

Wilde o Wilde'u - przekład *Salome* Oscara Wilde'a w literaturze chorwackiej początku XX wieku

I

Silny wpływ literatur zachodnioeuropejskich i pluralizm stylów są regularnie podkreślane w historiach literatury jako dwie kluczowe cechy literatury chorwackiej końca XIX i początku XX wieku, czyli jej wczesnego modernizmu. Wpływ ruchów literackich i kulturalnych w Wiedniu, lub szerzej, w literaturze austriackiej i niemieckiej, oraz wpływ literatury francuskiej, poprzez dzieła Antuna Gustava Matoša, niewątpliwie miały wpływ na literaturę chorwacką w pierwszych dziesięcioleciach XX wieku. Niezwykle interesującym zjawiskiem literackim i kulturowym jest popularność dzieł irlandzkiego pisarza, Oscara Wilde'a, w Chorwacji w tym czasie. Po wczesnych esejach na temat Wilde'a napisanych przez Matoša pod wpływem popularności Wilde'a w Niemczech i Austrii, dzieła Wilde'a były tłumaczone na chorwacki w fascynującym tempie. W 1905 roku Julije Benešić i Nikola Andrić przetłumaczyli z niemieckiego uwodzicielską *Salome*, a sztuka została wystawiona po raz pierwszy w tym samym roku w Chorwackim Teatrze Narodowym w Zagrzebiu. To był dopiero początek długiego i dynamicznego życia sztuk Wilde'a w Zagrzebiu: *Lady Windermere's Fan* (*Wachlarz Lady Windermere*), w tłumaczeniu Milana Bogdanovicia, został wystawiony w 1907 roku, *A Florentine Tragedy* (*Tragedia florencka*), w tłumaczeniu Ivo Vojnovicia, została wystawiona w 1908 roku, *An Ideal Husband* (*Mąż idealny*), w tłumaczeniu Milana Šenoa, został wystawiony w 1909 roku, a *The Importance of Being Earnest* (*Bądźmy poważni na serio*) w tłumaczeniu Milana Begovicia została wystawiona w 1910 roku. W tych latach Wilde nie tylko podbił zagrzebskie sceny teatralne, ale równocześnie w 1907 roku ukazał się pierwszy przekład powieści *The Picture of Dorian Gray* (*Obraz Doriana Graya*), zaś w czasopiśmie pojawiło się wiele innych tłumaczeń opowiadań, wierszy i aforyzmów Wilde'a. Ponieważ w przekładach uznanych chorwackich pisarzy i badaczy Wilde stał się synonimem estetyzmu i dekadencji,

intrygujące jest przyjrzenie się twórczym reakcjom młodszych autorów z początku XX wieku na wszechobecną fascynację Wilde'em¹.

W niniejszym artykule przeanalizowane zostaną niektóre ze sposobów, w jakie, dzięki różnym modyfikacjom tekstu, *Salome* Wilde'a zafascynowała chorwackich czytelników i widzów teatralnych na początku XX wieku. *Salome* jest niezwykle interesująca nie tylko dlatego, że jest pierwszym tekstem dramatycznym Wilde'a przetłumaczonym dla scen Zagrzebia i Chorwacji. Sztuka ta wywołała sensacyjne zainteresowanie rzekomo skandalizującym życiem Wilde'a i wzbudziła ciekawość najlepszych pisarzy ze względu na jego porywającą finezję językową i stylistyczną, atrakcyjność pierwszych przedstawień na scenach niemieckich i austriackich, oraz towarzyszącym im recenzjom prasowym na temat jego życia i twórczości. Ponieważ chorwacki przekład *Salome* nie został dogłębnie przeanalizowany, a jedynie przypuszczano, że opiera się na cenionym tłumaczeniu niemieckim Hedwigi Lachmann, celem niniejszego artykułu jest przyjrzenie się strukturze i językowi chorwackiego przekładu na podstawie tłumaczenia niemieckiego, a następnie zbadanie pierwszych dziennikarskich reakcji na to sceniczne zjawisko, aby pokazać, w jaki sposób pierwsze doświadczenia widzów związane z przedstawieniem, które urzekło atmosferą i dramatycznym językiem, zostały przekształcone w recenzje prasowe. W oparciu o te spostrzeżenia, celem końcowym jest krótka interpretacja wybranych tekstów literackich, w których pobrzmiewają wrażenia z przedstawienia w Zagrzebiu, a które zawierają Wilde'owski intertekst, wprowadzony do literatury chorwackiej na początku XX wieku wraz z tłumaczeniem sztuki, z jej przedstawieniami i z towarzyszącymi im recenzjami dziennikarskimi. W artykule podjęta zostanie próba analizy szeregu rekonfiguracji motywu i tekstu, podążając przez złożoną sieć intertekstualną, powstałą ze splotu tłumaczeń, przedstawień, towarzyszących im recenzji, zawilego tekstu sztuki oraz artystycznych odpowiedzi na fascynację Wilde'em.

