

# НОВАТА САЛОМЕ НА ОСКАР УАЙЛД. ФАТАЛИЗМЪТ НА ТАНЦА

*Лилия Трифонова*  
*Софийски университет „Св. Климент Охридски“*

## OSCAR WILDE'S NEW SALOME. THE FATALISM OF THE DANCE

*Lilia Trifonova*  
*Sofia University "St. Kliment Ohridski"*

The present paper analyses the figure of Salome as a new type of heroine in the context of Oscar Wilde's drama "Salome" and in the context of the fin de siècle nineteenth-century literature. Salome has no name in the Scriptures of the New Testament, she is simply the daughter of Herodias. The paper makes a comparative analysis between the figure of the anonymous princess in the sacred books and Salome, refracted through the eyes of Oscar Wilde. Various transitions are traced – from subordination to autonomy, from object to subject and from passivity to activity – transitions attested also in the "The Dance of the Seven Veils" element.

**Keywords:** femme fatale, modernity, autonomy, male anxiety, Oscar Wilde, dance

### Въведение

*Фаталната жена (femme fatale)* е типологичен образ в литературата, обикнат персонаж на съблазнителната и опасна жена. Минималното условие за наличието на фатална жена е, че тя предвещава смърт или припомня преходността. Тази фигура може да се открие още в Античността с героини като Елена от Троя, Кирка, Медея, а по-късно и в библейските текстове, поставящи образите на Саломе, Делила, Лилит, Езавел. Фатални жени се намират в различни художествени жанрове. Изобразяването им в литературата често е плод на вдъхновение както от другите изкуства, така и от действителни исторически личности, белязали световната история. Фигурата на фаталната жена е амбивалентна. Тя е едновременно пасивна и активна, невинна и порочна, желана и заплашителна, едновременно мъжки конструктор и образ на независимата жена.

Тази противоречива фигура може да се разпознае като една от централните в европейската литература още в края на XVIII век, а през XIX век достига своето най-разгърнато значение в англо- и френскоезичната литература. Именно в този период се появява и трагедията на Оскар Уайлд „Саломе“ (писана през 1891 г.), публикувана на френски език през 1893 г. и вписала се в англоезичен контекст през 1894 г. Творбата на Уайлд поставя в центъра на фабулата си едноименната библейска героиня Саломе, която е превърната в инструмент за отмъщение от своята властолюбива майка Иродиада, предизвикала обществен скандал с инцестното си бракосъчетание с тетрарха на Галилея и Перея, Ирод Антипа. Еврейски историци като Йосиф Флавий и евангелистите Матей (Матей/Matey 1991) и Марк (Марк/Mark 1991) свидетелстват за съдбоносното участие на Саломе в събитията, довели до смъртта на пророка Йоан Кръстител, чиято глава е поднесена на Саломе в отговор на желанието на нейната майка. Оскар Уайлд, заемайки мотива за съблазняването от християнската традиция, но и в спор с нея, поставя във фокуса на трагедията си Саломе не като пасивен обект на мъжкото желание, а като субект, инициатор на независими действия. От литературноисторическа гледна точка можем да проследим как именно при Оскар Уайлд се тематизира субективизирането на *femme fatale*. В контраст с библейската сцена на кръвопролитното пиршество у Ирод Антипа, влиятелният предшественик на английския модернизъм ни връща към образа на Саломе, за да я видим като автономна личност, а не като продължение на волята на собствената ѝ майка. Саломе на Уайлд учленява своята сингуларност като образ, възползвайки се от паравана и прикриващото значение на мъжкия фантазъм и тревожност. Прочутият ѝ танц, който при Уайлд ще видим именно като хвърляне на було пред мъжките погледи, подсказва необходимостта от прикритие, забулване, фалшифициране на присъствие на нещо, което всъщност липсва. На този проблем ще посветим и настоящото съчинение. Как *femme fatale* е породен като образ, който прикрива структурната загуба за субекта, неговия страх от липса на тотален и централен смисъл, от наличието на символно поле, което няма централно означаващо, т.е. на тяло, което няма глава. Това е страх от един разрез, който фигуративно можем да наречем обезглавяване.

