

ОБЕЗГЛАВЯВАНЕТО: ЖЕСТЪТ НА САЛОМЕ ПРИ УАЙЛД, МОРО И БИЪРДСЛИ

Лилия Трифонова
Софийски университет „Св. Климент Охридски“

THE BEHEADING: SALOME'S GESTURE IN THE WORKS OF WILDE, MOREAU AND BEARDSLEY

Lilia Trifonova
Sofia University "St. Kliment Ohridski"

The paper explores the problem of female subjectivity in nineteenth-century literature and visual art, focusing on the figure of Salome in the play by Oscar Wilde and the paintings of Gustave Moreau and Aubrey Beardsley. The biblical story of the Jewish princess Salome and John the Baptist, as well as the fascination with the severed head served on a silver platter, is of interest to Julia Kristeva in her book *The Severed Head: Capital Visions*. For Kristeva, John the Baptist can be thought of as “the figure of the Figure”, he sets the course of the figure of “prophecy in actuality”. On the other hand, Kristeva sees Salome as the divine castrator who incorporates the powers of horror. She is the one who invites us to experience the figure of John the Baptist in its severing and its dance. In this manner, Salome is a singular figure who possesses the capacity of that which goes beyond representation.

In the nineteenth century, we can see a shift in the artistic perspective through which Salome's story is introduced. Using Kristeva's theory, this paper will propose the term “disfigure” to refer to Salome as the one who disfigures the whole. Beyond the tragic delight for the audience that such a gesture of “disfiguring” brings, this moment is a turning point in the history of the reception of Salome's figure in art. She is not just the seductive dancer, the object of perverse male gaze but also the subject, the doer and agent of the “incision.”

Keywords: figure, powers of horror, Julia Kristeva, Salome, Oscar Wilde

В самия край на драмата „Саломе“ на Оскар Уайлд поръчителката на едно от ключовите обезглавявания в историята на отрязаните глави намира собствената си смърт. Обсебен от фигурата на Саломе, с драмата си Уайлд се вписва в т.нар. „Саломания“ на литературата и изкуствата на XIX век, наред с Гюстав Флобер, Жорис-Карл Юисманс, Хайнрих Хайне, Гюстав Моро, Обри Биърдсли. Литературата на декаданса вижда в Саломе една личност, която вече е до крайна степен отграничена от библейската дъщеря на Иродиада. Светлината на

прожекторите е насочена към еротизацията, изобразяването на тялото, към въобразяването на танца на седемте покривала. Уайлд я поставя в центъра на трагедията си, приковава изцяло поглед към нея и накрая я убива. Но защо смъртта на принцесата е поискана при Уайлд? Какъв е жестът, който подтиква Ирод Антипа да пожелае смъртта на онази, от която никой не може да отвърне поглед? По принцип фасцинацията около сюжета с обезглавяването на Йоан Кръстител приключва в един по-ранен момент – с поднесената глава на сребърно блюдо. В книгата „Отсечената глава: основни видения“ (Kristeva/Кръстева 2012), Юлия Кръстева обосновава този интерес към отсечената глава през нуждата на човешките същества да направят видима субективната интимност на душата, през нуждата от използването на видимото, за да бъде репрезентирано невидимото:

Това палпиране на невидимото със сигурност ги е сблъскало с основното невидимо, което е смъртта: изчезването на нашата плътска форма и нейните най-изявени части, които са главата, крайниците и половите органи, прототипи на жизнеността. За да представим невидимото (мъката от смъртта, както и радостта от триумфа на мисълта над нея), не беше ли необходимо да започнем с представянето на загубата на видимото (загубата на телесната рамка, бдителната глава, укритите полови органи)?¹ (Kristeva/Кръстева 2012: 4).

Обосновавайки по този начин в началото на книгата си интереса към изобразяването на главата без прилежащото ѝ тяло, Кръстева анализира фигурата на Йоан Кръстител в главата “The Ideal Figure; or A Prophecy in Actuality”. За Кръстева пророкът ни изглежда като „фигура на Фигурата“, защото смъртта му „съвместява разрез и перспектива, жертва и възкресение“ (Kristeva/Кръстева 2012: 66). Понятието „фигура“ препраща към латинските значения „форма“, „скица“, „рисунка“. Самата Кръстева в частта “Figure: Event, History, Promise” отбелязва връзката с корена “fingere”, за да извади на преден план значението на „пластичност“, което откриваме при модела и моделирането например в скулптурата – изкуство, допринасящо в голяма степен за обема на концепта заедно с портретирането в живописата.

