

**“A trwanie twoje jest, jak śmierć, na zawsze
– coraz straszniejsze i krwawsze...”
Modernistyczny wizerunek Salome**

Dariusz Trzeźniowski

DARIUSZ TRZEŚNIEWSKI

„A TRWANIE TWOJE JEST, JAK ŚMIERĆ, NA ZAWSZE –
CORAZ STRASZNIEJSZE I KRWAWSZE...”

MODERNISTYCZNY WIZERUNEK SALOME

Historia biblijnej księżniczki

Ewangeliści nie podają imienia córki Herodiady, pięknej tancerki, (nieświadomej?) sprawczyni śmierci Jana Chrzciciela (Mt 14, 1–12; M 6, 14–29). Znamy je dzięki informacji historyka żydowskiego Józefa Flawiusza (który *nb.* nie wspomina o brzemiennym w skutki tańcu przed ojczymem, raczej mało prawdopodobnym na dworze żydowskiego władcy)¹. Salome była pasierbicą Heroda Antypasa, tetrarchy Galilei, dzieckiem Herodiady z jej pierwszego związku – z Filipem, bratem Antypasa. Herodiada rozwiodła się (najpewniej powodowana ambicjami politycznymi – Filip mieszkający w Rzymie nie uczestniczył w podziale schedy po Herodzie Wielkim), by poślubić dotychczasowego szwagra, co w świetle prawa Mojżeszowego uznawane było za kazirodztwo i co przysporzyło nowemu mężowi niemałych kłopotów. Ewangeliści piszą o klątwach Jana Chrzciciela, Flawiusz o fatalnej w skutkach wojnie tetrarchy z obrażonym ojcem jego poprzedniej żony. Obydwa przekazy łączy zawarta w *Dziejach dawnego Izraela* wzmianka, iż militarne niepowodzenia Antypasa i, w konsekwencji, utrata władzy miały być w opinii ludu karą Bożą za śmierć proroka. *Biblia* o dalszych losach rodziny milczy. Flawiusz pisze, iż tetrarcha, wezwany do Rzymu, pozbawiony został władzy i majątku oraz zesłany na banicję do Lugdunum (dziś Lyon), gdzie zmarł. Herodiada dobrowolnie podzieliła jego los. Salome później dwukrotnie wychodziła za mąż: za swojego stryja Filipa, tetrarchę Iturei, i po jego śmierci za swojego przyrodniego brata, Arystobula, króla Armenii Mniejszej (miała z nim trzech synów). Kazirodcze związki między członkami rodziny Heroda (na ogół indyferentnej religijnie) były zatem zjawiskiem dość naturalnym.

¹ Zob. J. Flawiusz, *Dzieje dawnego Izraela*. Przełożyli Z. Kubiak, J. Radożycki. Wstęp E. Dąbrowski, W. Malej. Komentarz J. Radożycki. Warszawa 1997, s. 793–794. Zob. też *Podręczna encyklopedia biblijna*. Pod redakcją E. Dąbrowskiego. T. 2. Poznań 1960, s. 466–467. Uważa się, że wprowadzenie motywu tańca dowodzi wpływów grecko-rzymskich, jakim ulegali ewangeliści. Scena egzekucji zaś nawiązywać miała do głośnej w swoim czasie historii przekazanej przez Liwiusza i Plutarcha, w której pewien Rzymianin, Lucjusz Flaminiusz, zakochany w młodym chłopcu, ofiarował mu w dowód miłości podaną na tacy, przed ucztą, ściętą głowę więźnia (zob. H. G. Zagóna, *The Legend of Salome and the Principle of Art for Art's Sake*. Geneve–Paris 1960, s. 14–16).

Kontynuację porzuconego przez ewangelistów wątku przynoszą apokryfy. W powstałym około V w. *Liście Heroda do Pilata*, tekście o zamierzeniu wybitnie dydaktycznym, czytamy o nieszczęściach, jakie po śmierci Jana Chrzciciela dotknąć miały rodzinę tetrarchy. Kary wymierzane przez Bożą Opatrzność są tu adekwatne do popełnionych grzechów. Zwłaszcza zwraca uwagę los, jaki przypaść w udziale córce Herodiady, która „bawiła się na głębi stawu, woda była w nim zamrznięta, lód się załamał, jej ciało wpadło do wody, a jej głowa została ucięta i pozostała na powierzchni lodu”².

Postać o imieniu Salome zajmuje ważne miejsce w apokryfach gnostyckich (II w.): *Ewangelii według Egipcjan*, *Ewangelii Tomasza*, *Pistis Sophia*³. Jako wyznawczyni i uczennica pojawia się tu obok Marii Magdaleny (Mariham) i wraz z nią kieruje do Nauczyciela pytania, pomagające objaśnić naukę, zrozumieć sens Jego misji, pojąć Jego naturę. W *Ewangelii Tomasza* przeczytać można:

Rzekła Salome: „Ktoś ty, człowiecze? Czyjs? Wszedłeś na moje łóże i zjadłeś z mego stołu”. Rzekł jej Jezus: „Ja jestem tym, który powstał z równego sobie. Dano mi to, co należy do mego Ojca”. „Jestem twoją uczennicą”⁴.

Salome zdobywa wśród uczniów Jezusa pozycję do tego stopnia znaczącą, iż w pewnym momencie zirytowany Piotr musi prosić: „Mój Panie, nakaż kobietom, by nie zadawały pytań, my [mężczyźni] także możemy pytać”⁵. Salome jest osobą wykształconą, potrafi cytować i nawet komentować fragmenty *Pisma świętego*. W *Pistis Sophia* Jezus chwali jej egzegezę: „Wspaniale, Salome. Zaprawdę, zaprawdę, powiadam ci, że napełnię cię wszystkimi tajemnicami Królestwa Niebieskiego”⁶. Katolicy komentatorzy są zdania, iż apokryfy mówią tu o wzmiankowanej także w *Ewangeliach* kanonicznych żonie Zebedeusza, matce dwu apostołów: Jakuba i Jana. Była ona krewną (może nawet siostrą) Marii, matki Jezusa⁷, co rzeczywiście dawać jej musiało ważną pozycję wśród Jego uczniów i wyznawców. Ośmieliła się nawet prosić Nauczyciela (swego siostrzeńca?) o wyjątkowe prawa dla swych synów w Królestwie Bożym (Mt 20, 20–23), później stała pod krzyżem (Mt 27, 56; M 5, 40) i wraz z innymi kobietami odwiedziła grób Pański (M 16, 1). Tożsamości obydwu Salome zdają się przeczyć pewne fragmenty tekstów apokryficznych. *Ewangelia według Egipcjan* przynosi zapis rozmowy:

² *List Heroda do Pilata*. W antologii: *Apokryfy „Nowego Testamentu”*. Pod redakcją M. Starrowieyskiego. T. 1: *Ewangelie apokryficzne*. Cz. 2. Lublin 1986, s. 475.

³ Wiek XIX powrócił do gnozy (choć najpełniejszą dokumentację pism gnostyków dały dopiero odkrycia w Nag-Hammadi, z 1945 roku). Znano *Pistis Sophia*, dzieło wydane po łacinie w 1851 r. i wkrótce tłumaczone na niemiecki i angielski. Idee gnostyckie przypominała książka G. Arnolda *Historia Kościoła i herezji* (1688), studiowana m.in. przez Goethego i Novalisa. Istotną rolę informacyjną odegrały prace: G. W. F. Hegla *Gnoza chrześcijańska lub filozofia religii chrześcijańskiej w jej rozwoju historycznym* (1835) oraz F. C. Baura *Epoka kościelna hagiografii* (1852). O modernistycznej neognozie zob. M. Stala, *Ponad przepaścią*. W: *Pejzaż człowieka. Młodopolskie myśli i wyobrażenia o duszy, duchu i ciele*. Kraków 1994.

⁴ *Ewangelia Tomasza*. W antologii: *Apokryfy „Nowego Testamentu”*, t. 1, cz. 1, s. 129.

⁵ *Pistis Sophia*. Ed. C. Schmidt. Transl. V. Macdermot. W zb.: *Nag Hammadi Studies*. Leiden 1978, s. 377.

⁶ *Ibidem*, s. 103.

⁷ Zob. *Dictionary of the Bible*. Ed. J. Hastings. Edinburgh b.r., s. 355. – P. Calvocoressi, *Kto jest kim w „Biblii”*. Przełożył J. Jarniewicz. Łódź 1992, s. 271.

Gdy Salome zapytała, jak długo będzie panowała śmierć, Pan odrzekł: „Jak długo wy, kobiety, będziecie rodziły. Przyszedłem bowiem zniszczyć dzieło kobiety”. A gdy Salome rzekła do niego: „Dobrze więc uczyniłam nie zrodziwszy?”, powiedział Pan: „Jedz wszelką roślinę z wyjątkiem tej, która jest gorzka”⁸.

Sens nauki Jezusa, w myśl sądów gnostyckich, jest oczywisty. Małżeństwo (owa „gorzka roślina”) i prokreacja przedłuża uwięzienie ducha w ciele, zatem trwanie niedoskonałego świata materii i panowanie fałszywego demiurga. Mądrość nakazuje, aby przyspieszyć przyjście Królestwa Bożego, więc aby kobieta przestała być kobietą (tak jak mężczyzna – mężczyzną). Uczennica idzie właściwą drogą, nie wydając potomka, zasługuje zatem na pochwałę Jezusa. Trudno byłoby więc utożsamiać ją z matką apostołów. Zastanawia także pytanie Salome skierowane do Nauczyciela w *Pistis Sophia*, gdzie prosi o wykładnię grzechu zabójstwa (własnego postępu?): „Mój Panie Jezu, morderca, który nigdy nie zgrzeszył, poza morderstwem; jaka powinna być dla niego kara, skoro kierowało nim ciało?”⁹ Jezus zapowiadając karę (dość surową, choć nie ostateczną), podkreślił wszakże, iż człowiek, który czynił zło, lecz później poznał prawdę, „dziedziczył będzie Skarb Światła”¹⁰. Tym samym dawał do zrozumienia, że jedynym niewybaczalnym grzechem może być zamknięcie umysłu na gnozę – prawdziwe poznanie.

Być może, nazbyt śmiała jest hipoteza, iż kobieta zadająca Jezusowi takie pytania jest nawróconą księżniczką Salome, kajającą się za swój (nie w pełni świadomy) czyn. Jest przecież nie tylko mądra, wykształcona (także piękna), lecz chyba przede wszystkim – bogata. Kanoniczna *Ewangelia według Łukasza* wspomina kilka kobiet, które wędrowały razem z Jezusem, służąc swoim majątkiem (Ł 8, 2–3). Wśród nich wymieniona zostaje Joanna, żona Chuzy, zarządcy dóbr Heroda, co świadczy, iż dwór galilejski żywo reagować musiał na nauki nowego proroka (sam tetrarcha uważał Jezusa za zamartwychwstałego Jana Chrzciciela, Mt 14, 2; M 6, 16)¹¹. Być może, znacząca rola donatorki zapewniła Salome przychyłność ewangelistów, którzy całą winą za śmierć Jana obarczyli Herodiadę. To „rozgrzeszenie” miało siłę przekonującą aż do XIX wieku.

Salome w literaturze i sztuce dawniejszych epok

W przedstawieniach artystycznych Salome (czasem nazywana, jak w apokryficznym liście Heroda do Piłata, Herodiadą, co powtarzają jeszcze później Heine, Mallarmé, Zawistowska¹²) była nieświadomą wykonawczynią poleceń swej mat-

⁸ *Ewangelia według Egipcjan*. W antologii: *Apokryfy „Nowego Testamentu”*, t. 1, cz. 1, s. 85.

⁹ *Pistis Sophia*, s. 753.

¹⁰ *Ibidem*, s. 383.

¹¹ Tezę taką stawia R. Ambelain w kontrowersyjnej książce *Jezus. Największa tajemnica templariuszy* (Przełożył K. Fekén. Warszawa 1993). O uczennicach współfinansujących działalność apostołską pisze, w sposób równie kontrowersyjny, H. Mynarek w pracy *Jezus i kobiety. Miłosne życie Nazarejczyka* (Przełożył N. Niewiadomski. Gdynia 1995).

¹² Zagóna (*op. cit.*, s. 20) pisze, iż w średniowiecznym zamieszaniu wokół imienia Salome pojawiały się także jako zamienniki – imiona Pharaïldis i Abonde. Pharaïldis znaleźć można w niemieckim folklorze (zob. dalej uwagi o poemacie Heinego *Atta Troll*). Abonde była zaś bohaterką celtyckich legend, to „wróżka, która włada jedną trzecią ziemi [...] i która, wraz z chórem czarownic, odwiedza nocą domy, przynosząc dostatek. Autorzy nazywają ją także Dianą lub Herodiadą. Zestawia się ją z niemiecką Holdą” (*Larousse au XXe siècle*. T. 1. Paris b.r., s. 17).

ki. Wtopiona została w hagiograficzną opowieść o Janie Chrzcicielu, który (zwłaszcza w tekstach twórców średniowiecza, by przypomnieć choćby *Bogurodnicę*) postrzegany był jako najważniejszy święty, drugi, za Matką Boską, pośrednik między Bogiem a ludźmi¹³. Obrazy tańca pojawiają się na malowidłach ściennych, witrażach, płaskorzeźbach gotyckich katedr (np. w Chartres, w Rouen). Męczeństwo Jana nabierało uświęconych znaczeń – jako antycypacja drogi krzyżowej, pierwsza ofiara nowej wiary, co w konsekwencji dawało przykład „dobrej śmierci” w imię wyższych wartości. Już we wczesnych stuleciach średniowiecza poczęto w ewangelijnej historii dostrzegać także przestrożę przed złymi skutkami zabawy i tańca (Grzegorz z Nazjanzu, Jan Chryzostom, Hieronim)¹⁴; trzeba podkreślić jednak, iż Salome w zasadzie pokazywano jako „pełną godności i powagi, kulturalną młodą damę o nienagannych manierach”¹⁵, „biernie uczestniczącą w zachodzących wydarzeniach”¹⁶. Dla Piotra Skargi księżniczka była jedynie „panienką”, przez matkę „w płaschach i tańcach wyćwiczoną”, która z racji wieku nie w pełni może odpowiadać za swe czyny¹⁷. O śmierć proroka obwiniano Heroda Antypasa (utożsamianego niejednokrotnie z Herodem Wielkim, sprawcą rzezi niewińatek, co tworzyło wyobrażenie jednej potężnej postaci, kata wrogo nastawionego do wszelkich przejawów nowej religii) i oczywiście działającą z podszeptów szatana Herodiadę¹⁸.

