibliji, nećemo je naći – poimence je ne spominje nijedan evanđelist. Zapravo, jedina Saloma koja se imenom pojavljuje u Bibliji sestra je Isusove majke (Marko 15:40, 16:1), dok ih u apokrifnim spisima nalazimo nekoliko.¹ Salomin lik u biti vezan je uz legendu o Ivanu Krstitelju, točnije njegov glasovsjek, čiju grubu skicu daje Lukino evanđelje (3: 19-20), a detaljnije verzije nalazimo kod Mateja (14: 1-12) i Marka (6: 14-29).

Medutim, najintrigantniji prikaz Salome nalazimo u apokrifnom Egipćanskom evanđelju koje sadrži fragment razgovora Isusa i Salome o moći smrti i njezinoj vezi s rađanjem djece. Ono što posebno privlači pažnju jest Salomin komentar na Isusovo objašnjenje povezanosti prevlasti smrti i rađanja: "Znači, učinila sam dobro što sam izabrala ne rađati djecu?"² Tom komentaru nedostaje širi kontekst, no dok tako reći visi u zraku, prvi je koji daje naslutiti obrise *femme fatale* u koju će se poslušna Herodijadina kći iz Biblije pretvoriti u književnosti devetnaestoga stoljeća.

Matejevo i Markovo evanđelje, govoreći o smrti Ivana Krstitelja, daju dvije vrlo slične verzije razloga

za njegov glasovjek. Ivan čami u tamnici, gdje je završio u lancima zbog javne kritike braka Heroda i Herodijade, žene pogubljenog Herodova brata Filipa. Na gozbi priređenoj prigodom Herodova rođendana Herodijada dočeka svoj trenutak osвете. Ples njezine kćeri pred gostima toliko se sviđi Herodu da joj se kralj zaklinje dati joj što god zatraži, “pa bilo to i pol moga kraljevstva. Ona izide te reče svojoj majci: ‘Što ću tražiti?’, ‘Glavu Ivana Krstitelja’, odgovori ona” (Mk 6:22-24). Kralj, rastužen, nevoljko izvrši svoje obećanje, a djevojka glavu odnese na pladnju svojoj majci.³

Herodijadinom bezimenoj kćeri ime nadijeva Flavius Josephus, hebrejski povjesničar. Međutim, on je ne povezuje s glavosjekom Ivana Krstitelja, već je opisuje tek kao dvaput udavanu Herodijadinu kćer.⁴ Podrijetlo razmjerno gnusnih elemenata legende o Salomi Helen Zagona datira u razdoblje prije kršćanske ere (Zagona 1960:14). Različite verzije te priče možemo naći u Ciceronovu djelu *De senectute*, kod Plutarha, Livija i Valerija Antiusa. Sve one redom sadrže istu priču: pogubljenje zatvorenika za vrijeme gozbe koje naređuje Lucius Flamininus na molbu svoje kurtizane/ljubavnice/ljubavnika, ovisno o verziji (Bentley 2002:197; Zagona 1960: 14-15).

Popularnost legende o Salomi može se uočiti u tri razdoblja tijekom dva tisućljeća njezina postojanja u vrijeme rimske dekadencije; zatim u srednjem vijeku, za vrijeme križarskih ratova, kada je poraslo i širenje Ivana Krstitelja, a usporedno uz to i zanimanje za Salomin lik kao njegovu antitezu, te u razdoblju nakon romantizma, s naglaskom na književnost esteticizma i dekadencije u Francuskoj, kad doživljava najveću popularnost (Zagona 1960: 22; Finney 1989:

¹ Slijedom tako nalazimo Salomu, sestru Isusovu kod Epiphanusa, Salomu baticu-svjedoka Marijina dječičanskog poroda (ženske varijante nevjernog Tome, kojoj se zbog nevjerice osuši ruka, a nakon što povjeruje, vrati joj se zdravlje i ona postane jednom od žena koje prate Isusovo djelovanje s apostolima), Salomusljednicu Isusovu u koptskim spisima i kao "Salomu koja je Isusa dovela u iskušenje"(?) u knjizi Uskrsnuća Kristovog prema Bartolomeju apostolu (vidi Hennecke 1973: 418; 194; 183).

² Fragment nalazimo u *Stromatis* III.45 Klementa iz Aleksandrije, citiran u raspravi koja ima zadatak pobiti dualističku interpretaciju koja je uzimala maha u to vrijeme: "Dokle će vladati smrt?" Gospod odgovori, 'Dok god vi žene budete rađale djecu' – ne zato jer bi život bio nešto loše a stvaranje je dobro, nego zbog poduke o prirodnom slijedu' (moj prijevod, vidi Hennecke 1973: 166).

³ Herod je prikazan kao čovjek koji se boji Ivana Krstitelja te ga iz straha (strahopoštovanja?) prema njegovim riječima drži u tamnici umjesto da ga pogubi (što je implicitna preferencija njegove žene). Glavosjek daje izvršiti zbog javno izrečenog obećanja; no, evanđelisti naglašavaju njegovu nevoljkost i strah od Ivana-proroka Božjeg (ali i Ivana-proroka nezadovoljne mase!), njegovih riječi i posljedica njegova čina kao vladara.

⁴ Njezin prvi suprug bijaše tetrarh Filip, koji je istovremeno bio i njezin stric i praujak (vidi Bentley 2002:19, kao i bilješke uz prvo poglavlje iste knjige pod brojem 1 i 12).

jim djelima i prijevodima tako i pomno izgrađenom personom esteta.

Veća odstupanja od originalne "biblijske" legende čini Krleža, dok Wilde slijedi narativnu nit⁹ prenesenu tradicijom, s jedinom većom izmjenom u tome što Herod na kraju daje pogubiti Salomu,¹⁰ na što će se kasnije vratiti. I dok Wildeov Jokanaan uistinu jest prorok, Krležin Johanaan

veoma (je) slabo nadarena glava provincijalnoga klerika. Seljak, primitivac, koji nigdje nije bio i ništa nije vidio ni čuo. Čovjek nepismen, koji je naučio jedinu knjigu napamet, od toga živi, uvjeren da je pojeo svu pamet velikom žlicom. Njemu nije teško podmetnuti nogu. (Krleža 1956: 1)

Međutim, najvažnija zajednička karakteristika tih dviju drama upravo je u odabiru glavnog lika – Salome, kroz koju i Wilde i Krleža iznose kritiku društva u kojemu žive.