### Модерността на Саломе

В своето изследване „Сестрите на Саломе“, принадлежащо към феминистичната критика, Т. Бентли разглежда фигурата на Саломе през проблема за тревожността, като твърди, че фаталната жена (*femme fatale*) е „създание на мъжката тревожност“ (Bentley/Бентли 2002: 33), създание, което е красиво, манипулативно, убийствено и самоподдържащо се (*self-contained*) (Bentley/Бентли 2002: 34). Тази фикционална жена, пише тя „чиято еротична привлекателност въвлича мъжете в опасност, разрушение и дори смърт“, е създадена от мъжкия ум, „разрешавайки противоречивото му желание за сексуална връзка и още по-дълбокия му страх от кастрация и унищожение“<sup>1</sup> (Bentley/Бентли 2002: 22). В библейските източници обаче образът на Саломе се различава от описания от Т. Бентли мъжки фантазъм, който ще видим при Уайлд. Различната Саломе, която Уайлд създава в сравнение с новозаветната принцеса, ще придаде едно модернистично разбиране за фаталната жена в края на XIX век.

За да стане видима преработката на мотива за фаталната жена от Уайлд, на първо време ще се спрем върху трансформацията на Саломе от обект към субект на действието, от подчиненост към автономност и от пасивност към активност. В новозаветните текстове Саломе се явява дъщеря, сдвоена с образа на своята майка, сраснала се с нейните планове, хитри политически ходове, част от механизмите на изкусно подготвяните капани. Името на Саломе дори не се споменава в Евангелията и в ранните исторически източници. Тя е анонимна, тъй като е вторична по отношение на реалния антагонист в библейската история, а именно онази, която я е родила – Иродиада. В библейската история героинята е своеобразно украшение, което съществува, за да „угоди“ на цар Ирод със своя танц. Също така в библейския разказ личните истории на Саломе и Йоан Кръстител не се преплитат до момента, в който тя изрича желанието на своята майка – смъртно наказание за пророка: „А тя, подучена от майка си, каза: Дай ми тука на блюдо главата на Йоана Кръстителя“ (Матей/Matey 1991: 14:8). Същото

---

<sup>1</sup> Преводът на български език е мой.

изречение произнася и Уайлдовата Саломе, но нейните мотиви са лични, мотиви, които я превръщат в модерната героиня на *fin de siècle* литературата във Франция. В пиесата на Уайлд дъщерята се превръща от пасивно украшение в автономна личност и това става на нивото на интригата в трагедията. Английският писател, преработвайки както легендата от християнската традиция, така и съвременни влияния, прави крачка напред, като изменя причинно-следствената логика в произведението. На нивото на каузалността причината за хода на събитията не е инцестната неразграниченост на дъщерята от майката, а невъзможното желание на една жена към мъж. Молбите на влюбената Саломе, изречени към Йоан: „Дай ми да целуна твоите устни!“, са посрещнати от затворника с проклятието: „Бъди проклета, дъщеря на майка-кръвосмесителка, бъди проклета!“ (Уайлд/Wayld 1984).

Невъзможното желание на Саломе и неговото зловещо осъществяване в плана на една естетика на трансгресивността има своя литературен произход и от поемата на Хайнрих Хайне „Ата Трол“ от 1841 г. Творбата на немския поет е послужила за вдъхновение на редица разнопосочни интереси към ориенталски контекст от автори като Флобер, Маларме, Юисманс и Метерлинк. В поемата „Ата Трол“ Хайне изобразява фантастична обстановка, при която принцесата, смееща се от безумно желание, целува главата на Йоан. Тя го обичала, продължава Хайне, и поисква главата му в разгара на страстта. По този начин лиро-епическото произведение се превръща в една от първите адаптации на легендата за Саломе, която изрично приписва обезглавяването на невъзможното женско желание, а некрофилната целувка се явява фигура на наказанието и деформиращата сила на трансгресивната естетика.

В своето изследване „Модерността на Саломе. Оскар Уайлд и естетика на трансгресията“ П. Дьеркес-Трун разглежда именно връзката между модерната субективация, придадена на образа Саломе, и естетиката на трансгресията (Dierkes-Thrun/Дьеркес-Трун 2011). Освен литературни източници, които имат по-скоро повърхностно сходство с трагедията на английския писател, то както се вижда от съчинението на Дьеркес-Трун, върху генезиса на Саломе значителни се оказват картините на Гюстав Моро, чиито мистични теми влияят върху по-късната експресионистич-

на живопис, както и отварят пътя за поезията на декадентите. Особено централна е ролята на картината „Саломе, танцувайки преди Ирод“, нарисувана от Моро през 1876 г. Моро не просто пресъздава библейската легенда, но привнася ориенталски елементи като лотосовия цвят, скиптър на Изида и свещено цвете на Египет и Индия, фалически символ, но и символ на девствеността. Както ще видим по-късно, ориенталското влияние върху Уайлд е силно разпознаваемо в сцената с танца на Саломе, и се оказва вплетено в естетиката на трансгресирането, доколкото танцът е сценичната репрезентация на еротичното трансгресиране. П.Дьеркес-Трун дефинира модернистичната естетика на трансгресията като подмяна на традиционни метафизични, морални и културни системи от вярвания с литературни и художествени дискурси, които развиват утопични еротични и естетически визии за индивидуалната трансгресия и свободата на действията (Dierkes-Thrun/Дьеркес-Трун 2011).