Salome stała się jedną z częściej pojawiających się bohaterki sztuki doby renesansu i baroku¹⁹. Tańczącą dziewczynę umieścił Donatello z dala od biesiadnego stołu (*Uczta Heroda*, 1433–1435, Musée Wicar, Lille), w innym ujęciu tematu to Herodiada, główna winowajczyni, ofiarowuje władcy uciętą głowę proroka, a Salome jest równie wstrząśnięta tym faktem jak pozostali goście (1425, katedra w Sienie). U Benozza Gozzolego, skromna i niewinna, w ogóle zdaje się nie pojmować tragicznych konsekwencji swego tańca (*Taniec Salome*, 1461, National Gallery of Art, Waszyngton). Malarze portretowali zasmuconą księżniczkę, która żałuje swej nierozważnej prośby (Rogier van der Weyden, *Tryptyk Jana Chrzcici-*

¹³ Zob. wyczerpujące studium R. Mazurkiewicza *Tradycja świętojańska w literaturze staropolskiej* (Kraków 1993).

¹⁴ Zob. Zagona, *op. cit.*, s. 20. Spośród polskich kaznodziejów jako przeciwników tańca Mazurkiewicz (*op. cit.*, s. 46–52) wymienia np. Jana z Ząbkowic, Gwilhelma Robertsona.

¹⁵ B. de Kornitz, *Salome: Virgin or Prostitute*. New York 1953, s. 53. Cyt. za: Zagona, *op. cit.*, s. 20.

¹⁶ E. Kuryluk, *Salome, albo o rozkoszy. O grotesce w twórczości Aubreya Beardsleya*. Kraków 1976, s. 47.

¹⁷ P. Skarga, *Żywoty świętych Starego i Nowego Zakonu. Na każdy dzień przez cały rok*. T. 8. Kraków 1882.

¹⁸ Mazurkiewicz (*op. cit.*, s. 115–120) omawia m.in. dramat J. Gawatowicza *Tragedia, albo Wizerunek śmierci przeświętego Jana Chrzciciela, przesłańca Bożego*.

¹⁹ Temat Salome współistniał z równie często przedstawianym wówczas (m.in. przez Donatella, Michała Anioła, Tintoretta, Caravaggia, Tycjana, Boticellego) motywem starotestamentowej Judyty, zabójczyni Holoferesa. Obydwie młode i piękne – wydawałoby się – także niewinne dziewczyny, często w towarzystwie służącej, pokazywane są z uciętą głową mężczyzny. Nierzadko jedynym atrybutem, po którym odróżnić można Judytę od Salome, jest miecz. Postać Judyty traci później na znaczeniu, modernistom natura jej czynu wydała się nazbyt jednoznaczna (np. w *Nocy listopadowej* Wyspiańskiego spiskowcy domagają się od Joanny Grudzińskiej, by wydała męża, spełniając patriotyczną misję Judyty), słynny obraz *Judyta II* G. Klimta, według zgodnych opinii, pokazuje właśnie Salome... (zob. E. Kuryluk, *Wiedeńska apokalipsa. Eseje o sztuce i literaturze wiedeńskiej około 1900*. Kraków 1974, s. 198).

ciela, połowa XV w., Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt n. Menem; Rueland Frueauf Młodszy, *Ścięcie Jana Chrzciciela*, XV–XVI w., Museum im Stift, Klosterneuburg). Wielokrotnie przedstawiana była młoda, o niewinnych oczach dziewczyna odwracająca twarz od przerażającego daru (Alonso de Berruguete, *Salome*, 1512–1516, Galleria degli Uffizi, Florencja; Caravaggio, *Salome z głową Jana Chrzciciela*, początek XVII w., National Gallery, Londyn; Carel Fabritius, *Ścięcie Jana Chrzciciela*, pierwsza połowa XVII w., Rijksmuseum, Amsterdam). Z perspektywy wizji artystycznych schyłku XIX w. dwa obrazy nabierają szczególnego znaczenia. Na zastanawiającym płótnie Tycjana (*Salome*, 1513–1514, Galleria Doria Pamphili, Rzym) księżniczka spogląda z zainteresowaniem czy ze skrywaną z trudem fascynacją na martwą głowę. Przejmujący obraz Francesca del Cairo (*Herodiada z głową Jana Chrzciciela*, 1625–1630, Museum of Fine Arts, Boston) pokazuje prawdziwą zbrodniarkę – matkę Salome, kobietę o dojrzałej, wciąż kuszącej, zmysłowej urodzie. Płótno to wyraźnie sugeruje erotyczny podtekst zbrodni: Herodiada, oplątana łańcuchem symbolizującym zapewne zniewolenie przez niskie instynkty, zatopiona jest w ekstazie, z przymkniętymi oczami i w półotwartymi ustami, z odrąbaną głową na kolanach, trzyma w palcach język Jana.

Na przestrzeni wieków zmieniała się także ikonografia samego Chrzciciela. Od średniowiecza bywał przedstawiany jako surowy, ascetyczny prorok, zapatrzony w wieczność, daleki od zmysłowych pokus. Geertgen tot Sint Jans (*Jan Chrzciciel na pustyni*, 1485–1490, Staatliche Museen, Berlin) i Hieronymus Bosch (dzieło o identycznym tytule, początek XVI w., Museo Lázaro, Madryt) pokazują świętego zatopionego w myślach, ślepego na otaczający świat, który przyjmuje w pierwszym przypadku postać rajskiej idylli, w drugim – kształt fantastycznego, surrealistycznego pejzażu. Prorok Donatella to brodaty starzec, zamyślony, o surowej (może zmęczonej?) twarzy, wychudzony, ubrany w szatę z wielbłądziej sierści (dwie rzeźby: 1452–1453, kościół Santa Maria Gloriosa dei Frari, Wenecja; 1457, katedra w Sienie). Hagiograficzną tradycję kontynuuje obraz Tycjana, na którym święty asceta, z łaską pasterską, zastygł w kaznodzijskim geście (*Święty Jan Chrzciciel*, 1540, Galleria dell'Accademia, Wenecja).

W wieku XVI zaczęły wszakże powstawać płótna, na których prorok obdarzony był urodą młodego człowieka, pasterza o niewinnym, łagodnym uśmiechu (Leonardo da Vinci, *Święty Jan Chrzciciel*, 1513–1516, Louvre, Paryż). Głowa męczennika ofiarowana Salome na tacy też zresztą zaskakuje czasem pięknymi rysami (na przedstawieniach Berruguete'a i Fabritiusa). Caravaggio kilkakrotnie powracał do postaci świętego. Najśłynniejsze płótno, *Ścięcie Jana Chrzciciela* (1608, St. John Museum, La Valetta), mieści się w hagiograficznym nurcie przedstawień, ewokując grozę wydarzenia, egzekucji dokonanej w ponurym lochu. Kilka portretów malowanych przez tego twórcę na początku XVII w. uwypukla wszakże zmysłową urodę postaci – nagiego lub półnagiego chłopca (1602, Museo Capitolino, Rzym; 1609–1610, Galleria Borghese, Rzym) czy młodzieńca (1603–1604 – dwa dzieła: Nelson Gallery of Art, Kansas City; Galleria Nazionale d'Arte Antica, Rzym). Portretowany Chrzciciel jest zawsze narcystycznie zapatrzony w siebie, w pozach budzących skojarzenia jak najdalsze od modlitwnej ekstazy. Malarz odkształca symbolikę tradycyjnych rekwizytów świętego: na jednym z przedstawień Jan odkłada kij pasterski, w rękę trzyma bukiet polnych kwiatów, kopytko baranka spoczywającego na jego kolanach przyjmuje falliczny kształt. Wyraźnie

zaznaczona została ziemskość, świeckość postaci, dla której los świętego męczennika okazywał się jedną z możliwych dróg życia. Taki Jan Chrzciciel rzeczywiście mógł budzić namiętność królowej Herodiady (jak chciał także Cairo) czy Salome (jak sugerowali później Wilde, Sudermann, Kasprowicz).

Modernizm (i jego bezpośrednia genealogia)

Wiek XIX, idąc tropem pewnych płócien renesansowych i barokowych mistrzów²⁰, dokonał rewizji pierwotnych sensów ewangelicznej opowieści. Nastąpiła desakralizacja historii, osłabienie religijnej wymowy mitu, który począł przedstawiać już nie tyle hagiograficzny wzorzec życia, co przede wszystkim sytuację egzystencjalną człowieka, który, zasłuchany w głos własnego przeznaczenia, stawał się aktorem ponurego dramatu miłości i śmierci. Reinterpretacja ewangelicznego wątku rozpoczęła się, jak się przyjmuje, od poematu Heinricha Heinego *Atta Troll* (1841)²¹. Salome gra tu marginalną rolę, zamiarem autora było satyryczne sportretowanie współczesnego sobie społeczeństwa. Bohaterami poematu są alegoryczne figury o baśniowym rodowodzie: zbiegły z cyrku niedźwiedź (tytułowy Atta Troll), jego matka-czarownica, myśliwy, gadający pies. Biblijna tancerka pojawia się w drobnym epizodzie, idzie w korowodzie duchów w noc świętojańską, obok dwu innych kobiet (krwawej Diany i kuszącej wieszczki Abundy), bohaterek *chasse maudite*, symbolizujących okrutną, niszczącą siłę miłości. Mitologię grecką i celtycką uzupełnia tu niemiecki folklor, w którego opowieściach Salome łączył miało z prorokiem Janem złe, chore uczucie²². Grozę historii osłabia w poemacie Heinego, w ogóle charakterystyczne dla poety, spojrzenie ironiczne, Salome pokazana została jako młoda, niedojrzała emocjonalnie dziewczyna, która zażądała śmierci ukochanego dla chwilowego kaprysu. Umieszczona w pochodzie duchów, roześmiana, podrzucająca Janową głowę dla zabawy, mogłaby budzić niechęć, najwyżej współczucie. Okazuje się jednak, iż takie połączenie niewinnej, dziecięcej jeszcze urody i magii śmierci może także kusić, tłumić głos

²⁰ Przykładami żywego zainteresowania modernistów tradycją malarską mogą być: S. Mallarmé, dla którego *Salome* Tycjana stanowiła bezpośrednią inspirację poematu *Herodiada* (zob. P.-O. Walzer, *Essai sur Mallarmé*. Paris 1963, s. 119–120), i O. Wilde, świetnie znający różne ujęcia „lubieżnego tańca” (zob. G. Carille, *Salome*. W: H. H. Hofstätter, *Symbolizm*. Przełożył S. Błaut. Warszawa 1987, s. 316–319).

²¹ Poemat Heinego wydany w 1847 r. po francusku (w autorskim tłumaczeniu, przy współudziale G. Nerval) zyskał znaczący rozgłos. We Francji zresztą miał jego autor więcej przyjaciół i wielbicieli niż w Niemczech. Zob. Zagona, *op. cit.*, s. 23–40. – M. Praż, *Zmysły, śmierć i diabeł w literaturze romantycznej*. Przełożył K. Żaboklicki. Wstęp M. Brahmér. Warszawa 1966, s. 276–281. Polskimi tłumaczami poematu byli: M. Konopnicka (*Atta Troll. Sen nocy letniej*. Warszawa 1887) i A. Urbąnski (*Atta Troll*. Łódź [1901]).

²² Reimarus Secundus (cyt. za: Zagona, *op. cit.*, s. 34–35) przytacza opowieść: „Herod miał córkę o imieniu Pharaildis i byłby szczęśliwy ją mając, gdyby nie opanowała jej zgubna namiętność. Dziewczyna ta tęskniła jedynie za objęciami Chrzciciela i przyrzekła nikogo nie poślubić, jeśli jego nie zdobyła. Gdy ojciec dowiedział się o miłości córki, zdenerwował się i w swej brutalności kazał ściąć świętego. Dziewica poprosiła ze smutkiem, aby przynieść jej głowę na tacy, i gdy ją dostała, objęła ją miękkimi ramionami i zrosiła łzami; ale gdy chciała ją okryć pocałunkami, to głowa cofnęła się i dmuchnęła tak gwałtownie, że objął dziewczynę prąd powietrza i wyniósł przez otwór w dachu. Od tego czasu ciągle jeszcze nieprzejednany gniew Jana pędzi ją w powietrzu. Jeszcze po śmierci żywi on gniew do owej nieszczęśliwej, której nie kochał za życia”.

męskiego rozsądku. Złowieszczy urok kobiecości – sugerowałyby poeta – nie ma w sobie nic z wysokiej tragedii, ociera się o farsę, tani melodramat, banał. *Femme fatale* jest kobietą-diablicą i jednocześnie anielskim dzieckiem, ładaczną, zbrodniarką i beztrzesko roześmianą subretką, dla której śmierć staje się jedynie zabawą; jest wszystkim, czego mężczyzna może oczekiwać od kobiety, przez to jest naprawdę niebezpieczna.