II

Oscar Wilde napisał sztukę *Salome* w języku francuskim pod koniec 1891 roku i opublikował ją w Paryżu i Londynie w lutym 1892 roku. W czerwcu 1893 roku Wilde poinformował Pierre'a Louÿsa, który jako native speaker dokonał korekty ostatniej wersji tekstu, że tytułową rolę zagra Sarah Bernhardt, ale próby w londyńskim Palace Theatre zostały wkrótce przerwane

¹ Omówienie odbioru twórczości Wilde'a można znaleźć w: I. Grubica, 2010: *The 'Byron of Kipling's England': Oscar Wilde in Croatia*. W: S. Evangelista, red: *The Reception of Oscar Wilde in Europe*, Londyn, Continuum, s. 270–285.

przez cenzurę. Sztukę po raz pierwszy przetłumaczył na angielski lord Alfred Douglas i choć Wilde nie był z tego przekładu zadowolony, został on opublikowany z ilustracjami Aubreya Beardsleya w lutym 1894 roku. Premiera sztuki odbyła się dopiero 11 lutego 1896 roku po francusku w Théâtre de l'Œuvre w Paryżu jako sztuka symbolistyczna w reżyserii Auréliena Lugné Poe z Liną Munte w roli głównej². W Niemczech odbyło się kilka premier w ciągu 1901 roku, ale najgłośniejszą była prywatna premiera w reżyserii Maxa Reinhardta, która odbyła się 15 listopada 1902 roku w Klaines Theater w Berlinie. Reinhardt korzystał z przekładu Hedwigi Lachmann, podobnie jak Richard Strauss, który uczestniczył w premierze Reinhardta, a swoją niezwykle popularną operę wystawił 9 grudnia 1905 roku w Dreźnie. *Salome* została wystawiona 12 grudnia 1903 roku w Wiedniu. Angielska premiera *Salome* miała miejsce 10 maja 1905 roku, a wkrótce potem, 27 maja 1905 roku, odbyła się premiera w Zagrzebiu, przy czym wpływ sceny niemieckiej i austriackiej okazał się kluczowy dla chorwackiej recepcji sztuki³.

Rainer Kohlmayer, po wnikliwej analizie przekładu Hedwigi Lachmann, stwierdził, że angielskie tłumaczenie sztuki było ważniejsze dla niemieckiego odbioru Wilde'owskiej *Salome* niż francuski oryginał. Lachmann opublikowała swój przekład w czerwcu 1900 roku w czasopiśmie *Wiener Rundschau* wraz z dwiema ilustracjami Beardsleya, a następnie w 1903 roku jako książeczkę z ilustracjami Marcusa Behmera. Max Reinhardt wybrał jej przekład jako kanwę do przedstawienia z 1902 roku z Gertrudą Eysoldt w roli głównej, na które zaproszono około 300 artystów i krytyków z całych Niemiec, w tym Stefana George'a i Richarda Straussa. Z tego samego wzorca korzystał później Strauss w swojej niezwykle popularnej operze. Kohlmayer uważa, że różnorodność tłumaczeń i towarzyszących im interpretacji stworzyła jedną z najbardziej tajemniczych i demonicznych postaci kobiecych dekadencji na europejskiej scenie początku XX wieku: „Rozwój *Salome* Wilde'a z francuskiego oryginału na angielski, poprzez rysunki Beardsleya, tłumaczenie Lachmann, spektakl Reinhardta, czyli grę aktorską Eysoldta, pokazuje proces coraz większej radykalizacji i brutalizacji postaci Salome, która zostaje usunięta z historycznego kontekstu wczesnego chrześcijaństwa i uformowana z coraz

² N. Kohl, 1989: *Oscar Wilde: The Works of a Conformist Rebel*. D. H. Wilson, tłum. Cambridge, Cambridge University Press, s. 176–180. O angielskich przekładach sztuki zob: J. Daalder, 2004: *Which is the Most Authoritative Early Translation of Wilde's "Salomé"?* English Studies, nr 1, s. 47–52.

³ Zob. artykuł R. Vilaina o wczesnym odbiorze Wilde'a w Niemczech i Austrii, artykuł R. Kohlmayera i L. Krämera na temat Wilde'a na scenach niemieckich, artykuł S. Mayera na temat Wilde'a na scenach wiedeńskich oraz artykuł C. Waltona o operze Straussa we wspomnianym już zbiorze esejów *The Reception of Oscar Wilde in Europe*.

większą wyrazistością na ikonę wybuchającej seksualności. Rozwój ten osiąga punkt kulminacyjny w operze Richarda Straussa...”⁴.

Analiza Kohlmayera pokazuje, że niewątpliwie wspaniały przekład Lachmann jest wynikiem szeregu wyborów pomiędzy możliwościami językowymi i stylistycznymi w angielskiej i francuskiej wersji oraz że jest wzbogacony o nowe rozwiązania, które pojawiają się dopiero w niemieckim tekście sztuki. Do tej pory zakładano, że chorwacki przekład *Salome* dokonany przez Julije Benešić i Nikolę Andrić opierał się na tłumaczeniu Lachmann⁵. W dalszej części artykułu zostanie to udowodnione poprzez wyszukanie w chorwackim przekładzie kluczowych ingerencji Lachmann w tekst dramatyczny, do którego językowej uwodzicielskości i popularności na scenach niemieckich i w europejskiej przestrzeni kulturowej mocno się przyczyniła. Ponadto analiza cech stylistycznych chorwackiego przekładu posłuży jako znakomite wprowadzenie do interpretacji struktury Wilde'owskiego intertekstu w literaturze chorwackiej początku XX wieku.

III

Rękopis przekładu *Salome* Wilde'a liczy 28 nienumerowanych stron. U dołu ostatniej strony znajduje się informacja, że ze względu na krótki czas tłumaczenie musiało być wykonane przez dwie osoby – pierwszą połowę przetłumaczył pisarz i językoznawca Julije Benešić, a drugą Nikola Andrić, pisarz i dramaturg – i że tłumaczenie zostało ukończone 11 maja 1905 roku, niedługo przed premierą w Zagrzebiu, która odbyła się 27 maja 1905 roku. Tekst ich przekładu stał się dostępny 8 lat później, kiedy Nikola Andrić włączył tłumaczenie *Salome* pod tytułem *Sablast od Cantervilla (Duch z Canterville)* do 4. tomu *Zabavnej biblioteki (Rozrywkowa biblioteka)*, wydanego w 1913 roku, obok tytułowego opowiadania, *The Sphinx without a Secret (Sfinks bez tajemnicy)*, *The Fisherman and His Soul (Rybak i jego dusza)*, *The Nightingale and the Rose (Słowik i róża)*, *The Happy Prince (Szczęśliwy książę)*, *Poems in Prose (Wiersze w prozie)* i wybranych aforyzmów z dzieł Wilde'a.