Опирайки се на Ерих Ауербах, Кръстева напомня за дългата история на думата, която оформя съдбата на репрезентацията в нашата история. „Палпирането“ на невидимото или „опипването“ е това движение между присъствието и отсъствието, между смъртта и жизнеността, между вдигнатата и отсечената глава. Движението между две-

¹ Преводът на български език на този цитат, както и на всички следващи цитати от книгата на Кръстева, е мой – Л. Т.

те е възможно при случването на сетивната метаморфоза между това, което могат да видят очите и онова, което могат да пипат ръцете. При моделирането на фигурата е скрита тази синестезна осмоза на зрителното и тактилното, което при Ауербах ще отведе до опозицията фигура/истина, за да премахне тяхното противоречие, наложило се при мисленето за фигуративната реч. При Ауербах под фигурата се крие нещо друго, но не за да маскира и фалшифицира нещо неистинно, а напротив – да разкрие истина, която винаги вече е там и чрез фигурализирането ѝ става възможно нейното „идване“.

За Кръстева по този начин се установява връзката между „фигурата“ и „събитието“, както е изтъкнала още при озаглавяването на цитираната преди малко част. Онова, обаче, което тя въвежда, е времевата стойност, която можем да изведем от разбирането си за „фигура“. През нейния любим автор Св. Августин и Хегеловото понятие за *Aufhebung* до собствената ѝ концепция за майчиния език (лингвистично събитие, извеждащо на повърхността казаното и „утаения“ смисъл, правещо доловимо неартикулираното, задаващо структурата на предсказанието, предчувствието и очакването нещо да се изрече) всъщност Кръстева разбира фигурата не като пространствен топос, а като времева инверсия и обрат. Йоан Кръстител може да бъде наречен „фигура на Фигурата“, доколкото той облича в плът това историческо обещание, задава хода на фигурата „пророчество в актуалното“, става посредник между „буквата“ на „писаното“ и фактичността на предстоящото.

Именно това е фигурата и за Кръстева, тя позволява „Новото да бъде потопено в Старото, да го открие и да бъде вдъхновено от него“ (Kristeva/Кръстева 2012: 59). Въпреки че мнозина според Кръстева са загубили спомена за подобни митове, истории, метаморфози и икономики, които откриваме в библейския текст за Йоан Кръстител, то не е намаляла поразяващата сила на отсечената глава, положена върху поднос, нещо повече: тя е „източник на множество нерешими и културни проекции“ (Kristeva/Кръстева 2012: 65). Настоящият текст, стъпващ върху невидимите и видимите връзки между живописца на Гюстав Моро, Обри Биърдсли и драматургията на Оскар Уайлд, без да загърбва тази културна фасцинация от обезглавяването, всъщност, подобно на Кръстева, ще настоява, че образът на Йоан Кръстител е фигура, която разкрива генезиса на фигуралистичното пророчество като покана за четене, т.е. покана „за присъединяване на образа към текста, видимото към историята и мита“ (Kristeva/Кръстева 2012: 65). Чрез това завръщане към визията на Моро, Биърдсли и Уайлд ще продължим насоката, която предлага Кръстева „да изживеем фигура-

та, отсечена *и* цяла, в нейното разрязване *и* нейния танц: да я обитаваме твърда *и* мимолетна, насилствена *и* щастлива, кръв *и* дух, ужас *и* обещание“ (Kristeva/Кръстева 2012: 65 – 66).