Desakralizacji biblijnego wątku (podobnie jak desakralizacji całego przesłania *Ewangelii*) dokonał także, odwołujący się do historycznego opracowania Józefa Flawiusza, Ernest Renan w swym *Żywocie Jezusa* (1863). Prorok powiązany tu został z ideologią rygorystycznej sekty eseneńczyków, przedstawiony jako asceta i duchowy rewolucjonista, zapatrzony we wzory starotestamentowych kaznodziejów i pustelników. Budził niepokój dworu tetrarchy Antypasa (słabego człowieka, „bardziej bojaźliwego niż srogiego”²³) i przede wszystkim żadnej władzy Herodiady. Przekreślił Renan werdykt uniewinniający Salome, mającej być kobietą równie „rozwiązłą” jak matka, kobietą świadomą siły swej urody i wpływu, jaki mieć może na Heroda. „Wykonując pewien taniec, którego w Syrii osoby pochodzące z lepszego towarzystwa nie tańczyły”²⁴, współuczestniczyła w realizacji zbrodniczych planów.

Z Renanowskich inspiracji korzystał Gustave Flaubert w opowiadaniu *Herodiada* (z tomu *Trzy opowieści*, 1877). Wykorzystując warsztat literacki swej wcześniejszej książki *Salambo*, skonstruował pisarz dramatyczną, pogłębianą psychologicznie scenę, osadzoną w archeologicznie odtworzonych realiach²⁵. Herodiada ponownie pokazana została jako polityk rojący o odbudowie potęgi państwa żydowskiego. Jan Chrzciciel (Iaokanann), piętnujący w imię prawa Mojżeszowego jej drugie małżeństwo, stał się niewygodną przeszkodą. W intrydze władczyni pierwszoplanową rolę odegrała sprowadzona specjalnie z Rzymu (nie znana nikomu jeszcze na galilejskim dworze) córka. O sukcesie planu zadecydowały nie tylko uroda i nieprzeciętne umiejętności tancerki (która mogła zachwycić jednocześnie „żołdaków rzymskich wytrawnych w rozpuście” i „starych kapłanów zgorzkniałych w kłótniach”²⁶); biesiadnicy zgromadzeni na uczcie mogli zobaczyć „Herodiadę z dawnych lat swojej młodości”²⁷, zatem doświadczyć powrotu w czasie, przeżyć sentymentalną podróż we własną młodość, wobec którego to faktu śmierć Iaoannanna wydała się wszystkim stosowną zapłatą... Sama dziewczyna wzbudza tu jednocześnie zachwyt, lęk i odrazę. „Głosem dziecka” („sepleniąc trochę”) potrafi prosić o śmierć nieznanego człowieka, powtarzając niezbyt dobrze wyuczoną kwestię. Przypomina zarówno wyuzdaną ładacznicę („uszminkowane wargi, bardzo czarne brwi”²⁸), jak i zimny, doskonały posąg (krople potu na jej czole „wyglądały jak para osiadła na białym marmurze”²⁹), jest ucieleśnieniem bezdusznego okrucieństwa.

²³ E. Renan, *Żywot Jezusa*. Przełożył A. Niemcewicz. Łódź 1991, s. 79.

²⁴ *Ibidem*, s. 114.

²⁵ B. Reizow (*Flaubert*. Przełożył J. Jędrzejewicz. Warszawa 1961, s. 482–488) wytyka wszakże pisarzowi pewne nieścisłości i anachronizmy, sugerując, iż dążenie do uogólnienia parabolicznego miałooby w opowiadaniu górować nad archeologiczną i dokumentarną rzetelnością.

²⁶ G. Flaubert, *Herodiada*. W: *Trzy opowieści*. Przełożył J. Rogoziński. Warszawa 1969, s. 132.

²⁷ *Ibidem*, s. 131.

²⁸ *Ibidem*, s. 132.

²⁹ *Ibidem*.

Flaubertowski wątek poddany został operowej transformacji w dziele Jules'a Masseneta *Herodiada* (1881)³⁰. Libreciści (P. Milliet i H. Grémont) przekształcili wieloznaczny pierwowzór w osadzoną w bogatych orientalnych dekoracjach melodramatyczną opowieść, skrojoną podług wzorów XIX-wiecznej *grand-opéra*. Salome jest tam piękną wędrowną tancerką, która nie zna swych rodziców. Nawrócona na drogę cnoty przez proroka Jana, kocha swego nauczyciela, który choć przekonany o swej misji Bożego posłańca, nie pozostaje na to uczucie obojętny. Herodowy rozkaz pojmania i zgładzenia proroka ma tu przede wszystkim podtekst erotyczny – władca pokochał tancerkę i jest teraz o nią zazdrosny. Zazdrosna o uczucia męża jest również Herodiada, pragnąca pozbyć się nowej rywalki. W finałowej scenie rozpaczająca po śmierci mistrza Salome dowiaduje się o swym królewskim pochodzeniu, co staje się bezpośrednią przyczyną jej samobójstwa. Opera *Herodiada* przyniosła sławę kompozytorowi, dobrze przyjęta przez publiczność i krytyków, stała się jego pierwszym znaczącym sukcesem oraz, co najistotniejsze z punktu widzenia niniejszego tekstu, utrwaliła, przy całej naiwności libretta, erotyczną wymowę biblijnego wątku³¹.

Temat Salome wielokrotnie przyciągał uwagę Gustave'a Moreau³²; jego najśłynniejsze prace wystawione zostały w Salonie w 1876 r. (obecnie w większości – w paryskim muzeum artysty). Biblijny temat dał twórca, którego już wcześniej fascynowały postaci triumfujących, zdobywczych kobiet, możliwość pełnego wyrażenia jego obsesji. W większości ujęć pokazywana na pierwszym planie tajemnicza piękność odwraca głowę (tak, że widać jej profil), wyciąga rękę, jej nogi zatrzymują się w tanecznym ruchu. Obraz Moreau *Taniec Salome* pokazuje prawie nagie ciało dziewczyny, ozdobione orientalnym, przydającym zmysłowości tatuażem; księżniczka przymyka oczy, jej twarz układa się w grymas kaprysu, obojętności czy nawet znudzenia, tańczy dla samej siebie. W innej realizacji tego ujęcia ubrana jest w kosztowne szaty zakrywające ciało (odsłonięte ma zaledwie ramiona), z pochyloną (skromnie?) głową zdaje się tym razem uosabiać dziewiczą niewinność, nieświadomą (?) grozy całej sytuacji. Na akwareli *Zjawa* w centrum kompozycji umieszczona została oświetlona aureolą krwawiąca głowa Jana,

³⁰ Operę Masseneta mogłem poznać, o czym z wdzięcznością informuję, dzięki uprzejmości dra Marka Kwapiszewskiego, wytrawnego znawcy muzyki i właściciela przebogatej płytoteki.

³¹ Spośród innych XIX-wiecznych ujęć warto pamiętać o *Salome* H. Regaulta (1870, Metropolitan Museum of Art, Nowy Jork). Obraz epatuje pięknem dekoracji, sama tancerka robi tu wrażenie rozkapryszonego dziecka, dla którego brzemienność w skutkach występ przed Herodem był jedynie sadystyczną zabawą. Poetyckim komentarzem do obrazu stał się sonet jednego z parnastów, T. de Banville'a, *La Danseuse* (1870), w którym Salome wtopiona w lśniące od intensywnych barw tło jest „delikatną lalką”, kochającą się w „błyszczących zabawkach” i... „ściętych głowach”. W nieco późniejszym zbiorze *Les Princesses* (1875) poeta dał ponownie wyraz zarówno swym upodobaniom do bogactwa ornamentu, jak i fascynacjom zimnym, okrutnym pięknem kobiet. Salome (tu znowu nazywana Herodiadą) jest uosobieniem doskonałej, jakby niezemskiej urody; w strojnych szatach, obwieszona kosztowną, mieniącą się barwami biżuterią, niesie na złotej tacy głowę Jana. Parnastowską tradycję ujęcia tematu rozwijał J. Lorrain (dedykowany Banville'owi tom *La Forêt bleue*, 1883), pokazując postać zmysłowej, okrutnej łowczyni (ponownie Herodiady), uczestniczącej (jak u Heinego, wraz z Dianą i Abundą) w *chasse maudite*. Warto wspomnieć jeszcze o obrazie pędzla L. Lévy-Dherma (*Salome*, 1896, Collection Perinet). Piękna kobieta, jakby zupełnie nieświadoma grozy całej sceny, składa tu zmysłowy, namiętny pocałunek na wargach martwej (pięknej, wystylizowanej na portret artysty-cygana) głowy Jana Chrzciciela.

³² Zob. J. Paladilhe, *Gustave Moreau*. Paris 1971.

hipnotyzująca straszny wrokiem tancerkę; ona sama, naga i wyzywająca, władczo wyciągając rękę w stronę wizji, śmiało patrzy w oczy swej ofiary³³. Inna wersja *Zjawy* przedstawia Salome (tym razem ozdobioną bogatymi, królewskimi klejnotami), która przerażona grozą własnego czynu, ze strachem wpatruje się w błyszczące oczy proroka, próbując wyciągniętą ręką jakby odepchnąć koszmar³⁴. Pozostawił ponadto Moreau wiele rysunków i szkiców, pokazujących bardzo różne ujęcia Salome. W zasadzie wizja malarza zbudowana jest z paradoksów. Jego Salome raz potrafi być niewinna, dziewicza (attributami czystości na jednym ze szkiców są wzlatujące białe gołębie i szczerząca kły dzika bestia), raz wyuzdana, prowokująca. Niekiedy zdaje się żałować swego czynu, odwraca głowę, zamyka oczy, bywa przerażona, czasami zaś wyzywająco spogląda przed siebie, nie boi się straszego spojrzenia martwych oczu swej ofiary. Może być świadomą własnej urody kobietą bądź jeszcze niewinnym dzieckiem; bywa rokokową zalotnicą bądź kamiennym, zimnym posągiem. Salome (jak u Heinego i Flauberta) miała pozostać tajemnicą, personifikacją złowrogiej siły kobiecości, za każdym razem odsłaniającą inną twarz.

Obrazy Gustave'a Moreau doczekały się interpretacji w słynnej „biblii dekadentów” – *Na wspak* Jorisa-Karla Huysmansa (1884). Znużony, zmęczony życiem, z odrazą odwracający się od świata bohater powieści, diuk Jan des Esseintes, zamknięty w swej samotni, pośród wielu prób poszukiwań silnych stymulacji kontempluje czy może raczej współtworzy dwie kompozycje swojego ulubionego malarza. Neurasteniczna i synestezyjnie uwrażliwiona psychika wyrafinowanego estety każe mu nie tylko widzieć obrazy (postrzegane zresztą jak zatrzymane w ruchu kadry), słyszy on także muzykę gitary, czuje duszny zapach perfum, oddycha przegrzonym powietrzem komnaty pałacu Heroda. Obraz *Taniec Salome* zachwyca des Esseintesa przepychem wizji, bogatą i odrealnioną, ahistoryczną dekoracją, która przydawać ma scenie tańca ponadczasowych i uniwersalnych znaczeń, wyrażając złowrogą prawdę o porządku świata i naturze człowieka. Salome, „podobna somnambulicze”, pokazana jako „Piękno wyklęte”, staje się „bestią potworną, obojętną, nieodpowiedzialną, nieczułą, zatruwającą”, „bóstwem niezniszczalnej Rozpusty”, personifikacją złowrogiej siły erotycznego marzenia. Widzami spektaklu są półmężczyźni, porażeni (jak sam des Esseintes) przez dawno zapomniane emocje: stary Herod (o „twarzy pożółkłej” i „uśpionych zmysłach”) i służący (eunuch z „biustem rzezańca”)³⁵. Jeszcze silniejszej magii płci, skrywającej tak naprawdę ideę *natura devorans*, doszukuje się diuk Jan w akwareli *Zjawa*. Księżniczka miała być tu przedstawiona jako banalna komediantka i jednocześnie wszetecznicą, uroczą i obrzydliwą,

³³ Tak komentuje – ten zapewne – obraz Jerzy Żuławski (*Z Monachium. „Salome” Oskara Wilde'a*. W: *Eseje*. Wybór Juliusz Żuławski. Wstęp J. Kreczmar. Warszawa 1960, s. 238): „jest tylko piękna i chce, aby się to działo, czego ona chce... I stoi tak pewna swej władzy, prawie naga, w bezcennych jeno klejnotach około bioder i na głowie – i wyciąga dłoń; niech świat tańczy dookoła i król Herodes na tronie, i głowa Jana ucięta, który śmiał nią pogardzić”.

³⁴ Tak komentuje – tę chyba właśnie – kompozycję J.-K. Huysmans (*Na wspak*. Przełożył i wstępem poprzedził J. Rogoziński. Warszawa 1976, s. 105): „Trwożnym gestem Salome odpycha przerażającą wizję, która przykuwa ją do miejsca, znieruchomiła na czubkach palców; źrenice jej rozszerzają się, dłoń konwulsyjnie zaciska się na szyi”.

³⁵ Huysmans, *op. cit.*, s. 100–104.

wyrafinowana i dzika, obiecująca rozkosz i śmierć, tym mocniej przemawiająca do męskiej wyobraźni. Salome stawałaby się zatem triumfującą Kobieta, Ewą i Heleną, pierwotną siłą i szatańską pokusą, silniejszą od tęsknoty za utraconym rajem.