⁴ R. Kohlmayer, 1995: *From saint to sinner: The demonisation of Oscar Wilde's Salomé in Hedwig Lachmann's German translation and in Strauss's opera*. W: M. Snell-Hornby, Z. Jettmarová, K. Kaindl, red: *Translation as Intercultural Communication: Selected Papers from the EST Congress – Prague 1995*. Amsterdam/Filadelfia, John Benjamins Publishing Company, s. 119.

⁵ W swoim artykule *Galovičeva Tamara i Wildeova Saloma*, badającym wpływ Wilde'owskiej *Salome* na *Tamarę* Frana Galovicia, Nikola Batušić przypuszczał, że sztukę Wilde'a przełożyła z niemieckiego aktorka i tłumaczka Nina Vavra, żona Josipa Bacha (s. 51), ale Irena Grubica stwierdziła na podstawie oględzin rękopisu przekładu, że sztukę z niemieckiego przełożyli Julije Benešić i Nikola Andrić, i jedynie przypuszczała, że korzystali oni z tłumaczenia Lachmann (s. 274).

Interpretacja przekładu Benešicia i Andrićia wskazuje, że wzorowali się oni na przekładzie Hedwigi Lachmann z uwzględnieniem wszystkich szczegółów. Odpowiedzi Jana, zwłaszcza w pierwszej części dramatu, przypominają styl biblijny, nie tylko ze względu na treść, ale także ze względu na liczne przymiotniki w inwersji oraz zastosowanie paralelizmu, przez co różnią się od reszty tekstu. Obszerna rozmowa Heroda z Żydami, Nazarejczykami i Rzymianinem Tigellinusem na temat słów proroka jest najmniej poetycką i stylistycznie nacechowaną częścią całej sztuki, a więc najbardziej przypomina mowę potoczną, co jeszcze bardziej podkreśla, że głos proroka i rozmowa zebranych należą nie tylko do różnych języków, ale i do różnych światów. Symboliczne jest, że tylko Saloma, dzięki niuansom stylistycznym swoich wypowiedzi, jest w stanie dorównać ekspresji proroka, bo przecież od początku pociąga ją jego głos. Dlatego też chorwacki przekład, odnajdując ekwiwalentne idiomy we własnej mnogości kodów językowych, osiąga zachwalane bogactwo leksykalne i złożoność wersji niemieckiej. Całość przekładu tworzy swoisty kolaż językowy, co w oryginale Wilde'a zostało dostrzeżone już w jednej z pierwszych recenzji francuskiego dramatu, w której określono go jako „mozaikę” i „*Wyspę Głosów*”⁶. Podobnie jak to miało miejsce w literaturze niemieckiej, dzięki przekładowi Lachmann do literatury chorwackiej zostaje w ten sposób wprowadzona niezwykle bogata i często zaskakująca ekspresja, która kojarzy się nie tylko ze stylem Wilde’owskim, ale z poetyką estetyzmu w ogóle.

Idąc za Kohlmayerowską analizą tekstu Lachmann, w chorwackim przekładzie interesujące są dwa szczegóły. Benešić i Andrić, pod wpływem wersji niemieckiej, zachowali wiele relacji, w których bohaterowie zwracają się do siebie w drugiej osobie liczby pojedynczej, minimalizując w ten sposób istniejący w oryginale dystans między Salome a większością postaci. Taka modyfikacja jest bardzo interesująca w rozmowie Pazia Herodiady z Młodym Syryjczykiem, gdyż dodatkowo podkreśla ich zażyłość, zwłaszcza gdy Paż opłakuje śmierć Syryjczyka, zaznaczając, że był on dla niego kimś więcej niż bratem. Interesujące jest również tłumaczenie groźby Jana, którą Herodiada uważa za skierowaną do niej. Kohlmayer uważa, że Lachmann minimalizuje rolę Jana w śmierci Salome, tłumacząc jego słowa jako proroctwo, jako opis śmierci, którą spowoduje tłum i generałowie armii, podczas gdy we francuskim oryginale i w angielskim przekładzie wyraźnie zaznaczono, że Jan sam wzywa i nakazuje egzekucję nierządnic przez ukamienowanie, zaszytowanie i zmiażdżenie tarczami. Tłumaczenie chorwackie wydaje się wahać pomiędzy tymi dwiema opcjami, tworząc gradację za pomocą środków gramatycznych – ukamienowanie jest przedstawione jako czynność w

⁶ Anonimowy krytyk z *Pall Mall Gazette*, 27 lutego 1893, s. 3. W: *Oscar Wilde: The Critical Heritage*, 2005, K. Beckson, red., Londyn i Nowy Jork, Routledge, s. 155.

czasie przyszłym, wykonywana przez tłum („Ovo veli Gospod Bog naš: skupit će se svjetina proti njoj. I uzet će kamenje i kamenovat će ju...”),⁷ ale w kolejnej odpowiedzi czynność w czasie przyszłym przypisana generałom armii zostaje w rękopisie zamieniona na tryb rozkazujący („Vojskovodje neka je probodu mačevima i zgnječe štitovima svojim”)⁸, natomiast kulminacją rozkazów Jana jest trzecia odpowiedź, w której prorok tylko pozornie staje się wykonawcą czynności, podczas gdy w rzeczywistości powtarza proroctwo („Tako hoću da zbrišem sa zemlje sva nedjela...”)⁹.