### **Фатализъмът на танца**

Сценичната репрезентация на модернистичното еротично трансгресиране се проявява през акта на танца. Ключовото в този трансгресивен акт, на първо място, е, че Уайлд го споменава само под формата на ремарка. И докато във всички произведения преди текста на Уайлд Саломе играе неназован танц, то в трагедията нейните движения са именувани „Танцът на седемте покривала“. Измислен от самия автор (Bentley/Бентли 2002: 31), танцът няма обяснение или описана генеалогия в драматургичния текст. Оставил го като кратка ремарка: „Саломе играе танца на седемте покривала“ (Уайлд/Уайлд 1984), Уайлд отваря полета за интерпретации какво може да представляват движенията на Саломе, но безспорна е ориенталската им генеалогия. Изследователката Т. Бентли прави връзка с акадската богиня Ищар, която „е направила първия документиран стриптийз, когато е слязла в подземното царство, за да си върне смъртния любим Тамуз“ (Bentley/Бентли 2002: 32). В този мит за смърт и прераждане Ищар трябва да остави своите бижута и дрехи на всяка от седемте порти към подземното царство, докато не остане гола в „земята, от която няма връщане“. Оскар Уайлд приписва това символично спускане в подземния свят на

несъзнаваното, церемония, която приравнява събличането гол до това да бъдеш в състояние на истина, най-доброто разкриване, на Саломе“ (Bentley/Бентли 2002: 32). С махането на всяко от покривалата става ясно, че именно воалът е онзи, който прави възможно проектирането на мъжкия фантазъм. Саломе разкрива прехода от обект на мъжкото желание към страха от липсата, празното, незавоалираното. Голото тяло наподобява празен екран, предизвикващ у мъжа тревога, като именно булото между неговия поглед и женското тяло е онова, което му помага да избегне срещата със субективната истина. Тялото на принцесата е нейното най-голямо оръжие и в знанието ѝ как да го използва, за да постигне целите си, се намира обяснението защо Саломе е обект на интерес във всички изкуства от края на XIX век досега. Уайлдовата Саломе знае защо танцува, за разлика от предшественичките си – в трагедията царят обещава на принцесата да ѝ даде, каквото си пожелае, ако тя се съгласи да танцува, в новозаветните източници това обещание се дава едва след края на танца. Промяната в реда на случване на събитията показва предварителното знание на Саломе за т.нар. мъжки поглед, който обективизира жената. Принцесата се съгласява да танцува, защото предварително знае, че ще ѝ бъде изпълнено каквото и да било желание. Затова и в разбулването си пред Ирод тя е въплъщение на амбивалентната фатална жена – по време на танца тя е обективизирана, но само защото тя позволява да бъде гледана по този начин, защото фаталната жена никога не е това, което изглежда (Doane/Доун 1991). Може да допълним с думите на изследователката Ф. Бекман: „Тя представлява загадъчна връзка между видимостта и истината. Тя е силно видима и въпреки това никога не е такава, каквато изглежда. Тя е безсрамно сексуална и в същото време не е напълно четима; тя е едновременно привлекателна и заплашителна“<sup>2</sup> (Beckman/Бекман 2012: 25). Разрешавайки обективизацията, всъщност Саломе се превръща в свободен субект, който е наясно с желанията си. Принцесата дава мнимо предимство на цар Ирод по време на танца, дава му насладата да я гледа. Веднага след края на танца обаче, след като всички воали са

<sup>2</sup> Преводът на български език е мой.

привидно свалени, върху Саломе виждаме последното було, невидимото було, което изненадва: воала на трансгресивното желание. Тя иска главата на Йоан. За цар Ирод това е моментът, в който обективизацията отстъпва, за да засили тревожността, защото при него страхът от обезглавяване е произведен на страха от загуба (кастрация). И понеже при Уайлд, както стана ясно, Саломе се трансформира в автономен субект, то трансгресивното желание добива още по-голяма сила. Затова и Саломе в драматургичния текст накрая среща своята смърт (поръчана от цар Ирод), за разлика от неименуваната принцеса в библейските Евангелия. За триумфа на еротичната си сила Саломе заплаща с живота си.