Do ulubionych dzieł poetyckich des Esseintes należał poemat Stéphane'a Mallarmégo *Herodiada*, diuk Jan lubił łączyć lekturę z kontemplacją płócien Moreau. Nad nigdy nie ukończonym dziełem pracował poeta od r. 1864 do śmierci w 1898 roku³⁶. Całość była znana przyjaciółom Mallarmégo, gościom jego słynnych wtorków, w tym także, bez wątpienia, autorowi *Na wspanak*. Twórca poematu dla swej bohaterki świadomie wybrał imię Herodiada; słowo to, jak przyznawał, miało dla niego magiczną siłę, muzyczne brzmienie, było bardziej adekwatne do natury okrutnej, zimnej kobiety³⁷. Inspiracje biblijne są w przypadku Mallarmégo bardzo ogólne, brak w tekście postaci Heroda, dworskich intryg, sceny tańca, obrazu kaźni proroka. Otwierająca całość *Ouverture ancienne* jest monologiem Mamki, która obdarzona profetyczną rolą Sybilli, widzi znaki przyszłego niejasnego zagrożenia i nieszczęścia. Ta sama Mamka w *Scenie* staje się personifikacją porządku świata, uosobieniem cielesności, będącej, jak to postrzega Herodiada, zagrożeniem dla czystego Piękną. Służąca popełnia wobec swej pani potrójny grzech, za każdym razem usiłując przełamać granicę nietykalności – pragnie ucałować pierścień na dłoni księżniczki, uperfumować jej ciało, dotknąć włosów. Herodiada jest tu wcieleniem kobiecości czystej i dziewiczej, wolnej od ludzkich namiętności, jest Pięknem doskonałym, narcystycznym, zimnym (jako siostrę nocy ozdabia ją blask gwiazd i klejnotów, jej jasne włosy lśnią metalicznym światłem). Kiedy odpycha profanujące obce dłonie i obawia się skażonych cielesnym pożądaniem spojrzeń, wpada wszakże w pułapkę paradoksu – zdaje sobie sprawę, iż tylko świadectwo drugiego człowieka potwierdzić może jej doskonałość. Nie wystarcza tu lustro, odbijające jedynie wzrok jej samej, tylko martwe, beznamiętne, zimne jak klejnoty i gwiazdy, oczy proroka stać się mogą idealnym zwierciadłem czystego Piękną³⁸. Sprawdzają się więc przeczucia Mamki z *Ouverture*, doskonałość okazuje się sprzeczna z samą naturą świata i życia, Piękną absolutne tożsame jest ze śmiercią czy też triumfuje poprzez

³⁶ Na kompozycję składają się: *Ouverture ancienne* (opublikowana dopiero w r. 1926), *Scène* (drukowana po raz pierwszy w drugiej serii *Le Parnasse Contemporain* w r. 1871), *Cantique de Saint Jean* (zamieszczona w wydaniu *Poésies* z r. 1913). Publikacja całości: S. Mallarmé, *Noces d'Hérodiade*. Paris 1959. Polskie tłumaczenie R. Matusewskiego obejmuje jedynie środkową część tryptyku: *Herodiada. Scena*. W: S. Mallarmé, *Wybór poezji*. Redagował A. Ważyk. Warszawa 1980.

³⁷ W liście do Eugène'a Léfébure'a z lutego 1865 poeta pisał (cyt. z: S. Mallarmé, *Poésies. Anecdotes ou Poèmes. Pages diverses*. Ed. établie, préfacée et annotée par D. Leuwers. B.m. 1977, s. 324): „Najpiękniejszą stroną mego dzieła będzie to, że znajdzie się tu boskie imię Herodiada. Jedyne, co mnie inspirowało, to właśnie to imię, myślę, że gdyby moja bohaterka miała nazywać się Salome, musiałbym to imię stworzyć – ciemne, czerwone jak rozkrojony owoc granatu – Herodiada. Zamierzam dać zresztą wizję całkowicie wymyśloną, niezależną od historii”. Chodziło poecie o nie w pełni widoczną w polskim tłumaczeniu grę słów: „grenade” i „Hérodiade”.

³⁸ Jak słusznie zauważa B. Marchal (*Lecture de Mallarmé. Poésies – Igitur. Le coup de dès*. B.m. 1985, s. 57): „Aby przekroczyć ten fatalizm, Herodiada będzie potrzebowała bezosobowego spojrzenia, które uświęciłoby jej piękno, przekraczając sprzeczność między nieobecnością a obecnością, między czystą dziewiczością a upokarzającym gwałtem. To konieczne spojrzenie, choć złowrogię, daje ofiarowana jej ścięta głowa świętego”.

śmierć³⁹. W *Cantique de Saint Jean* martwa głowa proroka nie rzuca klątw, wyrażając, gnostycką w swej istocie, wdzięczność za ostateczne wyzwolenie od ciała, za ofiarowany dar zimnej Wieczności, aureolę świętego męczeństwa, zatem za powtórny, tym razem spełniony przez krew, chrzest. Wydaje się, że właśnie ten fragment tryptyku Mallarmégo mógł czytać Huysmansowski diuk Jan, gdy podziwiał akwarelę Gustave’a Moreau *Zjawa*, pokazującą pełną grozy, niemą „rozmoowę” spojrzeń.

Ironicznie przekształcił ewangelijny wątek, bezpośrednio nawiązujący do wizji Mallarmégo, Jules Laforgue w opowiadaniu *Salomé* (z tomu *Moralités légendaires*, 1887). Dostrzec tu można zabawę modernistycznymi konwencjami, mimo zewnętrznego przepychu dekoracji dystansuje się twórca wobec „archeologicznej” poprawności Flauberta, parnasistowskiego ideału harmonii Banville’a i Lorraine’a, osłabia zmysłową grozę ujęć Moreau i Huysmansa, przywołując ujęcie Mallarmégo, obniża jego poważny ton. Akcja *Salomé* osadzona została w uabstrakcyjnionych realiach, Herod (Emeraude-Antypas) jest władcą Białych Wysp Ezoterycznych, krainy wyrafinowanej kultury, przeestetyzowanego życia. Najpełniejszym wcieleniem tej ziemi jest Salome (tym razem rodzona córka tetrarchy), wyznająca pesymistyczną filozofię życia, doskonale piękna, anielska i, oczywiście, narcystyczna. Jan (Iaokannan) jest obcym w świecie Białych Wysp profetą-rewolucionistą, witalnym i energicznym, politycznie niewygodnym banitą, przybyłym z Kraju Północy. W czasie brzemiennej w skutki uczyły ekstatyczne uznanie znudzonego tetrarchy-estety zdobył nie taniec księżniczki (nadmiernie bogaty i ciężki strój utrudniał jej jakikolwiek ruch), lecz jej poetycki monolog, wyrażający ezoteryczną tęsknotę do absolutnej wiedzy, do Nieznanego, do przekroczenia granic świadomości⁴⁰. Nagroda za poruszający monolog – głowa Iaokannana, którą Salome uszmiłkowała i ufryzowała, natarła fosforem, ozdobiła drogimi kamieniami, dać miała jakiś znak, wskazać, jak głowa Orfeusza, drogę ku poznaniu. Zawiedziona księżniczka, usiłując przynajmniej umieścić swój fetysz na dnie morza, by blaskiem odpowiadała na światło gwiazd, wychyliwszy się z okna swego pokoju wypadła i roztrzaskała się o skały (wydając, po raz pierwszy w życiu, „krzyk wreszcie ludzki”⁴¹).

W latach dziewięćdziesiątych powstały dwa dramaty podejmujące biblijny wątek i zestawiające, w poważnej mierze, efekty dotychczasowych rozstrzygnięć artystycznych. Oba wyszły spod pióra autorów niefrancuskich, choć zafascynowanych kulturą i literaturą znaną z Sekwany. Oscar Wilde napisał swoją *Salome* (powstała w 1892 r. i wydana w Paryżu w r. 1893), jak się przyjmuje, po francusku⁴²,

³⁹ Na fakt, iż główną myślą poematu jest utożsamienie piękna ze śmiercią, wskazuje W. F o w l i e (*Hérodiade*. W: *Mallarmé*. With fourteen line drawings by H. M a t i s s e. Wyd. 3. Chicago–London 1970).

⁴⁰ Salome pointuje swój monolog: „Zanurzymy się więc, poczawszy od tego wieczoru, w przyjemnej pobłażliwości powszechnie przyjętych zasad moralnych, dryfujemy, z rozkwitłym łonem, zagubionym w przestworzach; w zapachu rozrzutności i niezbędnych ofiar; i udajmy się tam, gdzie nie usłyszymy już bicia serca ni pulsu świadomości” (J. L a f o r g u e, *Moralités légendaires*. Ed. P. P i a. Paris 1977, s. 140).

⁴¹ *Ibidem*, s. 143.

⁴² Dramat został przetłumaczony przez A. D o u g l a s a na język angielski i wydany z rysunkami A. B e a r d s l e y a w Londynie w r. 1898. Po polsku ukazał się w przekładach W. F r o m o w i c z a (Kraków 1904) i L. C h o r o m a ń s k i e g o (Warszawa 1914).

całą zaś twórczość Hermana Sudermanna, autora *Jana Chrzyciela* (1898)⁴³, umieszcza się w kontekście wpływów francuskiego naturalizmu. Dramat Wilde'a zbudowany został podług reguł Maeterlinckowskich, co oznacza, że pozbawiony wyraźnego węzła dramatycznego utwór przemawia przede wszystkim przez nastrój, tajemniczą atmosferę oczekiwania na katastrofę; postaci przypominają tu marionetki, które prowadzą somnambuliczny dialog⁴⁴. Utwór Sudermanna jest kompozycją złożoną z naturalistycznie konstruowanych *tranches de vie*, które przedstawiają spory ideowe zantagonizowanych środowisk. Wydarzenia obydwu dramatów osadzone zostały na tle bogatych dekoracji: skalistej pustyni i wypełnionej pielgrzymami Jerozolimy, w zbytkownym pałacu Heroda. Przepych wizji scenicznych zbliża utwory do ujęć parnasistów i Moreau, obaj dramaturdzy nawiązują do Flauberta, przedstawiając zderzenie kultur i religii: rygorystycznego (i wewnętrznie skłóconego) świata ortodoksyjnych Żydów oraz religijnie indyferentnego antyku, otwartego na doczesność i radość życia. U Wilde'a konfrontacja pozbawiona została wszakże dramatycznego wymiaru, sporom brakuje autentycznego żaru, wobec wyraźnej atrofii idei całość nabiera charakteru Laforgue'owskiej groteski. Antypas jest neurastenikiem, Herodiada starzejącą się kobietą, świadomą chyba klęski własnego życia⁴⁵. Sudermann pokazuje zaś świat, który zatrzymał się u progu rewolucji, jaką wzniecić mógł nieprzejednany stróż prawa i żydowski patriota Jan Chrzyciel, jednakowo nienawidzący faryzeuszy, dynastii Heroda, Rzymu. Niemiecki dramaturg, za Renanem i Flaubertem, uczynił motorem wydarzeń energiczną Herodiadę, która drogą politycznych intryg, manipulując słabym tetrarchą, bezwzględnie zmierza do restytucji królestwa Izraela.

Dramat Wilde'a stawia w centrum postać Salome, zimnej, jak u Mallarmégo, skoncentrowanej na sobie, z obojętnością przyjmującej wyrazy uwielbienia. Narcyzm zdaje się tu być zresztą chorobą całego świata, zakochany w księżniczce Narrabot potrafi z upodobaniem wpatrywać się w swe odbicie w lustrze, prorok zasłuchany jest we własny głos, Herod umie myśleć i mówić wyłącznie o sobie i swych pragnieniach. Salome Sudermanna jest (jak u Heinego i Flauberta) rozkapryszonym i zepsutym dzieckiem, wkraczającym dopiero w dojrzały świat miłości, świadomym już wszakże swej urody⁴⁶. Dla postaci z obydwu wizji dramatycznych wstrząsem stało się spotkanie z Janem, który w każdym z ujęć jest młody i piękny, o płomiennym spojrzeniu, obdarzony dziką urodą człowieka pustyni. Księżniczka Wilde'a po raz pierwszy w swym życiu podziwia włosy, białą skórę, usta mężczyzny i jednocześnie, nie do końca świadoma swych uczuć, zaprzecza

⁴³ Dramat niemieckiego autora bardzo szybko, w rok zaledwie od pierwodruku, tj. w r. 1899, doczekał się polskiej premiery – w przekładzie J. Kasprowicza. Wydany pt.: *Jan Chrzyciel (Joannes)* (tłumaczył J. Kasprowicz. Złoczów 1900).

⁴⁴ Na analogie dramatu Wilde'a i wczesnych sztuk Maeterlincka wskazywali Zagona (*op. cit.*, s. 129) i Prza (op. cit., s. 276).

⁴⁵ Fakt, iż dramatyczne wydarzenia otrzymały u Wilde'a groteskowe tło, nie upoważnia jednak, jak przypuszczam, do przyjęcia tezy Prza (op. cit., s. 276) o parodystycznym charakterze całego utworu.