IV

Zagrzebska premiera *Salome* odbyła się 27 maja 1905 roku, a więc mniej więcej w dziesiątą rocznicę skazania Wilde'a¹⁰. Josip Bach, który wyreżyserował sztukę, a później został dyrektorem w Chorwackim Teatrze Narodowym, w największym stopniu przyczynił się do tego, że Chorwacki Teatr Narodowy swoim repertuarem nadążał za aktualnymi trendami. Sztuka okazała się takim sukcesem, że do 1920 roku wystawiono ją 12 razy. Na zaproszenie Intendenta Adama Mandrovicia główną rolę zagrała gościnnie Hermina Šumovska, która swoją karierę rozpoczęła w Zagrzebiu, ale od 1897 roku była członkiem berlińskiego Schillertheater, a później zuryskiego Stadtheater¹¹.

Wśród wypełnionej po brzegi widowni na premierze zasiadł także osiemnastoletni Fran Galović, o czym świadczą zapiski z jego dziennika teatralnego. Niedługo po obejrzeniu sztuki Galović, zainspirowany zagrzebską premierą *Salome*, napisał wiersz o tym samym tytule. Później, w przedmowie do dzieł zebranych Galovicia z 1940 roku, wiersz ten zostanie wymieniony przez Benešicia jako najdojrzalszy z jego wczesnej twórczości. Znacznie zmodyfikowana wersja wiersza z 1910 roku została opublikowana w czasopiśmie *Mlada Hrvatska (Młoda Chorwacja)* w 1911 roku. Pierwsza wersja wiersza z 1905 roku jest interesującym przykładem imponującej sceny teatralnej przekształconej w porywający utwór liryczny. Wiersz składa się z pięciu czterowersów, w których dominują 14-sylabowe wersy i tylko parzyste wersy systematycznie się rymują. W wierszu Galović przedstawił najbardziej

⁷ Cytaty ze sztuki pochodzą z rękopisu tłumaczenia, który znajduje się w Instytucie Historii Chorwackiej Literatury, Teatru i Muzyki Chorwackiej Akademii Nauk i Sztuk w Zagrzebiu, s. 17. Jeśli nie zaznaczono inaczej, cytowane fragmenty sztuki są zgodne z wersją sztuki opublikowaną w 1913 roku.

⁸ Tamże.

⁹ Tamże.

¹⁰ Należy również zauważyć, że rok 1905 był ważny dla odbioru Oscara Wilde'a z powodu operowej adaptacji *Salome* Richarda Straussa (dziesięć lat później, 15 maja 1915 roku opera Straussa miała premierę w Chorwackim Teatrze Narodowym w Zagrzebiu i ukazał się przekład Andro Mitrovicia) oraz z powodu publikacji *De Profundis* Roberta Rossa i jej niemieckiego przekładu Maxa Meyerfelda.

¹¹ N. Batusić, 2001: *Morbidna erotika...*, s. 234–235.

niepokojącą scenę, w której Salome całuje odciętą głowę Jana leżącą na srebrnym półmisku. Choć w sztuce Salome wypowiada jeden z najbardziej dramatycznych i najsilniej zniuansowanych stylistycznie monologów, co wiernie oddaje chorwacki przekład, Salome Galovicia w ogóle się nie odzywa, tylko obserwuje, całuje i pieści twarz i włosy Jana, a nawet unosi jego powieki, pozostając w milczeniu w statycznym lirycznym obrazie. Język wiersza jest prosty w porównaniu z językiem chorwackiego przekładu Wilde'a. Galović nie sięga po typowe Wilde'owskie motywy – nie pojawia się w wierszu motyw księżyca – nie naśladuje jego porównań i metafor, nie buduje obrazu z motywów egzotycznych, mimo że w czwartej strofie parafrazuje ostatnią myśl monologu Salome („...et le mystère de l'amour est plus grand que le mystère de la mort”): „Misterij tajni, vječni oćutila je tada / kad ljubljaše mu usne, sve pune svježe krvi; / misterij kojim ljubav obaspe svako biće, / kad ćuti njene slasti užitak tajni, prvi”¹².

Druga wersja tego wiersza, napisana pięć lat później, może być odczytywana jako nowa interpretacja tego samego motywu. Druga *Salome* składa się z trzech czterowierszy napisanych krótszymi wersami, jest gęstsza i bardziej dynamiczna niż pierwsza, a stawiając czytelnika w sytuacji, w której musi on wyczuć to, co między wersami pozostaje niedopowiedziane i ukryte, umiejętniej oddaje tajemniczą atmosferę przerażającego widoku. Druga *Salome* to wiersz przepowiadający, w którym czytelnik, Salome i członkowie królewskiego dworu mogą jedynie przypuszczać, co jest źródłem dyskomfortu w otaczającej ich nocnej ciemności. W ten sposób wiersz lepiej oddaje nieprzeniknioną i niezrozumiałą dla czytelnika i widza żądzę Salome, ale także lepiej wyraża oczekiwanie Salome na jej własne nowe pragnienia, które ogarniają ją, gdy tylko po raz pierwszy słyszy głos Jana na początku sztuki. Dwadzieścia wersów pierwszego wiersza zostało skondensowanych w pierwszym czterowierszu drugiego wiersza w taki sposób, że cała scena całowania głowy proroka została zredukowana do kluczowych motywów za pomocą eleganckiego chłodu: „I stajala je sama u ponoć pod palmom - / I upirući pogled u mrtvo, krasno lice / Cjelivala mu usne i toplu krv i suze / I gladila mu rukom svilne trepavice...”¹³. Druga strofa naznaczona jest porównaniem – Salome przedstawiona jest jako róża Sariońska, która trzepocze na nocnym wietrze i śni o bolesnej miłości w śnieżnej poświacie księżyca. Ta efektowna scena przywołuje nie tylko typowe dla Wilde'a motywy, ale także jego niezwykle poetyckie porównania, podobnie jak w końcowych wersach, w których promienie księżyca prześwitują nad królewskim domem niczym przerażająca zjawia śmierci. Wzorowana na poemacie o mrocznej atmosferze i subtelnym erotyzmie druga *Salome* Galovicia stanowi niezwykle interesujące liryczne przetworzenie dramatu.