### Заклучение

В цялата история на изкуствата фигурата на Саломе винаги е предизвиквала интерес. В този смисъл Оскар Уайлд далеч не е първият автор, който е писал за нея. Влиянието на текста на Уайлд обаче е значително по-открито поради избора му да промени библейския образ: неговата Саломе става действащо лице, а не поддържаща фигура; тя притежава собствен глас и лични желания. Амбивалентна в своята природа, тя е едновременно девица и страстно влюбена прелъстителка. Дори нейната победа е с двоен характер: сладко-горчива (bittersweet). Изпитвайки своята първа и последна целувка с вече обезглавения Йоан, тя отбелязва: „Загорча ми на устата. Дали това не беше вкусът на кръвта?... Не, може би това бе вкусът на любовта... Казват, че любовта горчи... Но все едно. Все едно. Аз целунах твоите устни“ (Уайлд/Uayld 1984). Именно заради тази целувка пиесата дълго време не може да бъде поставена на сцена. През 1892 г., едва година след написването на „Саломе“, в Лондон текат усилените репетиции на трагедията (със Сара Бернар в главната роля), но те са възпрепятствани от един лондонски проверител на пиеси – Едуард Смит Пигът. Той цитира закон от XVI век, в който се забранява поставянето на сцена на пиеси с библейски персонажи. Това се оказва само официалната причина за спирането на репетициите. В неформално писмо до свой приятел той отбелязва, че именно целувката в края на пиесата би шокирала английската публика (Dierkes-Thrun/Диеркес-Трун 2011: 17). Световната си премиера

на сцена трагедията има на 11 февруари 1896 г. в Париж. Тя е посрещната с добри отзиви, което довежда до това театри в държави като Русия, Япония и Китай също да я включат в репертоара си. Композиторът Рихард Щраус пък вижда продукцията на Макс Райнхарт в Германия и вдъхновен от пиесата, създава своята прочута опера „Саломе“.

Новият тип героиня, който Оскар Уайлд създава, бележи ключов момент в мисленето на фигурата за фаталната жена в края на XIX век и отеква във всички други изкуства: танца, изобразителното изкуство, музиката, киното. И това е разбираемо, защото през Уайлд Саломе се превръща в модерна героиня: автономен субект, който се сблъсква със собствените си страсти.

### БИБЛИОГРАФИЯ

- Beckman/Бекман 2012:** Beckman, F. From Irony to Narrative Crisis: Reconsidering the Femme Fatale in the Films of David Lynch. // *Cinema Journal*, 2012, vol. 52, № 1, 25 – 44.
- Bentley/Бентли 2002:** Bentley, T. *Sisters of Salome*. London: Yale University Press, 2002.
- Dierkes-Thrun/Дьеркес-Трун 2011:** Dierkes-Thrun, P. *Salome's Modernity. Oscar Wilde and the Aesthetics of Transgression*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2002.
- Doane/Доун 1991:** Doane, M. *Femmes Fatales: Feminism, Film Theory, Psychoanalysis*. New York: Routledge, 1991.

### ИЗТОЧНИЦИ

- Марк/Mark 1991:** Марк. *Библия сиреч Книгите на Свещеното писание на Вехтия и Новия завет*. София: Св. Синод на Българската църква, 1991. [Mark. *Biblia sirech Knigite na Sveshtenoto pisanie na Vehtiya i Noviya zavet*. Sofia: Sv. Sinod na Balgarskata tsarkva, 1991.]
- Матей/Matey 1991:** Матей. *Библия сиреч Книгите на Свещеното писание на Вехтия и Новия завет*. София: Св. Синод на Българската църква, 1991. [Matey. *Biblia sirech Knigite na Sveshtenoto pisanie na Vehtiya i Noviya zavet*. Sofia: Sv. Sinod na Balgarskata tsarkva, 1991.]
- Уайлд/Uayld 1984:** Уайлд, О. Саломе. // *Моята библиотека*. < <https://chitanka.info/text/2017-salome>> 15 септември 2020. [Uayld, O. Salome. // *Moyata biblioteka*. < <https://chitanka.info/text/2017-salome>> 15 September 2020.]