Предложението на Кръстева за възприемане на фигурата може да се сравни с митичната Саломе, доколкото Саломе е провокаторка, която ни кани да изживеем фигурата на Йоан Кръстител в „нейното разрязване и нейния танц“. За Кръстева в „Отсечената глава“ Саломе е фигура, която илюстрира *силата на ужаса*, преплетена с ужаса на женското начало: „Но, разрязана или имплодирана, силата на ужаса би била нищо без ужаса на женското. Съдбата на Саломе, която подготвя по-съществените, импрегнирани визии на женското от творците на деветнадесети век, е изумително доказателство за това“ (Kristeva/Кръстева 2012: 110). Проследявайки очарованието на артистите от фигурата на Саломе в литературата и изкуството, Кръстева я разглежда като възвишена фигура, кастрираща жена: „Заредени с неясния чар на символизма, Гюстав Моро, Юисманс и Фелисиен Ропс участват в този култ към една апокалиптична Ева. Оскар Уайлд и Обри Биърдсли възхваляват както призраци с отсечени глави, така и непрекъснато фаталната Саломе, божествената кастраторка“ (Kristeva/Кръстева 2012: 110). Включвайки в себе си *силите на ужаса*, тази възвишена жена репрезентира фигурата, която е отвъд репрезентацията. Следвайки концептуализацията на Кръстева за Саломе като *възвишена кастраторка*, ще наблюдаваме присъствието на нейната фигура в декадентското и символистично изкуство и литература, или по-специално при Моро, Уайлд и Биърдсли.

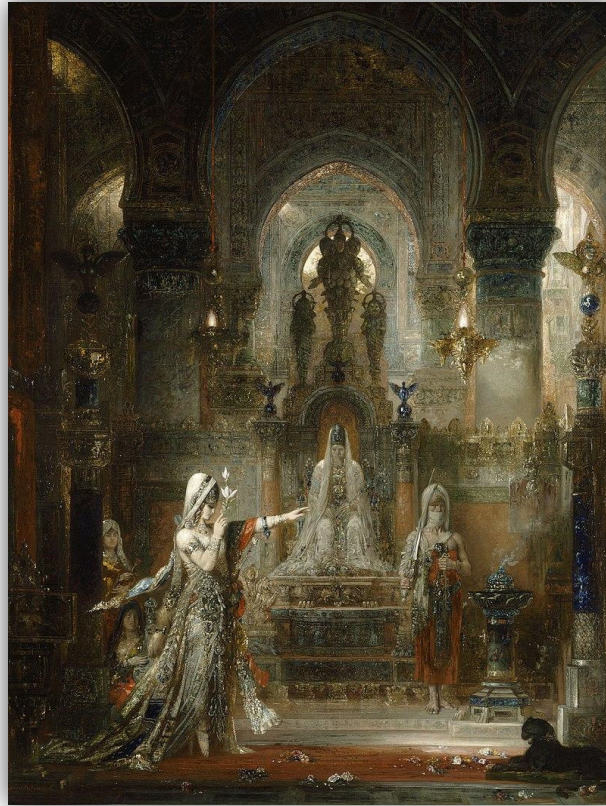
Но как интересът към митичната танцьорка в този конкретен период е исторически мотивиран? В „Идоли на перверзията“ Брам Дайкстра отбелязва, че Саломе е централната фигура, отговорна за мъжките фантазии през втората половина на XIX век. Той обосновава този интерес чрез нейната нюансирана биография, достойна за фетишизиране: „Какъв по-добър източник за плодотворното съчетаване на многобройните либидни фетиши на периода от тази девствена подрастваща, която има опърничава майка, склонност към екзотични танци и глад за свещената глава на мъж?“ (Dijkstra/Дайкстра 1986: 379).

Особено важна роля в митологизирането на Саломе в живописата от втората половина на XIX век изиграва Гюстав Моро. Това се случва шестнадесет години преди Уайлд да издаде едноименната си пиеса на френски (1891 г.) През 1876 г. Моро добавя Саломе към своеобразния си, по думите на Дайкстра, „пантеон от перверзни жени“ (Dijkstra/Дайкстра 1986: 379), сред които до този момент са Леда (1865 – 1875),

Европа (1869) и Месалина (1874), а също и няколко химери. Моро, оставил след себе си значително количество творби (над 1200 картини и акварели и 10 000 скици), рисува предимно библейски и митологични сцени. Като по-значими обекти на неговия интерес се отличават Саломе, представена в деветнадесет картини и множество скици, но преди художникът да започне да рисува своите версии за нея, впечатление прави работата му върху сюжета със смъртта на Орфей. В тези няколко картини Моро изобразява млада тракийка, която носи главата на музиканта. Момичето е в статична поза и във всички варианти на Моро носи главата на Орфей, поставена върху лира, същевременно вперила директен поглед в него. Изобразяването на тракийката (1864 г. и 1865 г.) предхожда исторически най-известните интерпретации на Моро върху сюжета за Саломе и според Дайкстра митът за Орфей е „прекрасно навлизане в царството на фантазията за отсечената глава за втората половина на XIX век“ (Dijkstra/Дайкстра 1986: 380).