Salomu okružuje dekadentno društvo bez moralnih vrijednosti. Počevši od same njezine obiteljske situacije, nalazimo da joj je očuh vlastiti stric, koji je (najvjerojatnije) kriv za smrt njenog oca (i kod Wildea i kod Krleže). Stric joj je možda čak i otac (Krleža), što tvrdi njezina majka, na zlu glasu zbog razvrata, ali i zbog umiješanosti u smrt Salominog oca. Majka je ljubomorna na ljepotu i mladost svoje kćeri, za koju se interesira njezin očuh, ali i brojni podanici. Sâm dvor i život na dvoru karakteriziraju dekadencija i razvrat (Krležina Saloma naziva ga "psećim ostrvom" na kojemu je "učinila svu silu pseće ljubavi") i predmet su oštre kritike proroka Joh/k/anaana u ime Mesije (Wilde) ili nezadovoljnog naroda (Krleža). Tako je Saloma senzualnošću i neobuzdanom seksualnošću prava kći ne samo svoje obitelji obilježene incestom nego i cijeloga dekadentnog društva koje ju okružuje.

Prema Gail Finney, Wilde u *Salomi* daje implicitnu kritiku viktorijanskog društva, pokazujući kako je u njemu žena koja se (javno) usuđuje (za)tražiti zadovoljenje svog libida nužno osuđena na propast. Ta implicitna kritika funkcionira kroz dvostruki odmak. Prvo, odmak je prisutan već na jezičnoj razini: Wilde je *Salomé* napisao na francuskom,¹¹ jezikom u anglo-

saksonskoj kulturi označenom kao jezik Drugoga, jezik kulture koja se prvenstveno smatra manje sputanom u pogledu seksualnosti.¹² Camille Paglia vidi izbor francuskog jezika kao strategiju lingvističkog distanciranja od htonskog, dekontaminacije vlastitog jezika od pogubnog utjecaja *femme fatale* – kao "postavljanje nepremostiva jarka ili Engleskoga kanala između homoseksualnog esteta i fatalne žene" (452). Inspiriran francuskim esteticizmom i dekadencijom, Wilde je pomno gradio svoj *image* esteta, koji će imati znatno većeg utjecaja nego je to mogao naslutiti.

Nakon suđenja za *nećudoređe* ("gross indecency"), viktorijanskog eufemizma za "neizgovorivi grijeh" homoseksualnih spolnih odnosa, persona koju je Wilde pomno gradio, kao i samo njegovo ime, u Britaniji (i općenito u anglo-američkoj kulturi) postat će sinonimom za homoseksualca. U knjizi *The Wilde Century*, Alan Sinfield nastoji pokazati kako je današnja (važno je napomenuti, prvenstveno anglo-američka) dominantna predodžba homoseksualca kao muškarca feminiziranog ponašanja s izraženim osjećajem za lijepo, interesom za umjetnost i modu te "ženskim razgovorima" i ženskim društvom u biti konstrukt utemeljen na Wildeovoj javnoj personi, te da takvo ponašanje prije zadnjega Wildeovog suđenja uopće nije bilo nužno smatrano karakteristikom homoseksualaca ili uopće *isključivo* povezivano s poimanjem homoseksualca.¹³ Homoseksualac, kovanica Ká-

¹² "[U devetnaestom stoljeću, Englezi] su ovako mislili o svojim najbližim kontinentalnim susjedima: Opscene crteže zvali su 'francuske razglednice' ili 'francuske grafike'. Prostitutke su bile 'francuska konzularna garda' (navodno prema šetačicama ispred francuskoga konzulata u Buenos Airesu). (...) Ako se muškarac koristio njihovim uslugama, išao je na 'satove francuskog'. Ako je kao posljedicu dobio sifilis, zarazio se 'francuskom bolešću' (...) Ako se prilično jako 'pofrancuzio', znači da je bolest toliko uznapredovala da mu je otpao nos (...) No, takve predodžbe nisu se zaustavljale na seksu. Postojala je opća sklonost pripisivanja bilo kakvoga nepravilnog ili lošeg ponašanja Francuzima (...) Sve do kasnih pedesetih godina dvadesetog stoljeća, Englezi su se (i dalje) ispričavali za svoje psovke moleći ljude da im 'oprote na njihovom francuskom' (za Johna Majora tvrdilo se da je izraz upotrebljavao devedesetih). Golicavi zagrljaj mandula i danas se naziva 'francuski poljubac', kao da nijednom Englezu nikad ne bi bilo palo na pamet gurnuti jezik drugoj osobi u usta da se Francuzi toga nisu prvi sjetili" (Paxman, Jeremy. *The English: A Portrait of a People*. London: Penguin, 1998, 24-5, moj prijevod. Knjiga je 1998. u Engleskoj bila apsolutni "non-fiction" bestseller, prikazujući naizmjenice s toplinom i ironijskim odmakom pojam "engleskog" i "engleskosti").

¹³ Rictor Norton, povjesničar društva i seksualnosti, nasuprot tome, tvrdi sljedeće: "Važnost koja se ponekad pripisuje suđenjima Oscaru Wildeu jednostavno ne stoji. Nije bilo došlo do epistemološke promjene u javnoj svijesti ili gay svijesti oko tog datuma. U popularnim medijima Wilde je bio prikazivan kao afektirana tetkica dobrano prije suđenja, što je vuklo korijene iz najraširenije paradigme homoseksualnog identiteta (uključujući i samoidentifikaciju): efemiziranog pervertita kako ga je satirizirao Juvenal. Ta paradigma bila je dobro etablirana davno prije nego su Ulrichs i Hirschfeld razvili teorije o 'trećem spolu' (zapravo te teorije potječu od Platonove *Gozbe*) ili one o 'ženskoj duši zatočenoj u muškom tijelu'" (Norton 2002, <<http://www.infont.demon.co.uk/extracts.htm>>). Međutim, bez sumnje stoji da su Wildeova suđenja stavila

⁹ Wilde se idejom sukoba tijela i duše bavio i u drami napisanoj nakon *Salomé*, malo poznatoj i nedovršenoj *La Sainte Courtisane* (1894), u kojoj suprotstavlja asketizam i hedonizam kroz likove mladog pustinjaka Honoriusa i prelijepe kurtizane Myrrhine. Za razliku od *Salomé*, gdje Jokanaan odbija Salomu i ostaje dosljedan sebi i svome proročkom pozivu, *La Sainte Courtisane* započinje i završava religijskom zbrkom – Honorius uspijeva preobratiti Myrrhinu na kršćanstvo, a Myrrhina zauzvrat preobratiti Honoriusa na poganski hedonizam (Nassaa 1974, 1997).