¹² F. Galović, 1940: *Pjesme Frana Galovića*. Zagrzeb, Binoza, s. 128. (przekład)

¹³ Tamże, s.189.

Na początku maja 1906 roku Galović napisał swoją pierwszą opublikowaną sztukę prozą zatytułowaną *Tamara*, którą później przekształcił w wersję wierszowaną. Ta druga wersja została wystawiona w Chorwackim Teatrze Narodowym w Zagrzebiu 12 września 1907 roku. Sztuka została napisana poprzez interpretację motywów z poematu Lermontowa, ale Nikola Batušić w swojej analizie pokazuje, że Galović niewątpliwie odziedziczył wiele z chorobliwej erotyki Wilde'a w *Salome*. Widać to w bogato zaprojektowanej scenografii pełnej secesyjnych rekwizytów, w ukształtowaniu głównej bohaterki jako typowej *femme fatale*, odrzuconej i szukającej zemsty uwodzicielki, przez co powstał swoisty *Stimmung* przypominający sztukę Wilde'a¹⁴.

V

Pod koniec maja 1906 roku *Salome* Wilde'a ponownie wystawiono w Zagrzebiu. W roli głównej wystąpiła wówczas Isa Grégorova. W dwóch recenzjach tego spektaklu wyrażono skrajnie odmienne opinie na temat gry aktorki. Podczas gdy w recenzji w gazecie *Hrvatstvo* (*Chorwacyzm*) uznano występ Grégorovej za znacznie słabszy, zarówno pod względem aktorskim, jak i tanecznym, od wcześniejszego występu Herminy Šumovskiej, Vladimir Lunaček, autor i krytyk teatralny, napisał swoją recenzję występu aktorki jako sugestywny tekst artystyczny w gazecie *Obzor* (*Horyzont*). Według Lunačka, Saloma najpierw sprawiała wrażenie, jakby na scenie nawiedzał ją demon, a potem stopniowo przeobrażała się w krwiożerczego potwora:

Vidite li li tu panterku spodobu, što lako potiskuje svoje sandale sa vrućeg kamena tla, kako se šulja u srce Herodovo, da mu ga izgrebe oštrim plamsajem svojih očiju. Jeste li sledili okom gdje su Grégorovu kako se se šulja u njega pod sjenom palma, a u svjetlu mjesečeve krvi. Jeste li ju vidjeli, kako mu je razdirala grudi, zagledala u kraljevo srce tražeći Johanaana. (...) Noge su joj otežčale i tromo se povlače tлом, ramena joj zadrktała kao krila leptirova. Nasmije se na pola ludim smiehom, u njenom grlu zvjersko rikanje užitka, težak disaj i sve tiše i tiše biva oko nje, a sve laglje stišava bura u njoj. Izgara veliki jedan plam na oltaru vječnog užitka¹⁵.

W opisie Lunačka widać fascynację występem aktorki i obsesję na punkcie demonicznej natury *femme fatale* do tego stopnia, że ta popularna postać literacka wraz z jedną z jej scenicznych interpretacji stają się kanwą, na którą rzutuje wiele *fin de siècle*'owych

¹⁴ Zob: N. Batušić, 2001: *Morbidna erotika...*, s. 234–235.

¹⁵ V. Lunaček, 1906: *Gostovanje gđice Ise Gregrove*. Obzor, Zagreb, 24 maja, s. 9.

pseudonaukowych i popularno-kulturowych wyobrażeń o kobiecie¹⁶. Ten stylistyczny wybuch niemal wojerystycznego entuzjazmu wobec spektaklu, podczas którego, jak się wydaje, niebezpieczni widzowie czają się w ciemnościach z obu stron sceny, przywołuje jeszcze dwie interpretacje *Salome* autorstwa Miroslava Krležy. W czerwcu 1914 roku 21-letni Krleża zaniósł tekst swojej sztuki *Salome* do Josipa Bacha, dyrektora Chorwackiego Teatru Narodowego w Zagrzebiu, ale została ona odrzucona, podobnie jak inne jego wczesne sztuki, po czym kilkakrotnie przerabiał tekst i opublikował go w 1963 roku. Liryczna *Salome* Krležy ukazała się w czasopiśmie *Savremenik (Współczesność)* w 1918 roku, a w następnym roku w jego tomiku *Pjesme III (Wiersze III)*. Na podstawie struktury wiersza i jego motywów Zoran Kravar wnioskuje, że tekst liryczny, podobnie jak sztuka teatralna, był wielokrotnie poprawiany, być może w okresie od 1914 do 1918 roku¹⁷. W wierszu rzymski oficer Kajo zaleca się do obojętnej *Salome*, przedstawionej jako *femme fatale*, w której Kajo jest całkowicie zauroczony. Kravar stwierdza, że taka para damsko-męska występuje w kilku utworach Krležy, z których najbardziej znana to Baločanski i Bobočka w *Povratak Filipa Latinovicza (Powrót Filipa Latinovicza)*, ale nie wspomina o innej parze Krležy, Szeherezadzie i Heliogabalusie, przedstawionej w jednym z wpisów do dziennika *Davni dani (Minione dni)*. Interesujące jest, że opis *Salome* w wierszu w niezwykle sposób przypomina przedstawienie *Salome* przez Lunačka w sztuce Wilde'a. Obie mianowicie ukazane zostały jako egzotyczne piękności pod gorącym wschodnim słońcem, obie pulsują energią życiową, obie porównywane są do drapieżnych zwierząt żądnych krwi i powiązanych z innymi motywami natury, a motywy ognia i płomieni wykorzystywane są w obu przedstawieniach – *Saloma Krležy „gestem młodej tygrysicy i kobiety / pije krew Kajo / w słonych płomieniach szalejącego ognia”¹⁸*, „jak owoc pachnie ciało Salomy / a jej uda i piersi wciąż płoną rzymską krwią”¹⁹.