⁴⁶ Jako pustą, źle wychowaną dziewczynę będzie także postrzegał Salome w swym esejie z 1921 r. J. Ortega y Gasset (*Portret Salome. W: Szkice o miłości*. Przełożył K. Kamyszew. Warszawa 1989, s. 152–155), konstatując: „gdybyśmy natomiast spróbowali umieścić ją w dzisiejszym układzie społecznym, z pewnością znalazłaby miejsce jako ukochana córeczka bankiera albo »króla nafty«”.

estetycznej wartości niedawnego przedmiotu adoracji: ciało może być „białe jak śnieg” lub jest „jak tynkowana ściana, po której żmije pełzały”; włosy są „jak cedry Libanu” albo „jak pęk węży”, który „dretwieje od pyłu i śmiecia”. Piękne na pewno są usta, „szkarłatna wstęga na wieży z kości słoniowej”⁴⁷, dla których gotowa będzie poprosić, jako o nagrodę dla tancerki, o martwą głowę proroka. Gdy całuje, mówi zaskoczona: „Piołunu smak masz na wargach. [...] Powiadają, że miłość ma smak piołunu...” (W 60). Księżniczka Sudermanna gotowa byłaby zostać, jak w operze Masseneta, uczennicą Jana (prosi: „Nauczaj mnie, mistrzu”⁴⁸), kusząc go zapowiedzią godów miłosnych z *Pieśni nad pieśniami*: „Przystroiłam posłanie moje barwnymi kobiercami z Egiptu, skropiłam je mirą, aloesem i cynamonem. Oddam ci młode ciało moje, ty dziki pomiędzy synami Izraela. Chodź!”⁴⁹

Jan u Wilde’a jest surowym moralistą, zapatrzonym w Boże prawo i piętnującym grzech, nie w pełni jednak wolnym od ziemskich pokus. Wyraźnie boi się spojrzenia Salome, zdolnego chyba zakłócić jego wewnętrzny spokój i pewność misji (mówi: „Kto ta kobieta, co na mnie spogląda. Nie chcę jej wzroku na sobie” (W 23), potem: „Córo Sodomy [...], twarz welonem zakryj” (W 23), i jeszcze raz powtarza: „Nie chcę patrzeć na ciebie” (W 27)). Księżniczka pragnęłaby kontaktu wzrokowego, boi się oczu Jana i jest nimi zafascynowana („A ze wszystkiego najbardziej straszne te jego oczy. [...] Są jak czarne morza, z których błędne światło księżycy wyziera” (W 22)), wydaje się jej, iż spojrzenie przynieść by mogło stan porozumienia dusz. W finale dramatu domagać się będzie od martwej głowy: „Otwórz te oczy! Roztwórz twe powieki, Johanaanie! Dlaczego nie spojrzysz na mnie?” (W 55–57). Pragnąc miłości doskonałej, trochę jakby wbrew sobie wchodzi Salome w rolę *femme fatale*, zadana śmierć staje się tu nie tyle celem samym w sobie, co jedyną drogą do androgynicznej jedności, na przeszkodzie której stoją świat i role, w jakich przyszło kochankom wystąpić.

U Sudermanna Jan, centralna postać dramatu, jest prorokiem, który pod wpływem wypadków utracił wiarę we własną misję. Dopóki nauczał na pustyni, z dala od świata, mógł być nieprzejednanym wrogiem faryzejskiej obłudzie, rzymskich najeźdźców, moralnego zepsucia panującego dworu. Podejmując się rewolucyjnego działania musiał wziąć wszakże odpowiedzialność za ludzkie życie, za destrukcję starego porządku, za potencjalny chaos i rzymskie represje, jakie musiałyby nastąpić. Uwięziony przez tetrarchę, bez uczniów i wyznawców, którzy go opuścili, może jedynie nadśluchiwać głosów o nowej nauce miłości i przebaczenia, głoszonej przez Jezusa, lecz Jan nie potrafi jej zrozumieć i przyjąć.

⁴⁷ O. Wilde, *Salome*. Tłumaczył W. Fromowicz. Ilustracje A. Beardsley. [Wstęp W. Gutowski]. Bydgoszcz 1992, s. 24–25 (dalej do tej pozycji odsyłam skrótem W. Liczby po skrócie oznaczają stronicę). Sens antynomicznego spojrzenia Salome na ciało trafnie odczytał Żuławski (*op. cit.*, s. 252–254), dla którego w scenie tej księżniczka broni się przed samą sobą, przed swym, nie uświadomionym do końca, pożądaniem. Trudno byłoby zgodzić się z E. Kurluk (*Salome, albo o rozkoszy*, s. 52), która uważa, iż mamy w tym wypadku do czynienia z bezpośrednim nawiązaniem do tradycji chrześcijańskiej, „która jedynie odstręczający wygląd zewnętrzny, świadczący o życiu pełnym cierpień i wyrzeczeń, uważa za dostateczną gwarancję cnoty”. Autorka nie ma racji z dwu powodów: wygląd proroka nie jest „odstręczający zewnętrznie”, w pierwszej reakcji Salome jest przecież nim zafascynowana, ponadto Jan reprezentuje tu nie tyle świat chrześcijańskiej cnoty, co rygoryzm mojżeszowego prawa.

⁴⁸ Sudermann, *op. cit.*, s. 90.

⁴⁹ *Ibidem*, s. 91.

Salome, „wielka miłośnica” tęskniąca do uczucia doskonałego, dającego spełnienie duchowo-cieleśne, zarówno u Wilde’a, jak i Sudermanna – wybrała zatem źle. Jan okazał się prorokiem przynależącym do starego świata, wyznawcą nieprzejednanego Boga, owładniętym obsesją cielesnego grzechu. Wobec Salome – Afrodyty bądź po prostu kochającej kobiety – czuje się bezradny, odwraca wzrok, wypowiada frazesy moralne albo zwyczajnie milknie. U Wilde’a wprost wskazuje drogę ku innemu nauczycielowi: „idź na pustynię i szukaj Syna – Człowieka” (W 23). Miłość pozostaje dla Jana jedynie grzechem, który trzeba wybaczać, on sam nie rozumie, czym jest miłosierdzie, co ważniejsze jednak, nie chce uznać twórczej i zbawczej siły uczucia. Dramatem proroka jest to, że nie potrafi kochać.

Sławą dramat Wilde’a przyćmił ciekawy tekst Sudermanna, popularność ugruntowały rysunkowe komentarze Aubreya Beardsleya (1898) oraz napisana do niemieckojęzycznego libretta opera Richarda Straussa (1905). Beardsley odkształca czy przeinterpretowuje wymowę dramatu, Wilde’owski narcyzm przeformułowany zostaje w stronę wyraźnego hermafrodytyzmu, postaci głównych bohaterów (rysunek *Jan i Salome*) upodobniają się do siebie, zaciera się granica płci, jedynie wyeksponowane kobiece piersi księżniczki pozwalają na identyfikację⁵⁰. Nieokreślona pozostaje także płć służących (na rysunkach *Toalety Salome II* i *Niech wejdzie Herodiada*). Na obydwu *Toaletach Salome* (I i II) postać córki Herodiady staje się już jednak Kobieta, triumfującą, kuszącą i zaborczą, uosobieniem Rozkoszy. Jest tu wytworną kurtyzaną, przygotowującą się do teatralnego występu. Rysunek *Taniec brzucha* pokazuje piękną orientálną aktorkę (ubraną w szarawary, z odsłoniętymi piersiami i brzuchem), o okrutnym, zimnym spojrzeniu. Na rysunkach *Nagroda tancerki* i *Klimaks* staje się wreszcie Salome konsekwentną, świadomą grozy swego czynu *femme fatale*, adorującą martwą głowę mężczyzny, czerpiącą zmysłową rozkosz z zadanej śmierci. Salome otrzymuje tu zatem trojaką postać, konfrontowana z postacią proroka, nabiera hermafrodytycznych cech (co uznać można za zapis jej androgynicznych marzeń), bywa wyuzdaną rozpustnicą, obiecującą rozkosz, przyjmuje wreszcie rolę *natura devorans*, uśmiercającej ukochanego modliszki⁵¹. Pozostaje więc księżniczka groźną tajemnicą, potrafi przyjmować kształt pożądany przez wyobraźnię i oczekiwania mężczyzny.

Genialnym, muzycznie poruszającym komentarzem do dramatu Wilde’a jest opera Straussa. Kompozytor ilustrując tekst wypukla przede wszystkim grozę rozgrywających się na scenie wydarzeń. Ponurą i zmysłową atmosferę wprowadza orkiestrowe tło (partytura przewiduje zespół ponad 100 instrumentów), które nabiera szczególnie istotnego znaczenia w słynnym *Tańcu siedmiu zasłon*. Wokalna partia głównej bohaterki, przeznaczona dla mocnego, dramatycznego sopranu, kreuje postać „szesnastoletniej księżniczki o głosie Izoldy”⁵², urastającej

⁵⁰ Trudno zrozumieć, dlaczego dla Kuryluk (*Salome, albo o rozkoszy*) „agresywna kobiecość Salome rysuje się ostro i dobitnie” (s. 72), postać Jana zaś reprezentowałyby „surową i nieprzystępną” Cnotę (s. 55). Obydwa portrety, jak się wydaje, zdominowane są przez pierwiastek kobiecy, zaznaczony w miękkich rysach twarzy, bujnych włosach, sukniach; znikoma męskość (którą autor rozdzielił równie sprawiedliwie) kryłaby się w wyrazistym spojrzeniu obydwu postaci.

⁵¹ Tak odczytana postać Salome Beardsleya mogłaby realizować wszystkie erotyczne mitologie modernizmu (*fatum* natury, hedonizm, *androgynne*) wskazane przez W. Gutowskiego w książce *Nagie dusze i maski. O młodopolskich mitach miłości* (Kraków 1992).

⁵² E. Krause, *Ryszard Strauss. Człowiek i dzieło*. Przełożył K. Buła. Postłowie B. Pocięj. Kraków 1983, s. 302.

do wymiaru demona uczuć, uosobienia niszczącej, bezrefleksyjnej potęgi, innego wcielenia Wedekindowskiej Lulu. Męskie partie nie mają tej siły: Herodes jest tu zagubionym neurastenikiem, Narraboth słabym, beznadziejnie zakochanym młodzieńcem, nawet Jochanaan śpiewa barytonem (lub basem) jakby ściszone, nieco zmęczonym, głosem człowieka mającego świadomość końca swej misji (kilkakrotnie wspomina Jezusa, będącego wybawieniem także dla niego samego), czeka już tylko na śmierć. Prorok, który potrafi rzucać klątwy na grzeszny świat, królewski dom, Herodiadę, jest bezradny wobec kuszącej Salome – kipiącego wulkanu pożądania, ucieka przed jej wzrokiem i nie chce słuchać jej głosu. Zwycięstwo księżniczki spełnia się w „doprowadzonym do szczytu ekstazy śpiewie”⁵³, w historycznym finałowym monologu, który (porównywany z końcową sceną *Tristana i Izoldy*) staje się przejmującym muzycznym wyrazem zaślubin miłości i śmierci.

Opera Starussa w zasadzie zamyka modernistyczną historię Salome (w r. 1909 sportretuje ją jeszcze Gustav Klimt). W Polsce nieco spóźniona fascynacja tematem trwała trochę dłużej⁵⁴. Wspólnym mianownikiem przywoływanych tu, różnych przecież ujęć byłaby charakterystyczna dla spojrzenia Renanowskiego desakralizacja tematu i dostrzeżenie w nim treści przede wszystkim ziemskich, zapisu ludzkich pasji i dążeń. Mit biblijny pozbawiony pierwotnych, świętych sensów stał się zapisem głównie egzystencjalnego doświadczenia człowieka, jego losu i jego poznawczego niepokoju. Tak więc:

1. W wariacie stosunkowo najprostszym ewangelijna opowieść o śmierci Jana Chrzciciela przeformułowana została w kierunku politycznej intrygi ambitnej Herodiady, nie wahającej się użyć dla realizacji swych celów urody i tanecznego kunsztu swej córki, która, choć jeszcze bardzo młoda, epatowała już urodą Lolity (Renan, Flaubert, częściowo Sudermann).

2. Od czasu poematu Heinego w postaci Salome zaczęto postrzegać „wielką miłośnicę”, kobietę tęskniącą do uczucia doskonałego (nie mógł go jej dać surowy kaznodzieja), które przyniosłoby jednocześnie wysublimowaną rozkosz cielesną, gorzki i upajający smak krwi oraz duchową jednię *androgynie* (Moreau, Huysmans, Wilde, Sudermann, Beardsley, Strauss).

3. Byłaby wreszcie Salome skoncentrowaną na własnej doskonałej urodzie narcystyczną dziewczyną, szukającą w swym odbiciu najgłębszej prawdy o sobie samej, swym losie, wreszcie o porządku rzeczywistości (Mallarmé, w ironicznej wersji Laforgue).

Młodopolskim pisarzem, który najczęściej, bo aż trzykrotnie, sięgał do biblijnego wątku, był Jan Kasprzowicz; jego Salome pojawia się w dziewiątej części (*Ścięcie Jana Chrzciciela*) poematu dramatycznego *Chrystus* (1890), w hymnie

⁵³ *Ibidem*, s. 300.

⁵⁴ W. G r u b i Ń s k i napisał sztukę *Księżniczka żydowska*, którą wystawił w 1926 r. Teatr Narodowy (wyd.: Warszawa 1927). Nie jest to dzieło udane. Pisze autor językiem wolnym wprawdzie od młodopolskiej maniery, spłaszcza jednak przy tym sensory ewokowane przez młodopolskie teksty. Salome pozostaje piękną, zmysłową kobietą, opętaną pragnieniem miłości absolutnej. Nic jej nie łączy z Janem, który w ogóle nie pojawia się na scenie. Żądanie głowy proroka jako nagrody za taniec ma tu słabą motywację, złośliwa Salome chciała przysporzyć natrętnemu ojczymowi kłopotów, wywołując ludową rebelię. Całość sztuki kończy się samobójstwem księżniczki, równie słabo umotywowanym jak wcześniejszy wybór nagrody.

z tomu *Ginącemu światu* (1899), wreszcie w scenie dramatycznej *Uczta Herodiady* (1905). Był ponadto Kasprowicz, co zostało już zaznaczone, tłumaczem dramatu Sudermanna *Jan Chrzyciel*. Na młodopolską panoramę wizerunków judejskiej księżniczki składają się także: wiersz Kazimierzy Zawistowskiej *Herodiada* (1903), krótki poemat prozą Wacława Wolskiego *Asceta i Salomy* (1910), wspomnieć należy również o – nie zrealizowanym – projekcie sztuki o Janie Chrzycielu Antoniego Szandlerowskiego (1912).