¹⁰ Začudo, tu činjenicu kritičari slabo primjećuju, pa tako Lidija Zozoli tvrdi da "Wildeova *Saloma* na fabulativnoj razini u potpunosti slijedi biblijsku priču koju Marko iznosi s najviše pojedinosti" (Zozoli 1996:175, moj kurziv).

¹¹ Zanimljivo je da je Wildeovu dramu na engleski preveo ni manje ni više nego Lord Alfred Douglas, za Wildea upravo fatalni 'Bosie'.

55). Od pokorne Herodijadine kćeri, koja samo izvršava majčinu volju, Saloma do kraja devetnaestog stoljeća izrasta u bitno drugačiji lik: samovoljnu, proračunanu *femme fatale*, utjelovljenu u slikama Gustava Moreaua.

U ključnom djelu dekadentne književnosti, Huysmansovom romanu *Naopako* (*A rebours*), glavni lik Des Essientes opisuje dojmove koje Salomin lik s dviju Moreauovih slika ostavlja na njega:

[N]eka vrsta simboličkog božanstva neuništivoga Bluda, boginja besmrtnosti Histerije, prokleta Ljepota, koju između svih ostalih odabra katalepsija koja napinje njezinu put i učvršćuje mišić, čudovišna Zvijer, ravnodušna, neodgovorna, bešćutna, koja, kao i antička Helena, truje sve koji joj priđu, sve koji je pogledaju, sve koje dodirne. (Huysmans 2005a: 53)⁵

Upravo ta i takva Saloma predmet je i Wildeova i Krležina interesa. U razmaku od dvadesetak godina oba su pisca napisala jednočinke kojima je glavni lik žena – Saloma. Svojim izborom glavnog lika i tematikom, te su dvije drame relativno netipične za oba pisca: Wildeov dramski opus poznatiji je po društvenim komedijama, kao što su *Važno je zvati se Ernest* ili *Lepeza Lady Windermere*, dok su od Krležinih ranih drama, uključujući i *Legende*, najizvođenije i široj javnosti poznate uglavnom one koje za glavne junake imaju muške likove (*Kristofor Kolumbo*, *Michelangelo Buonarroti*). Moguće je stoga pretpostaviti da je to jedan od glavnih razloga zašto ih je kritika – i Wildea i Krleže – uglavnom zaobilazila. Drugi mogući razlog zbog kojega su kritičari zaobilazili te drame vjerojatno je i u određenoj dozi puritanskog zazora samih kritičara, posebno u slučaju Wildea. Camille Paglia u svojoj knjizi *Seksualna lica* (*Sexual Personae*) lucidno primjećuje kako su

kritike Wildeova djela oprezne i neobično ozbiljne. Jedan od razloga jest taj što znanstvenik koji odluči specijalizirati se za Wildea još uvijek riskira da ga proglaše i pederom i frivolnom osobom. Zbog toga su kritičari skloni opravdavanju i zamornu veličanju Wildeove čovjekoljubivosti ili moralnosti, kojih u njegovim najboljim djelima uopće nema. (Paglia 2001: 401)

⁵ Valja primijetiti zanimljiv podatak da su se 2005. godine u Hrvatskoj pojavila, nakon više od sto godina, čak dva prijevoda ovog romana: *Naopako* Ane Buljan (Zagreb: Litteris) i *Uz dlaku* Vjekoslava Bobana (Zagreb: Naklada Jurčić). Predlošci tih dvaju prijevoda se razlikuju: predložak prvog prijevoda je izdanje iz 1977. s predgovorom iz 1903. napisanim dvadeset godina nakon prvog izdanja, dok je drugi prijevod izdanja iz 1924. Oba prijevoda zanimljiva su po stilističkim rješenjima; konačno, rješenja prijevoda samog naslova ukazuju na različit senzibilitet prevoditelja i njihovo poimanje originala. Ana Buljan tako isti ulomak prevodi na sljedeći način: "[S]imbolično božanstvo neuništive Pohote, božica vječne Histerije, proklete Ljepote, izabrane među drugima zbog katalepsije koja joj je ukrutila tijelo, otvrdnula mišić; čudovišna, ravnodušna, neodgovorna, bešćutna Zvijer, koja poput antičke Helene truje svakoga tko joj se približi, tko je pogleda, dodirne" (Huysmans 2005b: 95).

Kako bi sprali ljagu s Wildeovog imena i rehabilitirali Wildea kao pisca pogodnog za *straight* publiku, angloamerički kritičari većim su dijelom 20. stoljeća posvećivali pažnju uglavnom Wildeovim društvenim komedijama, ističući kako je Wilde pisac univerzalnih vrijednosti. Pri tome su zaobilazili potencijalno skliska i dvosmislena djela kao što je *Salomé*.⁶ Jedan od dodatnih razloga zazora je i u tome što je Wilde *Salomé* napisao na francuskom jeziku, pa time drama i tehnički izlazi iz angloameričkoga kanona.

Što se tiče Krležine *Salome*, ne samo da je teško pronaći više od nekolicine kritičkih radova o toj drami,⁷ koji se uglavnom bave političkim implikacijama teksta i/ili odnosom stila *Salome* prema onome Wildeove drame, nego je vrlo teško pronaći i sâm tekst drame. Naime, mnoga izdanja *Legendi* uopće ne uključuju *Salomu* (čak i kad je navode u kazalu) ili je ne objavljuju u cjelovitom obliku. Krležini dnevnički zapisi u *Davnim danima* sadrže prve fragmente *Salome* iz 1913. Međutim, ako počnemo tražiti cjelovit tekst *Salome*, nalazimo da je ni najcitiranije izdanje *Legendi* u izdanju zagrebačke Zore iz 1956. uopće ne sadrži, a onom iz 1967. nedostaje vrhunac radnje (str. 289-292). Prvi cjelovit tekst *Salome* kao dio *Legendi* nalazimo u sarajevskom izdanju iz 1973, dok cjeloviti tekst drame prvi put izlazi u *Forumu* 1963.⁸

Osim što ih dijeli dva desetljeća (*Salomé* je napisana 1893, a *Saloma* 1914), te dvije *Salome* dijeli prvenstveno stil i kontekst u kojima su nastale. Wildeov stil je dekadentan, inkantacijski, repetitivan – drama je simbolička, pisana na francuskom u tradiciji francuskog esteticizma i dekadencije, tradiciji koju je Wilde zagovarao i promovirao u Engleskoj, kako švo-

⁶ Međutim, recentna čitanja Wildeovih društvenih komedija, posebno ona *gay&lesbian* i *queer* teorije, ukazala su na značajniju skliskost i društvenih drama, uočivši višestruku kodiranost na djelu. Ta čitanja pokazala su kako ni Wildeove društvene drame, a posebno *Važno je zvati se Ernest*, nisu jednoznačne. John Franchescina (1997) tako upućuje na višeznačnost ključnih riječi i izraza u drami koristeći rječnik Wildeovih suvremenika iz istospolnog miljea (Franchescina prednost daje izrazu *same-sex* (istospolni) ispred izraza *gay*). Dekodirana na taj način, Wildeova drama *Važno je zvati se Ernest* odjednom poprima potpuno novo značenje koje bi u potpunosti šokiralo njegove *straight* suvremenike da su poznavali izraze istospolnih krugova.