Zgodność dwóch opisów *fammes fatale*, przedstawionych jako egzotyczne i nieodparte drapieżniki pod gorącym wschodnim słońcem, sugeruje nie to, że Krleża bezpośrednio zapożycza elementy portretowania Lunačka lub innych tego typu obrazowań, które z łatwością można znaleźć w literackich i nieliterackich tekstach tamtych czasów, ale że pośrednio odwołuje się do nich wszystkich, tworząc w swoim wierszu postać jako hiperbolę i kolaż

¹⁶ Na temat przeglądu i analizy wybranych dramatycznych postaci *femmes fatale*, w tym *Salome* Krležy, w pierwszych trzech dekadach XX wieku w literaturze chorwackiej zob: Čale Feldman L., 2012: *U san nije vjerovati*. Zagrzeb, Disput, s. 189–204.

¹⁷ Z. Kravar, 2001: *Antički i moderni eros u lirskoj Salomi*. N. Batušić, Z. Kravar, V. Žmegač: *Književni protusvjetovi. Poglavlja iz hrvatske moderne*. Zagrzeb, Matica hrvatska, s. 169–172.

¹⁸ M. Krleža, 1969: *Poezija*. Zagrzeb, Zora, t. 26, s. 97. (przekład).

¹⁹ Tamże, s. 99.

typowych i łatwo rozpoznawalnych motywów i cech stylistycznych, doprawionych własnymi poetyckimi zwrotami. Jak pokazała już analiza dramatycznej *Salome* Krleży, wpływ Wilde'a nie jest zauważalny jedynie w przepisywaniu słynnej historii o niesławnej kobiecie fatalnej, ale także w inscenizowaniu gry językowej w tekście, który staje się samoświadomy własnej tekstualności, głównie za sprawą postaci Salome. Tajemnicę jej niewytłumaczalnego powabu i wyjątkowej przenikliwości, którą posiada tylko ona, można więc interpretować jako jej opanowanie języka i świadomość, że świat, który zamieszkuje ona i inni bohaterowie, nie jest niczym innym, jak tylko zbiorem słów i typowych motywów, tak powszechnych, że – jak widzieliśmy – rozprzestrzeniły się one z dzieł literackich w otaczającą rzeczywistość, w artykuły prasowe i mowę potoczną. Wiersz Krleży przedstawiony jest jako *fragment*, urywek większego tekstu, niekompletny i niezadowolający czytelnika, który pragnie – tak jak Kajo w wierszu – całej *Salome/Salome*. Ale to pragnienie pozostanie niespełnione, bo na końcu to on jest zdobyty przez nienasyconą kobietę, tak jak czytelnik jest oszołomiony przez nierozszyfrowalny wiersz. Pierwsza strofa przedstawia scenerię w taki sposób, że czytelnik nie jest w stanie zanurzyć się w fikcyjny świat wiersza i musi mieć świadomość, że to, co czyta, jest zbudowane ze słów. Dzieje się tak nie tylko dzięki nieregularnemu i nieco dziwnemu rymowaniu, ale także dzięki powtórzeniu pierwszego wersu strofy jako ostatniego, przy czym inny szyk wyrazów powoduje inny rytm: *U vrijeme je ono tiha jesen bila. – Jesen tiha bila u vrijeme je ono* co oznacza, że *Był to czas cichej jesieni*. Powtórzenie wersu ze zmienioną kolejnością słów wskazuje, że pejzaż jest tylko scenografią zbudowaną ze słów, którą można łatwo przearanżować na różne sposoby. Podobnie w ostatniej strofie sceneria zostanie przedstawiona poprzez nawiązanie do pałacu Heroda, przypominając nam raz jeszcze, że świat w tekście jest światem z innego tekstu, sztuki Krleży, która sama przepisuje i dekonstruuje inny tekst, sztukę Wilde'a, która to, jak podkreślaliśmy, wydawała się pierwszym czytelnikom „mozaiką” i „*Wyspą Głosów*”. W drugiej strofie Salome konstruowana jest jako zlepek słów odnoszących się do ognia i płomienia, jako zbiór synonimów przedstawiających ją jako metaforyczny stos namiętności, na którym spłonie Kajo. Kiedy Kajo później przemawia, opisując siebie i Salome, wykorzystuje motywy z poetyckiego rejestru witalizmu literackiego, jednego ze stylów i popularnych wyborów poetyckich w chorwackiej literaturze wczesnego modernizmu na początku XX wieku. Istotnie, mowa Kajo jest tak bogato zdobiona obrazami typowymi dla witalizmu, że kiedy zaprasza Salome, by przyłączyła się do niego w świętowaniu na cześć przodkini ziemi, która może uleczyć wszelki ból, brzmi jak świerszcz ze słynnego dytyrambu *Cvrčak (Świerszcz)* Vladimira Nazora, emblematycznego wiersza napisanego w duchu witalizmu i opublikowanego w 1910 roku. Niefortunnie dla Kajo, jak widzieliśmy,