Moralność, polityka i rewolucja. Kasprowicz po raz pierwszy

„Poemat społeczno-religijny” *Chrystus*⁵⁵ rozpoczyna młodopolską historię wątku. Poeta nie przekształca tu w znaczący sposób fabularnej warstwy opowieści ewangelijnej, za Flaubertem i Renanem postrzega w Herodzie przede wszystkim rozpustnika, który łamie nakazy prawa. Zawistna (i, oczywiście, jak mąż grzeszna) Herodiada byłaby tu główną sprawczynią kaźni proroka. Salome pokazana została jako uosobienie chorego piękna, jako młoda „cudowna dziewczyna” (o blond włosach, jak u Mallarmégo), postać ze snu czy marzenia, świadoma swej urody, potrafiąca rozpałać żądze mężczyzn erotycznym tańcem („rozlubieźnioną widze chucią niańczy”⁵⁶). Posłuszna, bez chwili wahania czy sprzeciwu („pomna matczynej nauki” (KCh 107)) godzi się na finał dworskiej intrygi, prosząc o głowę Jana. Przez postać księżniczki chciał poeta przede wszystkim pokazać (stanie się to jego obsesją w późniejszej, „hymnicznej” fazie twórczości) paradoksalną sprzeczność między zewnętrzną, materialną postacią piękną a wewnętrzną, moralną degeneracją, będącą w jakiejś mierze tego piękna skutkiem. Nadmiar urody ogłupia, dokonuje duchowych spustoszeń, jest rodzajem biologicznego, cielesnego opętania duszy. Salome zatem to „rozkoszna suka”, która „w kraśnych ustach miała jadu ślinę” (KCh 108) i potrafiła domagać się śmierci niewinnego (i nie znanego sobie) człowieka. Podkreślałby więc i przestrzegał Kasprowicz, iż w pięknym ciele (zawsze kobiety?) mieszka cynizm, bezmyślne okrucieństwo, więc – pozbawione metafizycznych konotacji – zło.

Poemat *Chrystus* obok sensów moralnych ewokuje także zarysowane wyrażenie znaczenia polityczne. Historia zniewolonej Judei pokazana została jako figura XIX-wiecznych losów Polski, Herod („obcy tetrarka”) miał być zaborcą, który wbrew prawu zdołał narzucić swą władzę. Jan byłby w tym porządku nauczycielem i sędzią, przypominającym swym rodakom dawną, utraconą świętość. Surowy moralista pomstujący na nieprawość współczesnego mu świata oskarżałby nie tylko panujący dwór, podkreślałby także, iż hańba niewoli jest karą za duchowe skarleń i grzechy całego narodu. Męczeńska śmierć proroka otrzymała tu ka-

⁵⁵ Pierwodruk części 9 poematu w: „Ateneum” 1889, t. 2, z. 1 (bez 11 ostatnich wersów), wydanie całości: Lwów 1890. Były kłopoty z cenzurą, zastrzeżenia dotyczyły dwu fragmentów: *Ścięcia Jana Chrzyciela* i *Chrystusa w Świątyni Salomonowej*. Łatwo zrozumieć powody, tekst ewokuje tu wyraźne treści patriotyczne i narodowowyzwoleńcze oraz rewolucyjne (w tym antyklerykalne). Zob. J. J. Lipski, *Twórczość Jana Kasprowicza w latach 1878–1891*. Warszawa 1967, s. 229.

⁵⁶ J. Kasprowicz, *Chrystus*. W: *Dziela*. Pod redakcją S. Kolaćkowskiego. T. 2. Kraków 1930, s. 107. Dalej do tego tekstu odsyłam skrótem KCh. Skródami oznaczam też inne utwory Kasprowicza: KU = *Uczta Herodiady*. W: jw., t. 12; KS = *Salome*. W: *Wybór poezji*. Opracował J. J. Lipski. Wyd. 3. Wrocław 1990. BN I 120. Liczby po skrótach oznaczają stronicę.

tartyczną siłą przykładu i napomnienia, wewnątrznie odrodzona zbiorowość upomni się kiedyś o swe dziedzictwo sprawiając, iż „znikną Herodzi i Herodiady” (KCh 109).

Kasprowiczowski poemat zapisuje także sensory rewolucyjne. Język symboli biblijnych wyraża tu treści o silnym ładunku społecznego radykalizmu. Szuka poeta odpowiedzi na pytanie o naturę zła, niesprawiedliwości, nędzy, które wydają mu się konstytutywnymi składnikami ziemskiej rzeczywistości. Wychodząc tyleż z przesłanek socjalistycznych, co nawiązując do *Nie-Boskiej komedii*, pokazuje twórca (w części poematu zatytułowanej *Kuszenie na puszczy*) spór dwu klas: opływających w dostatek, zadowolonych z istniejącego porządku rzeczy posiadaczy („chór fabrykantów i bankierów”) oraz cierpiących skrajną nędzę, nieszczęśliwych i bezradnych robotników („chór najmitów”). Punktem wyjścia jest dla poety (podobnie jak bodaj dla całej myśli rewolucyjnej) przesłanka gnostyków mówiąca o naturalnej niedoskonałości rzeczywistości ziemskiej, wskazująca na zło jako na immanentną cechę konstrukcji świata. Lucyfer w poemacie konstatuje: „Bo złe jest wieczne; bo złe... bóg... bóg stworzył!” (KCh 109). Rzeczywistość powstała zatem z Boskiego błędu, Bóg nie potrafi więc konstrukcji poprawić. Podkreśla Kasprowicz fiasko misji Chrystusa, marzyciela rojącego o doskonałym porządku (kiedyś ponoć „wszystek byt [...] okryje odzienie sprawiedliwości” <KCh 72>), który odrzuca pokusę aktywnego zaangażowania się w świat (mimo prośby całego stworzenia: „bądź królem ziemi! o bądź królem ciała” <KCh 82>). Chrystus jest tu fałszywym Mesjaszem, który niesie ludziom jedynie złudną pociechę pośmiertnej rekompensaty cierpień (powtarza: „moje królestwo nie z tego jest świata!” <KCh 87> i „nie z tego świata jest królestwo moje!” <KCh 89>). Jedyna konfrontacja Jezusa ze złym porządkiem rzeczywistości (*Chrystus w świątyni Salomonowej*) zakończyła się klęską (faryzeusze triumfują: „nasz jest ten kościół” <KCh 117>); zniechęcony reformator, niekonsekwentny rewolucjonista uciekł w samotność, kontemplację, marzenie (*W Ogródzie Oliwnym*). Jego męczeńska śmierć stała się jedynie potwierdzeniem bezradności, Lucyfer, świadek męki, mówi: „nie ma boga!” (KCh 130), wyrażając myśl o nieobecności Stwórcy w świecie, o ludzkości pozostawionej własnemu losowi. Miejsce bezsilnego Demiurga musi zająć zatem człowiek, świadomy „rewolucjonista z ciała”, skoncentrowany na doczesnym życiu, przekształcający fizyczną postać świata. Chrystusowi przeciwstawiony został Jan Chrzciciel, Mesjasz na miarę ludzkich oczekiwań, przywódca zdolny do czynu, swoim poświęceniem i determinacją dający wzór do naśladowania.

Eroryczny obłęd. Kasprowicz (i Zawistowska)

Kasprowiczowski poemat z tomu *Ginącemu światu* (po trosze na wzór sceny dramatycznej *Herodiada* Mallarmégo) skomponowany został jako monodram postaci Salome⁵⁷. Jest to monolog na granicy hysterii i halucynacji (nawiązujący w pewnej mierze do finałowej sceny *Salome* Wilde’a), zakochana do szaleństwa księżniczka „rozmawia” z martwą głową proroka, poszukując odpowiedzi na pytanie o naturę miłości (i tajemnicę bytu). Przypomina w tym dziewicę

⁵⁷ Pierwodruk w: „Życie” 1899, nr 13/14; przedruk w: *Ginącemu światu*. Lwów 1901.

Mallarmégo i Wilde'a, przebudzone z narcystycznego snu, jest jednak bardziej niż one zafascynowana cielesnością, zwraca się ku drugiemu człowiekowi, wiedzioną pragnieniem odkrywania nieznanego dreszczy rozkoszy. Zarówno nie odpycha dłoni służącej pieszczących jej ciało („O Jezabel, przed tobą [...] moje wargi drżą, moje rozwarłe usta!... (KS 177)), jak i nie chce odtrącać zakochanego mężczyzny, strażnika pałacu („Libijczyk [...] westchnieniem miłość mą kupi” (KS 187)).

Rozpoznawana przez Salome istota miłości składa się, co dziwić nie może, z paradoksów, sprzeczności. Miłość potrafi być jednocześnie czystością i grzechem, życiem i śmiercią, poznaniem i buntem. Jest z pewnością najdoskonalszą z postaci szczęścia, jest weselem, mistycznymi zaślubinami, zjednoczeniem ciała i dusz. Przywołując stylistykę *Pieśni nad pieśniami* oczekuje księżniczka w noc rozkoszy oblubieńca, mając wszakże świadomość występnego charakteru miłości, która zawiodła prarodzców do grzechu, pozbawiła raju, a powtarzana jest przecież w każdym akcie erotycznym (mówi o sobie: „Salome, białolistny kwiat Herodiady zerwany ręką grzechu z świadomości drzewa” (KS 174)⁵⁸). Odkrywa także, iż miłość to dawca życia, objawienie misterium eleuzyjskich („jest jedna na niebie i ziemi, która stworzyła te jutrznie, te zorze, te słońca i te rosy słoneczne kropelki” (KS 182)), Bergsonowski *élan vital*, dar prawdziwego Boga („jest jeden Bóg, który miłości pragnienie w [...] Salome wlał” (KS 188)). Miłość ożywia świat, jest jego energią, przynosi wszakże również śmierć. Salome przywołuje „rozkoszny” (!) obraz Kainowej zbrodni, sama kochając zabija (Jana, Libijczyka), do ekstazy potrafi doprowadzić ją widok krwi, martwe oczy proroka („jak twe źrenice, choć umarłe, płoną” (KS 176, 178, 179)), pieszczanie jego głowy („mogę wyczesywać z włosów krew zakrzepłą”, „mogę twe powieki rozwierać palcami” (KS 179)). Miłość okazuje się wreszcie także ścieżką najwyższego poznania, gnozy pozwalającej odkryć baudelaire'owskie korespondencje między odległymi, mogłoby się wydawać, przejawami bytu. Za jej sprawą ujawnia się jedność wszechświata; okazuje się, iż przez siatkę ukrytych powinowactw łączą się życie i śmierć („rozstłoneczniony obłok” i „smaragdowa jętka” (KS 182), obydwie byty kruche, przemijające), makrokosmos i mikrokosmos („miliony” gwiazd i „kurz, który wiatr południa wzrusza po drogach” (KS 182)), noc i dzień („północ letnia” i „sierpniowy skwar” (KS 182–183)), woda i ogień („plusk ryby zostawiającej kręgi na jeziorze” (KS 183) i wulkaniczna lawa). Pełnia wiedzy nie daje jednak Salome spokoju czy pewności, jakie powinny cechować doświadczenie mistyczne, brak tu wewnętrznej równowagi, wyciszenia. Miłosna gnoza popycha ją do interwencji wobec zastanej postaci rzeczywistości, rimbaudowskiego gestu niepokory wobec Stwórcy, buntu, którego stawką mógłby być raj utracony lub może raczej pierwotna, doskonała pustka:

[...] wszechmożny podniesiemy bunt!
Podważym świątynny mur –
niech runie u naszych stóp
wraz z Bogiem [...]. [KS 188]

⁵⁸ Grzech (także pierworodny) ma dla Kasprowicza w całych *Hymnach* wymiar erotyczny (czy precyzyjnie – seksualny). Wystarczy przypomnieć obraz Ewy, „pramatki grzechu”, z *Dies irae* czy nawet pokusę św. Franciszka z *Hymnu św. Franciszka z Asyżu*. Zob. J. J. L i p s k i, *Twórczość Jana Kasprowicza w latach 1891–1906*. Warszawa 1975, s. 263–173.

Miłość jest dla Salome wszystkim, czym tylko być może (czy raczej wszystkim, o czym mógł pomyśleć młodopolski poeta), potrafi dać upojenie rozkosznej chwili, uobecnia pierwotną siłę natury, zdolna jest wieść ku androgynii, zjednoczeniu z drugim człowiekiem i kosmosem. Jest jednocześnie czysta i grzeszna, tworzy i niszczy, przynosi spokój i popycha do szaleństw. Stanowi dla Salome straconą szansę, marzenie przebudzonego narcyza, twór ożywionej wyobraźni. Nieszczęśliwa księżniczka pojmuje istotę swej klęski, jest sama, bezradna, prosi: „Ach! Przyjdź, proroku, przyjdź!”, pyta: „dlaczego głos mój w pustym rozbrzmiewa przestworzu?” (KS 220). Nie wystarczają jej martwe oczy ukochanego (Mallarmé), pocałunek zimnych ust (Wilde), upojenie modliszki (Beardsley) daje najwyżej krótkotrwałą rozkosz. Byłaby może Salome – nie do końca świadomym – wciele niem gnostyckiej Sophii, miotającej się w ziemskim więzieniu, szukającej swego dopełnienia, utraconej Pleromy. Budzi przerażenie, lecz może przede wszystkim litość.