⁷ Lončar (1967), Stančić (1981), Zozoli (1996); Marjančić u svome magistarskome radu o intertekstualnosti *Davnih dana* (1997), kasnije prilagođen i objavljen 2005. u izdanju Naklade MD pod nazivom *Glasovi Davnih dana: transgresije svjetova u Krležinim zapisima 1914.-1921./22.*

⁸ Stanko Lasić nalazi da je potonje dovoljan razlog vjerovati da je Krleža dramu dovršio tek 1963. prepravljajući fragmente iz 1913: "Čudno je da se Belović ponaša kao da se radi o tekstu iz 1913. a do sredine rujna 1953. imao je u rukama samo odlomke iz *Davnih dana* (1956). Istina je da nastavak umnogome naliči onome što je Krleža 'napisao' 1913, objavio 1956, ali je nastavak (i ne samo on!) ipak tekst iz 1963" (Lasić 1993b: 114-115). Lasić tako smatra da je *Saloma* "djelo onog Krleže koji je za sobom već imao (gorko) iskustvo s Aretejem" (Lasić 1993a:401). S Lasićem se ne slažu kritičari kao što je Vučković, koji smatraju da se *Saloma* zajedno s druge tri legende (*Legenda*, *Maskerata* i *Kraljevo*) uklapa u dramaturgiju moderne (Lasić 1993b:321-322).

gleda, doslovce očima proždire, Jokanaana; tu je činjenicu posebno važno primijetiti budući da je drama nastala u razdoblju kada žena kojoj je bilo stalo do svoje reputacije nikada nikoga – a posebno ne muškarca – ne bi izravno gledala u oči; izravan pogled bio je smatran karakteristikom prostitutki (Paglia 2001: 452).

Jokanaan postaje objektom njezinog užitka gledanjem, skopofilije, ključnog elementa fetišizma, kako ga definira Freud. Salomé, poput petrarkističkih pjesnika, svoju strast usmjerava na jedan po jedan dio Jokanaanovog tijela, pretvarajući slijedom njegovu kosu, kožu i usne u fetiše. Salomé time ne predstavlja samo metaforu za seksualno nesputanu ženu u viktorijanskom društvu: ona je homoseksualac pod krinkom žene, koji implicitno progovara o osuđenosti istospolne ljubavi na propast u viktorijanskom društvu (Finney 1989: 65). Salomina fetišizacija prorokova tijela dvostruko joj je zabranjena budući da na doslovnoj razini Jokanaan predstavlja Božjeg poslanika na zemlji, čistog i nedodirljivog, dok na simboličkoj razini Salomé jest muškarac pod ženskom obrazinom kojemu je Jokanaan zabranjen tabuom homoseksualnosti (Finney 1989: 63-6).

Finney tako Wildeovu dramu promatra kao jednu vrstu palimpsesta, kako ga kao sredstvo u ženskoj književnosti devetnaestog stoljeća poimaju Gilbert i Gubar u svojoj knjizi *Mad Woman in the Attic* (1979). Autorice toga feminističkoga klasika pokazuju načine na koje spisateljice stvaraju subverzivne, strastvene ili melodramatične dvojnice u svojim djelima kroz koje izražavaju i proživljavaju bijes i buntovništvo koje im je zabranjeno u životu, ali i načine na koje spisateljice svoje dvojnice uredno poubijaju "na kraju balade" kako bi se riješile krivice prouzrokovane takvim osjećajima.

Referirajući se na nastavak takvog čitanja ženskog pisma kod Elaine Sholwater, Finney podsjeća na to da se ženska djela mogu čitati kao dvoglasni diskurs, koji sadrži "dominantnu" i "prigušenu" priču (Finney 1989: 66). *Salomé* tako možemo interpretirati kao palimpsest u kojemu je prigušena priča ona o nemogućnosti ostvarenja homoseksualne ljubavi u viktorijanskom društvu, dok bi dominantna priča bila ona o dekadentnoj *femme fatale*, koja na kraju biva kažnjena smrću za svoju požudu i amoralnost. Zanimljivo je da Wilde, kao i spisateljice koje analiziraju Gilbert i Gubar, osjeća dužnost da u "biblijsku" priču intervenira tako da Saloma na kraju biva pogubljena, postupak koji golica znatiželju Gail Finney: slijedi li Wilde u tom završetku viktorijanski moral ili predskazuje sudbinu vlastite strasti prema Alfredu Douglasu, koja će završiti osudom na dvije godine teške robije nakon tri spektakularna suđenja?

Kao argument takvom čitanju *Salomé* Finney navodi ilustracije koje su popratile prvo izdanje drame. Wildeovu žensku obrazinu tako je prvi "raskrinkao" njegov suvremenik Aubrey Beardsley, kojemu je pripao zadatak da ilustrira prvo izdanje *Salomé*. U svojim crtežima Beardsley je Salomé dao androgini lik, vrlo

sličan onome samoga Jokanaana, dok je za naslovnicu izradio lik hermafrodita, što je bio glavni razlog da je ta stranica bila cenzurirana. Međutim, Beardsleyevo lucidno čitanje Wildeove drame najjasnije se vidi u ilustraciji pod nazivom "The Woman in the Moon" (Žena u Mjesecu). Mjesec se u drami pojavljuje u pozadini kao ilustracija Salominih osjećaja, a na više mjesta Salomé se poistovjećuje s mjesecom. Dajući mjesecu lice Wildea, Beardsley asocira Wildea sa Salomom i, šire, sa ženstvenošću (Finney 1989: 70).