Към 1876 г. Моро вече е бил готов да „предприеме една по-детайлна репрезентация на начина, по който един интелектуалец може да изгуби главата си заради жените“ (Dijkstra/Дайкстра 1986: 380). Тази година е от особено значение за художника, тъй като тогава са представени двете му най-известни картини (от общо 19 завършени и повече от 100 рисунки и скици), центрирани около юдейската принцеса. Тези две картини са „Саломе, танцуваща пред Ирод“ и „Привидението“, изложени на прочутия Парижки салон. Изложбата, която по това време все още е едно от най-престижните културни събития в Европа, организирани от френската Академия за изящни изкуства, ознаменува голям успех за Моро, който ще се връща отново и отново към апокалиптичната танцьорка. „Саломе, танцуваща пред Ирод“ (фиг. 1) представя на преден план юдейската принцеса, облечена в пищни ориенталски дрехи, застанала на върха на пръстите си, почти левитираща. В дясната си ръка тя държи цвят от лотос, докато лявата е застинала, протегната напред. Погледът ѝ е сведен надолу. Наблюдатели на тази Саломе са Ирод, (който седи на трон в перспективния център на картината и носи жезъл, множество бижута и корона, инсигнии на царската власт), Иродиада (на заден план в лявата част, полускрита зад масивна колона), музикантка (под Иродиада), както и палачът (вдясно от Ирод). Долу, в краката на танцьорката, са разпръснати цветя върху червен килим. Всички, с изключение на ексекутора, са вперили погледи в танцьорката. Картината предизвиква сензация в Салона заради изключителната детайлност на изображението, както и поради позата на Саломе. Тя като че ли принадлежи на пространства-

та на мистиката с погледа, обърнат надолу и „навътре“, както и с въздигането ѝ почти над земята в балетна стъпка.



Фиг. 1

Василе-Овидиу Прежмереан посочва, че в собствените си текстове Моро обръща внимание на ефекта, който този тип жена може да предизвика, отнасящ се не само до обикновения човек:

Тази жена, която олицетворява вечната жена, крехка птица, често фатална, която върви през живота с цвете в ръка, в търсене на своя смътен идеал, често ужасна, винаги крачеща, тъпчеща всичко под краката си, дори гении и светци. Този танц се изпълнява, тази тайнствена разходка става пред смъртта, която я гледа непрестанно, зяпнала и внимателна, и пред палача, чийто меч посича... Светец и отсечена глава са в края на пътя ѝ, който ще бъде осеян с цветя. Всичко се случва в светилище, което издига духа към гравитацията и идеята за по-висши неща (Прежмереан/Prejmerean 2020).

Мистериозността и силата на тази жена, помитаща дори гении и светци, се засилва допълнително чрез изобразяването на лотоса. Символиката на лотоса, който е свещено цвете за египтяни и индийци, е обвързана с женското начало, плодородието и живота, но също и със забравата и апатията, позната като ефект от Омировата „Одисея“. И

доколкото консумирането на това митично цвете от лотофагите при Омир води до символна смърт на субекта през загубата на знанието на собствената същност на човек, то според нас при Моро лотосът присъства, за да изиграе ролята на оракул, който предрича действителната смърт. В този смисъл дуалността на Саломе се подчертава в картината на Моро от наличието на лотоса като предзнаменование за смъртта. Нещо повече, вдигнатата лява ръка на танцуващата може да се възприеме като жест на поздрав към това неизбежно предстоящо.

В „Привидението“ (фиг. 2) принцесата вече не държи лотос. Лявата ръка не прави жест към предстоящото, а означава победоносната Саломе; ръката тук сочи към определен обект: главата на Йоан Кръстител, която е показана левитираща над земята, обвита от светлинен ореол. В подобна на другата картина естетика, принцесата е застанала отново на върха на пръстите си. Само че този път Саломе е отвъд танца: стъпва върху зловещ килим от цветя и кръв. Желанието е изпълнено, дъщерята на Иродиада е намерила своя „смътен идеал“, „Привидението“ фасцинира с ужаса на главата без прилежащото ѝ тяло и погледа на Саломе, вперен директно в пророка.