Salome zdaje się doskonale zdawać sobie sprawę, że ziemia, którą on tak namiętnie wychwala, jest równie fikcyjna jak wszystko, co ich otacza, ponieważ jej pierwsze wypowiedziane słowa brzmią: „Sve to je Ništa! / Sve to je samo skvrčen ljudi grč! / Sve cjelov je i krv, i meso, i praznina! / I sve je samo bol, bol ranjenih živina, / I nema sna, ni omame, ni vina!”. Gdy przyjmuje błagania Kajo, mówi się, że „dzierga nici od wszystkich tkaczy i od wszystkich pajęczaków, / i podczas gdy całe jej ciało płonie jak ognisty mak, / tkanka niewidzialnej sieci opada”. Archetyp kobiety jako tkaczki zostaje więc, poprzez aluzję do greckiego mitu, przekształcony w nikczemnego kobiecego potwora, który porywa i łapie w pułapkę nieświadomego mężczyznę, ale nie tylko, bo czytelna jest też aluzja do etymologii słowa *tekst*, bo przecież *textus* też jest tkany. Salome, jako przebiegła kobieta-pająk, ukazana jest więc jako mistrzyni języka i tekstu, podczas gdy Kajo, który prowadził całe legiony weteranów na śmierć, jest odurzony i oszołomiony pod stopami Salome, jak „źródło, w którym bulgocze jego mowa, / wypełniona gwiazdami i kłamstwami, mądrościami i dymem, / wypełniona bólem i smutnymi starymi rymami”. Finalnie mowa Kajo to nic innego jak stare, smutne rymy, jak te, które perorował, wykorzystując typowe motywy witalizmu. Salome Krleży staje się więc pająkowatym stworzeniem czającym się w sieci tekstów, licznych wzajemnie splecionych tekstów wczesnego chorwackiego modernizmu, które przepisują ją na nowo jako wzorcową figurę *femmes fatale*, tworzącą skomplikowaną sieć wilde'owskich intertekstów.

Nic więc dziwnego, że w prozatorskim fragmencie dziennika *Davni dani* (*Minione dni*), pod datą 2 maja 1916 roku, narrator wyobraża sobie kolejną egzotyczną wschodnią historię, z kolejną fatalną mistrzynią języka na pierwszym planie: „ja pišem (u mislima) svoju Šeherezadu, na uspomenu Oscara Wildea i u čast Bakstovu. (...) Napisao bih posljednju noć u ‚Tisuću i jednoj noći‘, kada je Šeherezada ispričala Velikom Padišahu svoju posljednju legendu i kada se taj lirski opijum pretvorio u strašnu zbilju stvarnosti”. Szeherezada, „przebiegła i chytra czarodziejka, genialna poetka”, oszołomiła potwornego autokratę Heliogabala, który uosabia wszystko to, co w człowieku i w tym, co zwie się „satrapią officerską”, jest „ślepe, bestialskie i nieludzkie”, swą odurzającą narracją opowieści, które Krleża opisał, tkając swoje przedstawienie niczym egzotyczny dywan z przeplatających się wildeańskich arabesek, do którego spektakl został zresztą porównany w jednej z pierwszych recenzji zagrzebskiej premiery Wilde'owskiej *Salome*: „Ova je drama pjesma. Pjesma strasti... bogati sag najoprečnijih čuvstava”. Szeherezada „opowiada o gwiazdach tak pewnie i wzniośle”, a jej palce opisane są jako „przypominające Arachne”, przywodzi więc na myśl Salomasa z tekstu Krleży. W zakończeniu opowieści Krleży, jak również w zakończeniu opowieści Szeherezady, gdy magia opowieści – i wplecionej w nią wilde'owskiej metaforyki – zaczyna zanikać,

informuje ona Heliogabala, że zaraziła go trądem. Szeherezada dowiodła w ten sposób swego mistrzostwa w opowiadaniu historii, pokonując okrutnego władcę kunsztownie utkaną fantastyczną opowieścią, którą Krleża postanowił utkać na wzór Wilde'a, bo nie ma przecież drugiego tak narkotycznego języka jak jego, nie ma stylu bardziej adekwatnego dla tekstu fikcyjnego świadomego swej fikcyjności – opowieści o opowieści w opowieści. Po tym opowiadaniu narrator w dzienniku nagle stwierdza, że napisał już serię wildeańskich wariacji podobnego rodzaju i wspomina swoją pierwszą opublikowaną sztukę *Legenda (Legenda)* oraz sztukę *Salome*. Następnie dystansuje się od pomysłu pisania nowych wariacji na temat Wilde'a i dystansuje się od samego Wilde'a, twierdząc, że wszystko to jest tylko pisaniem według szablonu i stwierdzając, że uwolnienie się od szablonu w literaturze oznacza być albo nie być. Wątpliwe jest jednak, czy Krleża w 1916 roku rzeczywiście wyrzekł się Wilde'a i wilde'owskiego estetyzmu tak łatwo, jak twierdzi narrator jego wczesnych dzienników.