I bez uvida u Beardsleyeve ilustracije, mjesec je u drami moguće čitati kao povezan sa Salomom i njezinim raspoloženjima. Mjesec se tu očito pojavljuje kao simbol Dijane. Lidija Zozoli ističe kako ga i sama Saloma uspoređuje s "djevicom koja se nikad nije podala ni jednom muškarcu" i time ga

približava poimanju vlastite osobe. Mjesec, u engleskom She, igrom riječi kod svih likova koji o njemu govore metonimijski postaje princeza (...) Herodova usporedba s pijanom ženom u potrazi za ljubavnicima djeluje kao intenzifikacija [Salomine] požude i neuzvraćena ljubav preobraća njezinu nevinost u razbludnost i grijeh. Kontaminacija je time završena preko dekorativnog Mjeseca ovješeno na nebu. Motiv Mjeseca zaokružuje čitavu dramu, stvara cjelinu koja nije uspostavljena ni radnjom ni dijalogom. (Zozoli 1996: 178)

No, Beardsleyeve ilustracije lucidno osvješćuju još jedan neizrečeni aspekt drame, što Finney ne zaboravlja istaknuti. U ilustraciji pod nazivom "The Climax" (Vrhunac), Salomé drži odrubljenu Jokanaanovu glavu kao zrcalo pred svojim licem. Jokanaanova glava doimlje se poput Meduze. Njegov glavosjek predstavlja Salomino oduzimanje moći Jokanaanu, ali i Herodu; no, njezina moć samo je privremena. Salomina moć jest moć fetiša, lijepoga ženskog tijela. Onog trena kada postane strašna i čudovišna, u ovom slučaju kad poprimi "mušku" karakteristiku – seksualnu agresivnost – oponašajući sudbinu Meduze, ona je uništena. Herod, predstavnik Zakona, Lacanovski Otac, daje ju pogubiti.

Saloma u interpretaciji Miroslava Krleže bitno je drugačija drama. U svom magistarskom radu, analizom Krležinih dnevnika *Davni dani*, Suzana Marjanić ukazuje na elemente prema kojima je Krležina *Saloma* antiwildeovska i antimitska, i, kao takva, subverzija Wildeove drame, prvenstveno budući da, za razliku od Wildea, u Krležinoj *Salomi* primat imaju političke konotacije.

Antiwildeovski pomak očituje se već u govoru na sceni – inkantacijski patos zamjenjuje isprazno salonsko brbljanje. Krležinu je dramu Josip Bach, tadašnji direktor drame HNK, okarakterizirao kao "konverzaciju à la G. B. Shaw"; na njegov prigovor Krleži što Saloma upotrebljava francuske izraze, Krleža odgovara kako je njegova Saloma "Hrvatica (...) gospođica iz bolje kuće [koja je] valjda imala gu-

roly Marie Kertbenya, koja iz njemačkog prodiere u ostale europske jezike tijekom devetnaestoga stoljeća, prvo kao pravni pojam, a zatim kao medicinska kategorija, postupno postaje označitelj za vrstu identiteta primarno obilježnog izborom spola partnera te uz to vezanih seksualnih radnji, donoseći veliku promjenu u poimanje ljudske seksualnosti – ono što je nekoć, u staroj Grčkoj, pripadalo u područje izbora mogućih seksualnih radnji u sferi užitka (cf. Foucault 1992: 187), sada postaje ključnim elementom poimanja (kao i izgradnje) cjelokupnog identiteta osobe.

Presudnu ulogu u tom prijenosu vrijednosti, u slučaju Wildea kao i u konstruiranju identiteta "homoseksualca", odigrali su mediji, budući da su Wildeovo suđenje pomno pratile sve tadašnje dnevne i druge novine (Wilde je i prije suđenja bio jedna od prvih pravih medijskih zvijezda, privlačeći pažnju svojom odjećom, aforizmima i ekscentričnim ponašanjem). Dotad neizgovoriva riječ dobila je Wildeovo ime kao javno izgovoriv sinonim, a metonimijski je pokriven i cijeli sklop radnji i slika asociranih uz njega, stvarajući široj javnosti prepoznatljiv identitet.

Međutim, u svojoj knjizi *The Wilde Century*, Sinfield se uglavnom zadržava na analizi *Slike Doriana Graya* i Wildeovih društvenih drama, zaobilazeći (ili možda prešućujući?) *Salomé* u svojoj analizi književnih i društvenih poimanja homoseksualnosti u britanskom društvu i drami od Shakespearea naovamo. Sinfield prati razvoj glavnih *queer* (stereo)tipova i ideologija koje su ih pratile (*dandy*, *molly*, *man's man*, *aesthete*) s naglaskom na tip koji danas najčešće asociramo s pojmom "homoseksualac", a za koji Sinfield tvrdi da potječe od Wildeove javne persone: duhovitog muškarca sa smislom za lijepo, interesom za umjetnost, sklonog ekshibicionizmu i transvestizmu¹⁴ – lika koji je danas već postao standardom u holivudskim filmovima ili televizijskim serijama.

Mogući razlog što Sinfielda ne zanima *Salomé* vjerojatno je u tome što ga ne zanima pitanje bisek-

sualnosti. Za Sinfielda, Wilde je mučenik-homoseksualac, simbol homoseksualnosti. On i navodi izjave homoseksualaca kojima je Wilde oličenje i simbol homoseksualnosti, što je i vezano za jezičnu kulturu Velike Britanije, gdje se sve do 60-ih godina prošlog stoljeća znala koristiti formulacija iz E. M. Forsterovog romana *Maurice* ("the unspeakable of the Oscar Wilde sort"). U svojoj analizi Sinfield kao da zaboravlja da Wilde nije bio određen samo svojim homoseksualnim *odnosima*, nego da je bio oženjen i imao dvoje djece, i da taj brak nije bio samo paravan.¹⁵ Sinfieldova knjiga ostavlja dojam da Sinfield i sâm pada u zamku principa isključivosti protiv kojega se bori: za njega postoje samo *gay* i *straight*, između kojih ignorira pojavu biseksualnosti.¹⁶ Koncept biseksualnosti tako kao da predstavlja svojevrsan teorijski virus čije bi uključivanje u raspravu o identitetu dovelo do rušenja, s jedne strane, konstrukata *gay & lesbian* identiteta (koliko god oslobađajući oni bili u odnosu na teorijski *hetero mainstream*), a, s druge strane, konstrukta heteroseksualnog identiteta. Prihvatanje biseksualnosti kao teorijski ravnopravnog pojma dokinulo bi po logici stvari ta dva međusobno isključiva identiteta i zamijenilo konstrukciju identiteta utemeljenih na isključivom izboru *spola* seksualnog partnera fluidnijim identitetom koji ne ovisi nužno o izboru spola seksualnog partnera i, slijedom, seksualnih preferencija vezanih uz taj izbor.