Salome (z wiersza *Herodiada* Zawistowskiej⁵⁹ nie jest, jak u Kasprowicza, zakłęta w ciele piękną duszą. Jest po prostu Kobieta, postrzegającą świat (podobnie zresztą jak bohaterki innych wierszy poetki: Maria Magdalena, Teresa, Kleopatra) przez filtr somatyczny, która potrafi słuchać jedynie odruchów ciała. Cały wiersz jest, tym razem podobnie jak u Kasprowicza, ocierającym się o halucynację czy obłąd monologiem (wygłaszanym jeszcze przed śmiercią Jana), który ma odśłaniać głęboką prawdę o mrocznej stronie miłości. Księżniczka jest tu kusicielką, która obiecując kochankowi rozkosz doskonałą („pieszczot moich fala Cię ogłuszy”⁶⁰) walczy tym samym z Bogiem, którego postrzega jak inną Kobietę, rywalkę, zaborczą i zazdrosną („ja rozkoszą śmię Tobie Jehowę”⁶¹). Miłość, rozumiana przez Zawistowską jako całkowite oddanie, zrzeczenie się siebie samego, staje się tu ziemskim przeznaczeniem człowieka, które określa konieczność dramatycznego wyboru między zmysłowym pięknem świata, pożądaniami ciała, w konsekwencji także życiem, a adoracją wieczności, otchłani, zimnym spokojem duszy, zatem śmiercią. W wierszu tym litość zdaje się budzić nie tyle odtracona i rozhisteryzowana kobieta, jak było u Kasprowicza, co Jan. Jego wybór, oczywiście, pociąga za sobą tragiczne konsekwencje (księżniczka zapowiada: „wiem, że dłonie krew mi Twoja splami”⁶²), ważniejsze jednak chyba jest to, iż zapatrzony w wieczność, obojętny na swoje ciało, nie potrafi dostrzec bliskiego, ziemskiego piękna, zrozumieć miłosnych zaklęć kobiety (czy na pewno diabła?):

Czy wiesz, co rozkosz? Czy Cię nie poruszy
Szept białych kwiatów w takie noce parne?
Pójdź!... ja Ci włosy me rozplotę czarne,
Węzem pożądań wejdę do Twej duszy!⁶³

⁵⁹ Wiersz powstał zapewne około r. 1901, drukowany po raz pierwszy w tomie: *Poezje*. Przedmowa Z. Przesmycki-Miriam. Kraków 1903.

⁶⁰ K. Zawistowska, *Herodiada*. W: *Utwory zebrane*. Opracowała L. Kozikowska-Kowalik. Kraków 1982, s. 91.

⁶¹ *Ibidem*.

⁶² *Ibidem*.

⁶³ *Ibidem*.

Salome Kasprowicza jest szalona z miłości, zagubiona w świecie, obdarowana pięknym, jakby tajemniczym dla siebie samej ciałem, Salome Zawistowskiej jest ciałem świadomym. Obydwie kobiety pragnące spełnienia zostały odtrącone przez zimnego, obojętnego na świat i drugiego człowieka, zapatrzonego w wieczność – proroka-ascetę. Obydwie chciałyby obdarowywać szczęściem, życiem, a przynoszą śmierć. Karą jest dla nich histeria, erotyczny obłęd.

W poszukiwaniu religii miłości. Kasprowicza po raz trzeci

Kasprowicza w *Uczcie Herodiady*⁶⁴ sumuje, w poważnej mierze, modernistyczną refleksję nad postacią Salome. Już pierwsi czytelnicy zestawiali utwór z ujęciami Moreau, Wilde'a, Sudermanna czy Mallarmégo⁶⁵. Bohaterka otrzymała w dramacie postać kobiety doskonałej, uosobienia piękna, tajemniczej siły miłości. Stapia tu dziewiczą niewinność i urodę kurtyzany. Jej portret jest realizacją zasady secesyjnego, eklektycznego piękna. Bujne, faliste włosy mają ognisty kolor, który podkreślany jest przez blask złoto-srebrnej biżuterii wysadzanej czerwonymi amethystami i fioletowymi hiacyntami oraz przez purpurowy kolor tuniki, zdobionej w czarne, „posępne” kwiaty. Kontrastuje z tym spokojny, jak można by sądzić, błękit oczu, uwydatniony przez bladą, niebiesko-zieloną tonację szlachetnych kamieni wplecionych we włosy (chryzolity, szafiry, topazy, szmaragdy). Salome narcystycznie zapatrzona w siebie, przeglądająca się w „srebrzystej płycie” lustra, jest pięknem melancholijnym, smutnym (płacze szafirowymi, choć jednocześnie rubinowymi, „ognistymi” łzami), jest urealnionym marzeniem, najdoskonalszym tworem natury, spełnionym cudem. Wolna od neurastenicznych lęków księżniczki Mallarmégo czy księżycowego chłodu postaci Wilde'a, raczej jak fantazmat diuka Jana des Esseintes chce zwracać uwagę całego świata. Swą urodę podkreśla przez woń perfum, którymi natarte są ciało i włosy, oraz kwiatów, którymi lubi się otaczać (mówi do służącej: „Moja się dusza zapachom nie broni, choć najostrożniejszym” (KU 23), później Johanowi ofiarowuje bukiet świeżego bzu i lilii, kwiatów o silnej woni). Nie wystarcza jej niema adoracja, jej uroda potrzebuje hołdów, słów zachwytu; służące, zapożyczając styl *Pieśni nad pieśniami*, powtarzają: „O jakżeś ty piękna! Jakżeś ty piękna, przyjaciółko moja!” (KU 23)⁶⁶, poseł rzymski na ucztę Heroda mówi: „w całym świecie, berlu cesarza

⁶⁴ J. Kasprowicza, *Uczta Herodiady*. Lwów 1905. Dramat pisany z myślą o scenie doczekał się, od czasu premiery w Teatrze Miejskim w Krakowie w r. 1905, kilku ważnych realizacji, dobrze przyjmowanych na ogół przez publiczność i recenzentów. Ostatnią przygotował Teatr Polski w Poznaniu w roku 1926. O historii jego inscenizacji i recepcji krytycznej pisze M. S t y k o w a w pracy *Dzieje sceniczne i recepcja krytyczna „Na Wzgórzu Śmierci” oraz „Uczty Herodiady” Jana Kasprowicza* (w zb.: *Dramat biblijny Młodej Polski*. Red. S. Kruk. Wrocław 1992, s. 46–60).

⁶⁵ W krakowskiej premierze J. Kotarbiński zadbał o dekoracje wzorowane na obrazach Moreau. Z dramatem Wilde'a zestawiano *Ucztę Herodiady*, dosyć hasłowo, podkreślając jedynie wyższość Kasprowicza, wrażliwszego niż Wilde etycznie (zob. W. K o z i c k i, *W gaju Akademos*. Lwów 1912, s. 447) bądź lepiej przygotowanego „filozoficznie” do napisania sztuki (zob. J. L o r e n t o w i c z, *Dwadzieścia lat teatru*. T. 4. Warszawa 1929, s. 55). O zależnościach między tekstami Wilde'a, Sudermanna i Kasprowicza wspomina – także zdawkowo – L i p s k i (*Twórczość Jana Kasprowicza w latach 1891–1906*, s. 360). S t y k o w a (*op. cit.*, s. 47) wskazuje, choć wątku tego nie rozwija, na związek *Uczty Herodiady* i poematu Mallarmégo.

⁶⁶ Nieco przekształcone zdanie powtarzane przez służącą – KU 24.

danym, czyż znajdziecie podobnej krasy cud?!” (KU 144). Salome domaga się również dotyku, pieśczoł, jest tu „świętą” prostytutką, kapłanką fenickiej Astarte i babilońskiej Mylitty (której czcicielką miała być tu również, przed swym nawróceniem, „owa znana z Magdali” (KU 30), zatem Maria Magdalena). Służącymi i najbliższymi przyjaciółkami Salome są Aholi i Aholiba (pochodzące z możnego rodu córki kapłana Kajfasza), których imiona nawiązują, jak wskazuje w przypisie sam poeta, do biblijnych postaci nierządnic z *Księgi Ezechiela* (rozdz. 23), oddających się wyuzdanej rozpuście (co ma tam symbolizować upadek królestw Judy i Izraela). Nie potrafi księżniczka znieść samotności, potrzebuje bliskości (także intymnej) drugiego człowieka, nad ranem potrafi łąjąc swą służkę: „Dlaczego wysłaś z sypialni, nim łożę opuściła twoja – – władczyni i – – przyjaciółka?” (KU 11). Oddania i miłości nie potrafi dzielić z nikim, człowiekiem czy Bogiem, jest zachłanna i zaborcza. Zabija Jachobod, która nie chciała wyrzec się swego uczucia do Johanana, oszalała z pożądania Herod Antypater chce dla swej pasierbicy zapomnieć o Jahwe. Salome roi o dniu, w którym zdoła zdetronizować bóstwa ziemi (zapowiada: „wszystkie kościoły runą”, służąca dodaje: „przed twoim obliczem korzyć się będzie tajń życia” (KU 28)). Nowa świątynia miałaby łączyć przesłanie miłości, tęsknoty i zapomnienia, także erotycznego szaleństwa i śmierci. Piękny, bardzo młodopolski w stylistyce fragment poematu mówi o potędze kapłanki-bogini:

Me oczy
to dwie otchłanie w omroczy,
ogniem ziejące w dal...
Kto zajął do ich czeluści,
tego już z rąk swych nie puści
i ból, i rozkosz, i żal... [KU 101]

Salome jest cudem natury, który daje życie, tworzy, lecz także niszczy, przynosi zagładę. Księżniczka zawsze nosi przy sobie sztylet, dar ojca (kiedyś narzędzie zbrodni sprowokowanej zazdrością), zabija nim Jachobod. Osobiście dogląda kaźni Johanana, dokonanej na jej życzenie (rola matki była tu drugorzędna). Aholiba zapowiada: „a trwanie twoje jest, jak śmierć, na zawsze – coraz straszniejsze i krwawsze...” (KU 24); zapowiedź przyszłej władzy bóstwa przybiera postać spełnianej apokalipsy: „Płomień w mym oku odległe zapala miasta” (KU 28). Salome jest zatem kolejnym modernistycznym wcieleniem Sfinksa – boginią o janusowym obliczu, patronką płodności, która uosabiając siłę miłości wyraża jednocześnie tęsknotę do otchłani, niebytu, wiecznego snu. Jest fascynującą zagadką, także dla samej siebie, zagubiona w świecie – rozpoznaje dopiero prawdę o swej naturze, szuka odpowiedzi na pytanie o swe przeznaczenie.

Przekształconemu w stosunku do najbliższej tradycji wizerunkowi Salome odpowiada nowa kreacja Jana Chrzciciela. Kasprowicz, zrywając z wzorami modernistycznych ujęć, zaciera granicę między Janem a Jezusem; Johanana z *Ucztą Herodiady* traci rysy nieprzejednanego proroka, surowego Eliasza, ascetycznego kaznodziei, stroniącego od grzechów świata i nauczającego na pustyni. Jest, co prawda, ubrany w szatę z wielbłądziej sierści (odrzuca dar Salome – kosztowny chiton) i potrafi gromić dom Heroda za nieprawość, jest „wichrem Bożym”, przede wszystkim jednak głosi przesłanie nowej religii miłości, wysławia imię Boga do-

brego i łaskawego. Jak Jezus naucza w miastach, wśród ludzi, towarzyszy mu rzesza wyznawców, także nawróceni grzesznicy, w tym Maria Magdalena. Jak Jezus z Janowej opowieści o cudzołożnicy (J 8, 1–11) Johanan ratuje Salome przed kamienowaniem, zabraniając karać „tym, którzy nie są bez winy” (KU 33), i łagodnie ją potem strofuje: „A tobie powiadam: kobieto, nie grzesz” (KU 34). Jego uczennica Jachobod, silna wiarą „twardą jak opoka” (KU 41), potrafi przebaczać tym, „którzy nie wiedzą, co czynią” (KU 39), i modlić się słowami Jezusa:

Święć się, wola Twa,
jak w niebie tak i na ziemi ---
tylko niech przyjdzie Twe królestwo ---
i odpuść nam nasze winy,
jako i my nawzajem
chciejmy odpuszczać --- [KU 9]

Johananowi przypisywana jest moc czynienia cudów, potrafi uciszyć fale morskie, nawet wskrzeszać umarłych. Ma obsesję krzyża: ocalił kiedyś przed kaźnią jakiegoś sprawiedliwego człowieka (który miał stać się „światłem zesłanym na niwy ziemskie przez Boga” (KU 17)), niszcząc jego krzyż; znak krzyża zawsze trzyma w dłoni prowadząc swych wyznawców. Wobec śmierci proroka Poncjusz Piłat, mając możliwość odwrócenia nieszczęśliwego biegu wypadków, także „umywa ręce”. Powracałby więc Kasprowicz w jakiś sposób do pomysłu z poematu *Chrystus*. Tam aktywny Jan przeciwstawiony został biernemu i bezradnemu marzycielowi Jezusowi, tu miałby szansę odegrać rolę Jezusa, spełnić (czy lepiej?) Jego misję. Kościół Janowy – zespalający miłość i śmierć – mógłby dać człowiekowi ostateczne wyzwolenie, prawdziwe życie poza światem i ciałem, szczęście gnozy. Herod powtarza nauki proroka: „Wszędzie i nad wszystkim, / nad drzew koroną i nad kwiatu listkiem / czuwa cień śmierci” (KU 48), ocalony od krzyża skazaniec śpiewa hymn na cześć Śmierci i Życia, Jan prowadzi swych wyznawców w dal „jasną, bez końca, której bramy święte śmierć nam otwiera” (KU 34).