VI

W tekstach, które tu przywołujemy, tajemnicza demoniczna kobieta stopniowo przeobraża się w enigmatyczną istotę, która rządzi nie tylko sekretami miłości i seksualności, ale także tajemnicami języka. Wydaje się, że Wilde'owska Salome, która we francuskim oryginale, zafascynowana słowami Jana, uświadamia sobie mroczną tajemnicę miłości i namiętności, z garnituru uszytego z modeli i wzorów z (niemieckiego przekładu) katalogu motywów i stylów Wilde'a stopniowo przyodziewa się w nowy, wyrafinowany strój retoryczny, przeobrażając się we wcielenie siły życiowej odpowiednio ukształtowanej przez motywy i procedury z katalogu stylów witalizmu. Trzeba jednak zauważyć, że – przynajmniej w tekstach Krleży – postać Salome (i jej podobnych) dziedziczy nie tylko cieszący się złą sławą status i luksusową szatę werbalną, ale także Wilde'owską świadomość śliskich zboczy języka i jego mocy kreowania rzeczywistości. Elementy obu tych rejestrów, Wilde'owskiego estetyzmu (częściowo porównywalnego ze stylem secesjonistycznym) i literackiego witalizmu, na który stopniowo przekładano i modyfikowano także części Wilde'owskich intertekstów w chorwackiej literaturze wczesnego modernizmu, będą istotną częścią twórczości Krleży jeszcze długo po tym, jak zniknie początkowa fascynacja Wilde'em, a pozostałości te można odczytać jako wiele różnych śladów Wilde'a w twórczości Krleży. Na przykład niektóre nowele z cyklu *Glembajevi* będą udrapowane estetyczną tapetą, powieść *Povratak Filipa Latinovicza (Powrót Filipa Latinovicza)* (1932) będzie wypełniona pozostałościami motywów estetycznych i witalistycznych, a ocena przez Leone działalności charytatywnej baronowej Castelli w sztuce

Gospoda Glembajevi (Panowie Glembay) (1928) Przywiedzie nawet na myśl Wilde'owską krytykę dobroczynności z eseju *The Soul of Man Under Socialism (Dusza człowieka w socjalizmie)*. Na przykładzie Krleży, zwłaszcza w zestawieniu z Galoviciem, widać, jak różne i długotrwałe mogą być skutki przekładów określonych utworów i jak złożone mogą być stylistyczne i poetyckie przekształcenia i przeformułowania które inicjują ich autorzy, a nawet same tylko o nich wyobrażenia, w ten sposób trwale modernizując określoną przestrzeń literacką.

Literatura

Anonymous, 1905: *Saloma od Oskara Wilde'a – Zahtjevi morala od O. E. Hartlebena*. "Obzor", Zagreb, 29 maja.

Anonymous, *Pall Mall Gazette*, 27 luty 1893, s. 3. W: K. Beckson, red.: *Oscar Wilde: The Critical Heritage*, 2005. Londyn i Nowy Jork, Routledge, s. 155–157.

Batušić N., 2000: *Galovičeva Tamara i Wildeova Saloma*. W: B. Hećimović, red.: *Krležini dani u Osijeku 1999. Hrvatska dramska književnost i kazalište i hrvatska književnost*, Zagreb/Osijek, HAZU, s. 50–54.

Batušić N., 2001: *Morbidna erotika Galovičeve Tamare*. W: N. Batušić, Z. Kravar, V. Žmegač, red.: *Književni protusvjetovi. Poglavlja iz hrvatske moderne*. Zagreb, Matica hrvatska, s. 234–235.

Benešić, J. i N. Andrić, 1905: *Saloma* (manuskrypt przekładu). Zagreb, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU-a.

Čale Feldman L., 2012: *U san nije vjerovati*. Zagreb, Disput.

Daalder J., 2004: *Which is the Most Authoritative Early Translation of Wilde's "Salomé"?* "English Studies", 1, s. 47–52.

Galović F., 1940: *Pjesme Frana Galovića*. Zagreb, Binoza.

Grubica I., 2010: *The 'Byron of Kipling's England': Oscar Wilde in Croatia*. W: S. Evangelista, red.: *The Reception of Oscar Wilde in Europe*, Londyn, Continuum, s. 270–285.

Kohlmayer R., 1995: *From saint to sinner: The demonisation of Oscar Wilde's Salomé in Hedwig Lachmann's German translation and in Strauss' opera*. W: M. Snell-Hornby, Z. Jettmarová, K. Kaindl, red.: *Translation as Intercultural Communication: Selected Papers from the EST Congress – Prague 1995*. Amsterdam/Filadelfia, John Benjamins Publishing Company, s. 111–122.

Kohlmayer R. i Krämer L., 2010: *Bunbury in Germany: Alive and Kicking*. W: S. Evangelista, red.: *The Reception of Oscar Wilde in Europe*, Londyn, Continuum, s. 270–285.

Lunaček V., 1906: *Gostovanje gđice Ise Gregrove*. "Obzor", Zagreb, 24 maja, s. 9.

Medić I., 2017: *Zavodljivi jezici – Krležina "Saloma" i vajldovski esteticizam*. "Umjetnost riječi. Časopis za znanost o književnosti, izvedbenoj umjetnosti i filmu", 61, 1/2, s. 87–111.

Milčinović A., 1903: *Zabranjene drame na njemačkim pozornicama*. Vienac, Zagreb, 35.12, s. 387–390.

Kravar Z., 2001: *Antički i moderni eros u lirskoj Salomi*. W: N. Batušić, Z. Kravar, V. Žmegač, red: *Književni protusvjetovi. Poglavlja iz hrvatske moderne*. Zagreb, Matica hrvatska, s. 169–172.

Kravar Z., 2005: *Svjetonazorski separei. Antimodernističke tendencije u hrvatskoj književnosti ranog 20. stoljeća*, Zagreb: Golden marketing i Tehnička knjiga.

Krleža M., 1956: *Davni dani: zapisi 1914–1921*. Zagreb, Zora.

Krleža M., 1969: *Poezija*. Zagreb, Zora.

Wilde O., 1913: *Sablast od Cantervilla*. Zagreb, Kraljevska zemaljska tiskara.

Žmegač V., 1997: *Duh impresionizma i secesije. Studije o književnosti hrvatske moderne*, Zagreb: ZZKFFSZ.