Pitanje spola, roda i karakteristika spolova bitno je za drugi aspekt odmaka kroz koji Wilde daje kritiku viktorijanskog društva u *Salomé*: u drami dolazi do obrata tradicionalnih muško-ženskih uloga. *Salomé* je ta koja

njegovu javnu personu pod svjetlo reflektora i omogućila povezivanje dotad poznatih predodžbi prisutnih u angloameričkoj kulturi u jedinstvenu cjelinu, sada prepoznatu kao "homoseksualac", "onaj poput Wildea", time pridonoseći i stvaranju identiteta "homoseksualca".

¹⁴ Fotografija Wildea kao Salome, odjevenog u odjeću trbušne plesačice, pronađena 1980. u jednom pariškom arhivu i objavljena u njegovim biografijama, npr. onoj Richarda Ellmana (1987), postala je predmet kontroverze među samim biografima budući da su jedni skloni vjerovati kako je riječ o krivotvorini (pa na slici uopće nije Wilde, već Alice Guszalewicz, mađarska operna pjevačica), dok je drugi smatraju autentičnom. U slučaju da je zaista riječ o autentičnoj fotografiji Wildea (koliko je to moguće zaključiti na temelju njegovih ostalih fotografija, fizička sličnost upravo je neodoljiva), komentari Gail Finney, o kojima više u nastavku teksta, o identifikaciji Wildea sa Salomom te njezino čitanje drame kao palimpsesta, nalaze zanimljivu podršku u ovome izboru transvestitskoga kostima. U slučaju da je riječ o namjernoj krivotvorini, ne možemo ne zapitati se o namjerama krivotvoritelja: nije li svojom aluzijom implicitno ukazao upravo na to i takvo razumijevanje drame?

¹⁵ Iako *gay&lesbian* kritika tu činjenicu (Wildeov brak i obiteljski život u njemu) ne smatra od veće važnosti, posebno u svjetlu Wildeovih idealiziranih izjava o "ljubavi koja se ne usudi izreći svoje ime" ("love that dare not speak its name") tijekom suđenja, smatram da je ipak valja uzeti u obzir sa zadržkom i ne isključiti iz rasprave o konstruiranju identiteta. U protivnom se rasprava o Wildeu, njegovim djelima i seksualnosti reducira, a prostor za interpretaciju biva nužno sužen.

¹⁶ Pitanje je koliko je posrijedi razlog političke neoperabilnosti koncepta biseksualnosti, posebno u vrijeme kada je Sinfield pisao ovu knjigu. Ranih devedesetih pitanje *gay&lesbian* prava bilo je više nego goruće: devedesete je obilježilo ne samo porast *gay&lesbian* te *queer* kritike i interesa za njih, nego i velik uspjeh *gay & lesbian* zajednica i aktivista na Zapadu u borbi za jednaka prava. Međutim, koliko god se velikim smatrali pomaci te uspjesi u borbi za pravnu jednakost istospolnih zajednica, i koliko god oni bili logički slijed razvitka ljudske svijesti o ljudskim pravima, oni su, nažalost, velikim dijelom još uvijek iznimka a ne pravilo, a u hrvatskom slučaju čine se kao još nedostižan cilj (dok dovršavam zadnju verziju ovog teksta, rasprava saborskog Odbora za ljudska prava odbacila je Prijedlog zakona o registriranom partnerstvu nakon burne rasprave). U tom svjetlu rasprava o biseksualnosti čini se kao još uvijek preuranjena, s obzirom na krhkost tek postignutih uspjeha na planu izjednačavanja ljudskih prava heteroseksualaca i onih koji to nisu. Problem je u tome što se sama rasprava o biseksualnom identitetu, koja nužno polazi od kritike isključivosti kako heteroseksualnih, tako i homoseksualnih konstrukata identiteta, može zlorabiti ili krivo protumačiti bilo kao korak unatrag na političkom planu ili kao dovođenje u pitanje tek izbornih prava.

vernantu, i prema tome, jasna stvar" da upotrebljava francuske izraze.¹⁷

Antiwildeovski pomak također se očituje i u scen-skom okviru, koji ima naznake secesije (magnolije, terasa, mjesečina). Uz to, Saloma je odjevena samo u srebrni veo, "naga poput božice", slika koja asocira na radove von Stucka ili Csikosa-Sesije. Za razliku od Wildeove drame, Johanaana umjesto iz cisterne dovode iz razine mora, simbola kaosa, dok je otok ljubavi za Krležinu Salomu postao (već spomenuto) "pasje ostrvo". Sâm Krleža u *Davnim danima* karakterizira dijalog u Salomi kao salonski, isprazan, a dramu daje političke implikacije. Iz njih Marjanić iščitava antimitski/antibiblijski pomak u drami.

Krleža s vremenom mijenja političke implikacije, pa je tako iz perspektive 1916. Saloma Hrvatica, "gospođica iz bolje kuće", dok je sama drama politička travestija uloge proroka u liku Johanaana s aluzijom na pojavu Ivana Meštrovića. Iz perspektive 1918. lažni prorok jest *conte* Ivo Vojnović. Godine 1942. Krleža opet mijenja referenciju (*Pijana novembarska noć 1918*) i Saloma postaje

dobra Hrvatica i otmjena gospođa jučer, jugoslovenska demokratska žena danas, s jednim jedinim Idealom Dinastije Karađorđevića na pastozno ružiranim usnama i to od ove čajanke do prekosutra", gdje "tri esheazijske Ravijojle (Slovenka, Hrvatica i Srkinja – Zofka Kveder-Jelovšek Demetrović, Zlata Kovačević-Lepošćeva i Olga Krnic-Pelešova) figuriraju kao trikolarna Saloma koja nosi 'dnevno na limenom pladnju Johanaanove domobranske glave pod salvetom u mrtvačnicu'. (Krleža 1956: 149, citirano u Marjanić 1997: 77)

Prema Marjanić, Wildeova Salomé očituje svoju osjetilnost kroz estetski amoralizam, dok Krležina Saloma negira vlastito "vječno žensko", vlastiti estetički senzualizam. Marjanić ukazuje na to da, u liku Salome, Krleža negira Weiningerov koncept vječnoga ženskog te Apsolutnog Ženstva kako ga definiraju Przybyszewski i Strindberg. Saloma osuđuje glupost i dosadu "pasjeg" života na zemlji koja je izrasla u mraku i, njuškajući samu sebe oko repa, uvijek u istom ritmu siluje samu sebe. Krleža prikazuje zemlju kao vrstu mitskog ouroborosa, preoblikujući ga u lik psa, i tom slikom podcrtava stalno ponavljanje ljudske gluposti i "zemaljske" dosade protiv kojih govori Saloma. Marjanić pronalazi u *Davnim danima* dokaze za Weiningerov utjecaj na Krležu u njegovu prihvatanju ideje biseksualnosti i seksualnih međuoblika.¹⁸ Međutim, ona također upozorava na Krležin animozitet prema Weiningerovu tumačenju žene kao amoralne i alo-

gične "misionarke snošaja", a muškarca kao eminentno stvaralačkog i misaonog bića; u *Davnim danima* Krleža naziva taj kulturogeni koncept "jeftinom robom".