Фиг. 2

Оскар Уайлд открива именно в картините на Гюстав Моро припокриване със своето усещане за Саломе. Не е сигурно дали Уайлд е присъствал на изложбата, но по времето, когато започва да пише пиесата си, той вече е чел романа на Жорис-Карл Юисманс „Наопаки“, където се обръща специално внимание на произведенията на Моро. В петата глава на един от най-известните декадентски романи двете картини на Моро са представени чрез екфраза от главния герой Жан дез Есент. Биографът на Оскар Уайлд Ричард Елман смята именно Юисманс за основен провокатор на интереса на Уайлд към Моро. Елман обобщава възгледа на Юисманс за Саломе като нов тип героиня в живописата чрез Жан дез Есент: „Единствено Моро е предал, че тя не е просто танцуващо момиче, а „символичното възплъщение на нестихващата похот, богинята на безсмъртната Истерия, проклета красота, избраница на каталепсията, която свива плътта ѝ и ѝ дава твърди мускули, безразлично, равнодушно и безчувствено Чудовище, тровецо, както античната Елена, всичко, до което се докосне“ (Ellmann/Елман 1988: 340).

С тази нагласа Уайлд не само ще се идентифицира, но и ще се опита да намери друг артист, който може да се доближи до това мислене. През 1893 г. Уайлд търси подходящ художник, който да илюстрира английското издание на пиесата. Същата година младият и неизвестен тогава художник Обри Биърдсли прочита френското издание на „Саломе“ и веднага след това създава своя версия на образа на еврейската танцьорка, вдъхновена от Уайлд. Картината, озаглавена *J'ai baisé ta bouche Iokanaan*, е отпечатана в първия брой на списанието за изящни изкуства *The Studio* през април 1893 г. *J'ai baisé ta bouche Iokanaan* изобразява напълно левитираща Саломе, държаща главата на Йоан Кръстител в ръцете си. Биърдсли представя юдейската принцеса, която току-що е целунала отсечената глава на пророка – сублимен момент и в пиесата. Уайлд, очарован от работата на Биърдсли, наема английския художник и илюстрираното издание на пиесата е публикувано скоро след това, през 1894 г. Биърдсли преработва своя дизайн на *J'ai baisé ta bouche Iokanaan* за книгата, опростява формите ѝ и променя заглавието на картината – *The Climax* („Кулминацията“) (фиг. 3).



Фиг. 3

Шестнадесетте рисунки на Биърдсли се приемат положително от критиката, като тази серия става най-отличителната за цялата кариера на художника. Уайлд обаче не открива в тези картини онова, което е търсил. Биърдсли е склонен към експерименти, ексцентричен е и се опитва да си проправа път към нов артистичен стил, който е далеч от византийската стилистика, която Уайлд е очаквал да види. Поради цялостния черно-бял *ар нуво* стил на младия художник, в сравнение с богатите цветове на Моро, Уайлд никога не намира у Биърдсли „своите“ фигури на Саломе и цар Ирод. Писателят остава разочарован, но това така и не става ясно както на публиката, така и на самия Биърдсли. Ричард Елман отбелязва, че писателят си позволява да изрази недоволство само в личната си кореспонденция с Чарлс Рикетс (художник, илюстратор и приятел на Уайлд): „Моят Ирод е като Ирод от Гюстав Моро, обвинен в своите скъпоценности и скърби. Моята Саломе е мистик, сестра на Саламбо, Света Тереза, която се покланя на луната“ (Ellmann/Елман 1988: 376). По отношение на живописца Уайлд остава напълно удовлетворен единствено от Моро, от византийския стил и символиката на изображението, но най-вече от сходното им мислене за фигурата на възвишената кастраторка. Истината е, че тогавашната

публика не съзнава взаимодействието между рамкираните по-горе художествени „контексти“ на Уайлд и Моро. Самият Уайлд е чувствал липсата на подобна рецепция и има необходимост да очертае полето на авторовите интенции, да насочи погледа към интерпретацията на френския художник, да търси читателски субект, можещ да изведе в публичното пространство това общо „нещо“ между двамата творци. Това „нещо“, което едновременно *присъства зад* и е достатъчно *абстрактно*, за да бъде мигновено разпознато. А именно, че въвеждат нов тип герой/героиня, който е отвъд традиционните парадигми на протагониста или антагониста и изобщо отвъд опита да бъде детерминиран и обяснен. Мистичната светлина, с която е обвит този нов герой/героиня, е ефект на неразграничеността при художественото представяне на профанното и сакралното, на баналното и трансцендентното, на духовното падение и избраността. Ето защо Ирод е едновременно потънал в разкош и скръб, той е парадоксално изградената фигура на състрадаващия злодей. А Саломе е видяна едновременно като езичница, покланяща се на луната, и екстатична светица.