Tak jak Jan otrzymuje w dramacie Kasprowicza rolę Jezusową, tak Salome miałaby szansę pójść drogą Marii Magdaleny. Skłonna byłaby nawet do wyrzeczeń i pokuty, dla swego mistrza porzuciłaby wygodne życie w pałacu, zastąpiłaby kosztowne szaty włosiennicą. Księżniczka nie potrafi wszakże pojąć przesłania miłości altruistycznej, domaga się prawa do wyłączności, zazdrosna o służącą, zachłannie chciałaby zatrzymać uczucie proroka dla siebie. Była bardzo bliska wyzwolenia, jej chaotyczne poszukiwania prawdy o miłości absolutnej zaprowadziły ją niemal do upragnionego celu. Gdyby tak się stało, Jan patrzący na świat oczyma Jezusa, mówiący Jego słowami, mógłby odegrać Jego rolę, udźwignąć krzyż, do którego przecież tęsknił. Finałowy monolog Salome nie wyraża Wilde’owskiego triumfu, nie jest historycznym wyznaniem bohaterki wcześniejszego hymnu poety, stanowi potwierdzenie straconej szansy, głos żalu niespełnionej „wielkiej miłośnicy”, świadectwo klęski ich obojga.

Dalsze losy Salome z *Ucztę Herodiady* mogłyby ją zaprowadzić, jak Salome gnostyckich apokryfów, do orszaku wyznawców Jezusa. Postać z „intermediów” uzupełniających tekst dramatu, Dusza Wygnana z Raju, jak można przyjąć, *alter ego* księżniczki, wyraża ostateczną prawdę gnozy:

Wiem:
Dobro jest rajskim snem,

a Zło jest jawą
ślepą i krwawą. [KU 108]⁶⁷

Ewolucja portretu Salome, jaka dokonała się w tekstach Kasprowicza, wiodła od nawiązującego bezpośrednio do Flauberta wizerunku młodej dziewczyny, nie do końca świadomej swego strasznego uroku, przez wzorowaną na tekstach Wilde’a i Mallarmégo narcystyczną i zagubioną w świecie, obłąkaną erotycznym pragnieniem, bezradną histeryczkę z poematu, do bliskiej Sudermannowi, Moreau, Huysmansowi dojrzałej, aktywnej, świadomej siebie i swojej siły kobiety, która poszukuje wiedzy o miłości, by stanąć, choć wciąż tragiczna i niespełniona, u progu gnostyckich rewelacji⁶⁸. Przemiana światopoglądowa Kasprowicza, jaka dokonała się miała w *Salve Regina* (1902), nie byłaby zatem dostatecznie głęboka i konsekwentna. *Uczta Herodiady* świadczy o powrocie pesymizmu poety, pojmującego świat jako niedoskonały, chybiony twór, a życie ludzkie, którym rządzi przypadek, jako pomyłkę, nawet absurd. Pragnienie metafizycznego ładu, porządku dobrej Konieczności przegrywałoby tu z naturalnymi ułomnościami, słabościami charakteru człowieka, który wybiera, jak zwykle bywa, źle, zaprzepaszczając swą szansę na szczęście i poczucie spełnienia⁶⁹.

Dwie pointy epoki: różne postaci *androgynne*. Wolski i Szandlerowski

Późnomłodopolski poemat Wacława Wolskiego *Asceta i Salomy* (1910)⁷⁰ pe-tryfikuje świecki, egzystencjalny wymiar znaczeń biblijnego mitu. Postać księżniczki ulega tu zwielokrotnieniu, wokół ascetycznego, jakby „umarłego za życia”, proroka tańczy w zmysłowym korowodzie cały tłum Salom (!). Erotyzm dzikich bachantek, okrutnych rusałek, wyznawczyń Astarte obiecujących jednocześnie miłosne gody i śmierć (taniec jest tu „krwawo-rozpustny”⁷¹), skonfrontowany zo-

⁶⁷ Trudno byłoby przyjąć zatem sugestie W. Kaczmarska (*Dekadencka wizja katastrofy: „Uczta Herodiady”*. W: *Złamane pieczęcie Księgi. Inspiracje biblijne w dramaturgii Młodej Polski*. Lublin 1999, s. 210–232), wedle którego *Uczta Herodiady* miałyby pokazywać konflikt między cielesnością grzeszniczy i modliszki Salome, reprezentującej przede wszystkim metafizyczne zło, a duchową doskonałością Jana, strażnika Bożego prawa. Należy podkreślić, że gnostycki horyzont znaczeń tego tekstu odkształca tradycyjną katolicką aksjologię.

⁶⁸ Zdecydowanie należałoby upomnieć się, co sugerują L. Eustachiewicz (*Dramaturgia Młodej Polski. Próba monografii dramatu z lat 1890–1918*. Warszawa 1986, s. 262–264) i W. Gutowski (wstęp w: *Wilde, Salome*, s. 5), o miejsce dla stanowczo nie docenianych tekstów Kasprowicza, przede wszystkim *Uczty Herodiady*. Trudno byłoby zgodzić się z niską oceną dramatu w monografii Lipskiego (*Twórczość Jana Kasprowicza w latach 1891–1906*, s. 359), który konstatuje: „nie umiałbym w ogóle wymienić takich cech sztuki, które by budziły mój podziw nowością bądź celnością”.

⁶⁹ Albo katolicka konwersja i przyjęcie postawy franciszkańskiej nie było dostatecznie silne, albo też raczej ma Lipski (*Twórczość Jana Kasprowicza w latach 1891–1906*, s. 361), gdy pisze, iż „w twórczości Kasprowicza nastąpiło tu nowe, chwilowe, co prawda, wahnięcie wstecz i powrót do postaci Lucyfera i Duszy Wygnanej z Raju był powrotem nie tylko do form dramatu misteryjno-moralitetowego, lecz również do sensu ideowego *Na Wzgórzu Śmierci i Gnącemu światu*”. Wydaje się jednak, choć wymagałoby to dodatkowych badań, iż konsekwentne wyciszenie dylematów ideowych (którego brakuje nie tylko w *Uczcie Herodiady*, lecz przecież także w *O bohaterkim koniu i walącym się domu* i w *Balladzie o słoneczniku*) dokonało się dopiero w tomie *Chwile* (1911) i znalazło potwierdzenie w *Księdze ubogich* (1916) i *Moim świecie* (1926).

⁷⁰ Pierwodruk: „Społeczeństwo” 1910, nr 6.

⁷¹ W. Wolski, *Asceta i Salomy*. Warszawa 1911, s. 18.

stał z zimną obojętnością Johannana, gardzącego miłością, nieczulego na prawa życia i natury. Mężczyzna jest tu „zmyślonym Salomonem”⁷², filozofem wyrzekającym się cielesności, który potrafi wypędzić kobiety „z łoża rozkoszy”. Krańcowo mizogiczne, ukierunkowane Schopenhauerowskimi inspiracjami, spojrzenie poety każe współczuć żeńskiemu pierwiastkowi, odepchniętemu od zbawienia (Salomy to przecież także piękne Ofelie, choć obłąkane pragnieniem rozpusty). Wyzwolenie od wpisanej w ludzką egzystencję cierpienia dokonać się może przez hermafrodytyczne podwojenie męskiej natury. Johannan jest tu „księżyce-sfinksem”⁷³, przypisane mu zatem zostały Wilde’owskie światło śmierci i rola zagadkowej postaci z obrazów Moreau czy Franza von Stucka, która wyraża teraz prawdę o duchowej, wewnętrznej wolności. Księżniczka z dramatu Kasprowicza stała się u Wolskiego częścią natury triumfującego – nieczulego już na pokusy świata – proroka, wokół którego tańczy jedynie tłum bezradnych ziemskich mar.

Wpisany w modernistyczną lekturę opowieści o Salome dramat sprzeczności dwu pierwiastków, męskiego i żeńskiego, chciał również przewyciężyć, choć w krańcowo odmienny niż Wolski sposób, Antoni Szandlerowski. W jednym z listów pisanych do przyjaciółki, Heleny Beatus, wydanych pośmiertnie w zbiorze *Confiteor*⁷⁴, odnaleźć można projekt nigdy nie napisanej sztuki o Salome i Janie Chrzcicielu, która miała być w autorskim zamyśle polemiką z wizją Wilde’a. W rozstrzygnięciach fabularnych najbliższej chyba Szandlerowskiemu do operowego ujęcia Masseneta. Miłość, która łączy Salome i Jana, jest tu uczuciem odwzajemnionym i ma przede wszystkim naturę duchową. Początkowo prorok to „dusza ludzkości, co uświadomiła sobie samą siebie”, Salome jest zaś „duszą ludzkości nieuświadomionej, przywalonej trokiem cielska, żądz i chuci”⁷⁵. Prawdziwą naturę grzesznicy stanowią jednak piękno i dobro, choć uśpione czy zagubione; księżniczka obdarza Jana najpierw miłością zwierzęcą, zmysłową, która przeraża się następnie w akt duchowego oddania. Metamorfoza wewnętrzna Salome, przynosząca jej w konsekwencji wyciszenie i wewnętrzny spokój, skłania za zdrosnego Heroda do zemsty na proroku. Taniec, który wykonuje Salome (dla siebie samej i martwej głowy ukochanego), pozbawiony znaków erotycznych, staje się „triumfalnym pochodem w krainę szczęścia”⁷⁶, wejściem w nieśmiertelność. Powieki ściętej głowy unoszą się, „z ust sływa westchnienie”⁷⁷ wyznające miłość. Następująca wkrótce potem śmierć księżniczki jest tożsama z mistycznym zjednoczeniem dusz.

Zamiarem Szandlerowskiego była, jak widać, dokonana w modernistycznym duchu resakralizacja opowieści mitycznej. Jan Chrzciciel konsekwentnie obdarzony tu został cechami Jezusa, co pozwoliło mu rozumieć upadek człowieka, wybaczać grzech, uczyniło go zdolnym także do ziemskich uczuć, obcych przecież jeszcze postaci z Kasprowiczońskiej *Ucztę Herodiady*. Salome dostępuje teraz łaski miłości i przebaczenia należnej Marii Magdalenie, staje się szczęśliwą

⁷² *Ibidem*, s. 20.

⁷³ *Ibidem*.

⁷⁴ A. Szandlerowski, *Confiteor. W: Pisma. Przedmowa J. Jankowski. T. 2.* Warszawa 1912.

⁷⁵ *Ibidem*, s. 35.

⁷⁶ *Ibidem*, s. 36.

⁷⁷ *Ibidem*.

oblubienicą i wybranką świętego męża. Gdyby dramat powstał, byłby zapewne bliski w swej wymowie wcześniejszym sztukom Szandlerowskiego (*Marii z Magdali* i *Triumfowi*) oraz, jak wolno przypuszczać, mógłby stanowić komentarz do mistycznej wykładni sensów, jaką przyniósł ostatni dramat poety – *Paraklet*⁷⁸. Miłość i miłosierdzie otrzymywałyby tu znaczenie podstawowej siły w nadchodzącej epoce Ducha Świętego (która ma nastąpić po czasach Boga Ojca i Boga Syna), byłyby znakami potęgi stojącej ponad prawem, normami etyki, przewyciężającej dialektykę duszy i ciała. Jan Chrzciciel wchodziłby w rolę nie tyle proroka zapowiadającego królowanie Jezusa, co przede wszystkim tego, który wieszczy nadejście Parakleta.

Biblijna opowieść o Salome nabierała w dobie modernizmu znaczeń tragicznych, w których centrum stał człowiek, bezradnie i szpatycznie poszukujący miłości doskonałej, mającej być odpryskiem Absolutu. Bez wątpienia istotną rolę w modernistycznej karierze wątku odgrywało secesyjne upodobanie do makabrycznej, krwawej ornamentyki, z pewnością także była Salome upostaciowaniem mizoginicznych obaw neurastenicznych twórców⁷⁹, przede wszystkim jednak dostrzeżono w niej nieszczęśliwą „wielką miłośnicę”, „świętą” prostytutkę (lub zimną dziewicę), modliszkę kochającą przez śmierć, *alter ego* spełnionej w swych poszukiwaniach Marii Magdaleny (tak jak pokazywali ją Szandlerowski, Daniłowski, Maeterlinck). Przez wątek Salome przemawiał także modernistyczny niepokój, w jakiejś mierze bezradność czy strach pisarzy wobec pustki powstałej po „śmierci Boga”, której nie należałoby bynajmniej pojmować jako przekreślenia metafizycznych tęsknot człowieka⁸⁰. Modernistyczna rewolta wymierzona była przede wszystkim w zdogmatyzowaną postać Kościoła, w oficjalną, określoną przez horyzont neotomistyczny, doktrynę religijną, w pustkę liturgii i martwe, jak się wydawało, symbole powierzchownej, łatwej wiary. Nie tylko zrewoltowana teologia Dawida Friedricha Straussa i Alfreda Loisy’ego, gnostyckie rewelacje Schurého i Maeterlincka, również agnostycyzm Renana, filozoficzny bunt Nietzschego, cała wreszcie biblioteka literackich tekstów inspirowanych niekonfesyjną i indywidualną lekturą *Biblii*, zdradzały głęboką, nieraz skrywaną potrzebę Tajemnicy, obecności Boga, przemawiającego przez doświadczenia ludzkiej egzystencji.

⁷⁸ Pisałem o tym w tekście *Dramat mistyczny Antoniego Szandlerowskiego* (w zb.: *Dramat biblijny Młodej Polski*).

⁷⁹ M. Podraza-Kwiatkowska (*Salome i Androgyne. Mizoginizm a emancypacja*. W: *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*. Wyd. 2. Kraków 1994) bezpośrednio łączy wątek Salome z męskim strachem spowodowanym rozwojem ruchów emancypacyjnych tamtego czasu.

⁸⁰ O pozornym ateizmie pisarzy epoki zob. W. Gutowski, *Wobec „śmierci Boga”. Sytuacje młodopolskie*. „Roczniki Humanistyczne” t. 45 (1997), z. 1. Autor trafnie zauważa: „śmierć Boga jest symptomem kryzysu kultury, przesilenia słabości chrześcijaństwa, wyzwaniem, zgorznięciem i szansą, graniczną sytuacją ludzkości” (s. 153).