Upravo taj aspekt Krležine drame nalazim zanimljivim i nedovoljno raspravljenim. Većina kritičkih radova o Krležinom opusu, kao i navedeni rad Marjanićeve, naglasak uglavnom stavlja na političke konotacije i aluzije u njegovim djelima, manje pažnje pridavajući ostalim aspektima. Iznimku donekle predstavlja već spominjani rad Lidije Zozoli (1996), koji se usredotočava na intertekstualni aspekt i citatnost *Salome*, prvenstveno njezin odnos prema Wildeovoj drami. Zozoli vidi Salomu kao zahvalnu temu, uzetu "kao motiv ženskog erosa koji je nagonski krvav, izravan, beskompromisan i proračunat" (Zozoli 1996: 185). Nažalost, takva interpretacija, iako se udaljava od političkih konotacija, ne ide dalje od tradicionalnih interpretacija Krležinih ženskih likova kao proračunatih, pohotnih ženki: ona vidi Salomu tek kao dokonu princezu, ženu "kojoj je cijeli svijet igra, već pomalo dosadna, ali igra i što je ta igra opasnija to je zanimljivija i vrednija igranja" (182). Zozoli tako tek slijedi Krležine napise o vlastitom djelu i tradicionalno poimanje koje je iz njih proizašlo, i ne ide bitno dalje u interpretaciji drame.

Umjesto toga, skrenula bih pažnju s poimanja Salome kao "žene mačke i boginje, hipertrofiranog animalnog nagona i ljepote" (Stančić 1981: 116) opsjednute igrom osvajanja muškaraca, na sam tekst i jednu drugu mogućnost interpretacije istoga. Salomin nemir, nezadovoljstvo društvenom situacijom oko nje, na kraju (ali ne manje bitno) njezina nezainteresiranost za kremu za ten od hipopotamusova sjemena ("Ten je kod žene najmanje važna stvar! Važne su zvijezde!") stavljaju pred čitateljicu drame jedan bitno drugačiji ženski lik. Saloma se, posebno tom potonjom replikom, predstavlja kao atipični ženski lik: nju ne definira njezina ženstvenost, niti je sputava njezina senzualnost.

Štoviše, na razini odnosa likova u drami, Johanaan zanima Salomu i kao osoba i kao prorok: žamor svjetine u pozadini radnje na dvoru te Johanaanovo implicitno prorokovanje kao dio te zvučne kulise izazivaju Salominu znatiželju i zanimanje za njegove ideje. Njezin čin zavođenja Jokanaana predstavlja i čin njegova raskrinkavanja. Uvidjevši da iza persone proroka ne stoji idealist voljan žrtvovati sebe, mijenjati svijet i povesti nemirni, nezadovoljni narod u pobunu, taj uvid pretvara njezin pogled razočaranja u pogubni pogled Meduze: istom tada ga daje uhititi.

Antiwildeovski pomak očit je na razini odnosa među glavnim likovima: dok Wildeova Salomé – zaljubljena djevojka ne uspijeva u svojoj nakani da zavede proroka Jokanaana, koji za razliku od ostalih likova u drami jedini nije obilježen žudnjom, Krležinoj putenoj Salomi to uspijeva bez problema. Uporno odbijanje Salomé Wildeova Jokanaana i njegova rječitost, stilski

¹⁷ Bilješka u dnevniku *Davni dani* iz 1918, pod datumom 27. 3. 1918. Citirano u: *Legende*, NIP Oslobođenje, str. 268-267.

¹⁸ Valja istaći da je Weiningerovo poimanje biseksualnosti i seksualnih međuoblika te njihovo tumačenje znatno drugačije od njihova poimanja u suvremenoj *queer* teoriji. Weiningerov rad, između ostalog, obilježen je izrazitom mizoginijom. Cf. Weininger, Otto. *Sex and Character*. London: William Heinemann, 1906.

podudarna s jezikom *Otkrovenja*,¹⁹ potvrđuju njegov status "svetog čovjeka" u drami. Krležin Johanaan pokazuje se kao lažni prorok ne samo zato što se, za razliku od Wildeova Jokanaana, prepusti žudnji i bude zaveden od Salome, nego prvenstveno zato što uopće ne progovara ni riječi.

Ako je Wildeova Salomé ta koja gleda, i ta koja izražava žudnju, time izokrećući rodne uloge, Krležina Saloma jest ta koja govori. Dok se Jokanaan pokazuje tek kao obični, ograničen, slab čovjek, sve samo ne stvarni prorok i vođa, Saloma je ta kojoj Krleža daje zadaću kritičara i vizionara. Wildeov mjesec zamijenjen je zvijezdom; morbidnu senzualnost mjesečine zamjenjuje svjetlucavi sjaj čežnje za idealnim. Gledana na taj način, Saloma se očituje kao ona koja u Krležinoj drami analizira i kritizira društvo koje je okružuje; upravo je ona ta kojoj Krleža dodjeljuje po-tragu za "optimalnom projekcijom". Saloma se su-protstavlja sadašnjosti koja je okružuje i u kojoj se njezin vlastiti otac želi riješiti svoje žene kako bi se kao udovac oženio vlastitom kćeri. Umorna od ispraz-nih razgovora, udvarača i vlastite obitelji, Saloma je jedini lik u drami koja vidi dalje od "pasjeg ostrva" i koja se želi izdići iz kužne sredine – koristeći zvijezde kao metaforu.

LITERATURA

Primarna djela:

- Biblija: Novi zavjet*. Preveo dr. Ljudevit Rupčić. Za-greb: Kršćanska sadašnjost, 1987.
Huysmans, Joris-Karl. *Uz dlaku*. Preveo Vjekoslav Boban. Zagreb: Naklada Jurčić, 2005.
Huysmans, Joris-Karl. *Naopako*. Prevela Ana Buljan. Zagreb: Litteris, 2005.
Krleža, Miroslav. *Davni dani*. Zagreb: Zora, 1956.
Krleža, Miroslav. *Legende*. Zagreb: Zora, 1956.
Krleža, Miroslav. *Legende*. Zagreb: Zora, 1967.
Krleža, Miroslav. *Saloma*. U: *Forum*, Zagreb: JAZU, 1963.
Krleža, Miroslav. *Saloma*. U: *Legende*. Sarajevo: NIP Oslobođenje, 1973.
Wilde, Oscar. *Salomé*. London: William Heinemann Ltd, 1957.
Wilde, Oscar. *La Sainte Courtisane (or, The Woman Covered With Jewels)*. A Fragment. U: *Salomé, La Sainte Courtisane, A Florentine Tragedy*. London: Methuen & Co. Ltd., 1927, str. 111-126.