Но преди всичко онова, което *присъства зад* творбите на Моро и Уайлд и което принадлежи на тяхната структура, е автономният субект. Цветята и кръвта в „Привидението“ са символи, които препращат към противоположни контексти, но тук те изграждат, вътъкани са в единно пространство. Общият килим, „събраното“ в обща мрежа на „разбягващи се“ означаващи, е нещо, което Уайлд припознава като свое у Моро.

Тази мистика, която изобразява живописата, Уайлд пренася в трагедията си; ужаса от стъпващата в кръв Саломе от „Привидението“ Уайлд ще пренесе с двойна сила: Саломе не само ще стъпва в кръв след обезглавяването, още преди това тя ще играе своя танц върху нея². Жестът ѝ в пиесата може да бъде разгледан, от една страна, през погледа, който води до убийството, а от друга – през целувката на отсечената глава. Погледа, насочен надолу или нагоре, така важен при Моро, Уайлд ще превърне в действащо лице в текста си. Всички без един гледат Саломе. От своя страна, в хода на драматургичното действие Саломе очаква да бъде видяна от Йоан Кръстител, нейния любовен субект. Парадоксално, той е единственият, който отказва да я погледне. Получавайки този отказ, Саломе се превръща в обратното на фигурата на Медуза: вместо да убие, защото е била видяна, тя убива заради избегнатия поглед. Чудовищния момент с целувката на главата без тяло в края на пиесата можем да мислим като върховен жест

² Кръвта на младия сириец, който се самоубива пред Саломе.

на неприемане на отказа от страна на Саломе. И ако Йоан Кръстител е „фигура на Фигурата“, то Саломе можем да видим като „дисфигура“, онази, която разфигурира (обезобразява) цялото. Понеже ти ми отказваш тялото си, косата си, устните си, погледа си, аз ще взема всичко насила, ще те убия и ще отмъстя за твоя отказ, това сякаш ни казва Саломе на Уайлд. Отвъд Моро, отвъд Биърдсли, тук принцесата е най-зловеща заради прекрачването на тази последна граница, целувката, и затова е осъдена да последва Йоан Кръстител в смъртта. Ирод взима решението за умъртвяването на доведената си дъщеря именно когато вижда последния жест на отхвърлената влюбена. Изживяваме фигурата на Саломе в тоталността ѝ на убиваща и убита, в ужаса на изпълненото обещание „Аз ще целуна твоите устни, Йоане!“ (OU/OU).

Можем да предположим, че именно затова възниква и феноменът „Саломания“ през XIX век: както пророкът, така и неговата убийца са примери, които отиват отвъд репрезентацията. И ако за Юлия Кръстева смъртта на Йоан Кръстител съчетава жертва и възкресение, можем да заключим, че той е положителен пример за възвишената фигура. От друга страна, Саломе, възвишената кастраторка, която съчетава силите на ужаса и ужаса на женското начало, е отрицателен пример за възвишеното.

БИБЛИОГРАФИЯ

- Ellmann/Елман 1988:** Ellmann, R. *Oscar Wilde*. New York: Alfred A. Knopf, 1988.
- Dijkstra/Дайкстра 1986:** Dijkstra, B. *Idols of Perversity: Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle Culture*, New York: Oxford University Press, 1986.
- Kristeva/Кръстева 2012:** Kristeva, J. *The Severed Head. Capital visions*. Transl. by Jody Gladding. New York: Columbia University Press, 2012.
- Prejmerean/Прежмереан 2020:** Prejmerean, V. Gustave Moreau, Salome. // *Smarthistory*, 23.08.2020, < <https://smarthistory.org/gustave-moreau-salome/>>, 23 март 2023.

ИЗТОЧНИЦИ

- OU/OU:** Уайлд, О. *Избрани творби*. Том 2. София: Народна култура, 1984. [Uayld, O. *Izbrani tvorbi*. Tom 2. Sofia: Narodna kultura, 1984.]