¹⁹ Katherine Brown Downey ističe kako Johanaanov jezik sliči na onaj knjige *Otkrovenja*, dok Salomin sliči na jezik *Pjesme nad pjesmama* (Downey 2004:106-7). Downey kroz analizu jezika i upotrebe biblijske tematike kod Wildeove *Salomé* i Gideovog *Sv. Pavla*, zaključuje da su razlozi zakonskoj zabrani /cenzuri prikazivanja biblijskih drama općenito (i prikazivanje *Salomé* i *Sv. Pavla* specifično) bili ne u često navodenoj optužbi profanizacije, is-krivljavanja ili ismijavanja biblijskih tema, već u činjenici da su posuđivanjem biblijskog jezika i biblijskih tema te drame razot-krivale već postojeće perversije u Bibliji.

Sekundarni izvori:

- Bentley, Toni. *Sisters of Salomé*. New Haven i Lon-don: Yale University Press, 2002.
Downey, Katherine Brown. *Perverse Midrash: Oscar Wilde, André Gide, And Censorship of Biblical Drama*. New York i London: Continuum, 2004.
Ellman, Richard. *Oscar Wilde*. London: Hamish Hamilton, 1987.
Finney, Gail. *Women in Modern Drama: Freud, Feminism and Turn of the Century Drama*. Ithaca i Lon-don: Cornell University Press, 1989.
Foucault, Michel. *The History of Sexuality:2. The Use of Pleasure*. London: Penguin, 1992.
Francheschina, John. *Homosexualities in the English Theatre: From Lyly to Wilde*. Westport, CT: Greenwood Press, 1997.
Gilbert, Sandra M. i Susan Gubar. *Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. New Haven i London: Yale University Press, 1979.
Hennecke, E. *New Testament Apocrypha*. Uredio W. Schneemelcher. Engleski prijevod uredio R. McL. Wilson. Svezak 1: *Gospels and Related Writings*. Trowbridge: Redwood Press Ltd., c.1963, 1973.
Lasić, Stanko. *Krležologija ili Povijest kritičke misli o Miroslavu Krleži. Knjiga 5: Književnoznanstvena metoda i literatura o Krleži: 1964. – 1981*. Zagreb: Globus, 1993.
Lasić, Stanko. *Krležologija ili Povijest kritičke misli o Miroslavu Krleži. Knjiga 6: Silazak s povijesne scene: 1982. – 1990*. Zagreb: Globus, 1993.
Lončar, Mate. "Saloma Miroslava Krleže". U: *Zbornik o Miroslavu Krleži*. Beograd: Institut za teoriju književnosti i umetnosti/Prosveta, 1967, 249-274.
Marjanić, Suzana. *Glasovi Davnih dana: transgresije svjetova u Krležinim zapisima 1914.-1921./22.* Zagreb: Naklada MD, 2005.
Marjanić, Suzana. *Kontekstualnost Krležinih Davnih dana*. Zagreb: Sveučilište u Zagrebu, magistarski rad, 1997.
Nassaar, Christopher S. *Into the Demon Universe: A Literary Exploration of Oscar Wilde*. New Haven i Lon-don: Yale University Press, 1974.
Nassar, Christopher S. "Wilde's *La Sainte Courtisane*". *Explicator*, jesen 1997, sv. 56, br.1, 28-31.
Norton, Rictor. *A Critique of Social Constructionism and Postmodern Queer Theory*, 1 June 2002, proširivano od 11 July 2002 nadalje, updated 24 October 2002. <<http://www.infopt.demon.co.uk/extracts.htm>>
Paglia, Camille. *Seksualna lica: Umjetnost i dekadencija od Nefretiti do Emily Dickinson*. Prevele Vivijana Radman i Dragana Vulić Budanko. Zagreb: Ženska Infoteka, 2001.
Paglia, Camille. *Sexual Personae: Art and Decadence from Nefretiti to Emily Dickinson*. New York: Vintage Books, 1991.
Paxman, Jeremy. *The English: A Portrait of a People*. London: Penguin, 1998.
Sinfield, Alan. *The Wilde Century: Effeminacy, Oscar Wilde and the Queer Movement*. New York: Columbia University Press, 1994.
Stančić, Vesna. "Saloma u kontekstu Krležine dramske riječi". U: *Dani hvarskog kazališta. Miroslav Krleža: Eseji i građa o hrvatskoj drami i teatru*. Split: Književni krug, 1981, 108-120.
Weininger, Otto. *Sex and Character*. London: William Heinemann, 1906.

Zagona, Helen Grace. *The Legend of Salome and the Principle of Art for Art's Sake*. Ženeva: Libraire E. Droz, 1960.

Zozoli, Lidija. "Intertekstualnost Krležine *Salome*". *Kolo*, god. V, br. 3, jesen 1996, 167-188.

SUMMARY

THE TWO SALOMES: OSCAR WILDE'S *SALOMÉ* AND MIROSLAV KRLEŽA'S *SALOMA*

The article deals with the figure of Salome in Oscar Wilde's *Salomé* and Miroslav Krleža's *Saloma* in the light of feminist and queer criticism. The marginal position and/or absence of *Salomé* in traditional as well as queer criticism of Wilde is analysed and explained by the figure's subversive potential. Rather than as a misfit in the discussion of Wilde's works (as a "biblical" play written in French in the style of

aestheticism and decadence) or as a problematic play to be avoided in the debates about the construction of homosexual identity related to discussions about Wilde (especially those of his public persona), the ambiguity of the figure of Salomé is instead seen as a fruitful subject for an analysis of gender roles and constructs of sexual identity, especially those of bisexuality. Krleža's play *Saloma* is read against this interpretation of Wilde's play, not only because of the intertextual connections between the plays evident in *Saloma*'s departure from the decadent, mythical style of *Salomé*, but also because the two plays share the use of the figure of Salome for their critique of the contemporary gender roles. The article thus offers a departure from the previous interpretations of *Saloma* in Croatian literary criticism which focused mainly on the political connotations of the play, the intertextual connections with Wilde's play and the Bible or the interpretation of *Saloma* as a typical Krleža's feline heroine.



Univermag, sredina 1950-ih