

NIEOKREŚLONOŚĆ GATUNKOWA I ROZBIEŻNOŚĆ INTERPRETACJI: POSTMODERNISTYCZNE SPOJRZENIE NA *SALOME* OSCARA WILDE’A

AGATA SŁOWIK
Uniwersytet Wrocławski
słowik.agatha@gmail.com



Jeśli cokolwiek jest jasne o sposobie pisania sztuk przez Wilde’a, to to, że nie zaczynał nigdy od jednego spójnego gatunku do którego dopasowywał to, co miał do przekazania; raczej, zaczynał od swojego subiektywnego ja i personalnej sytuacji; ja, nieprzecznie popchniętego w stronę jakiegoś wyrazu formalnej ekspresji, którą następnie jego własna architektoniczna wyobraźnia pozwoliłaby kontrolować i manipulować¹.

Rzeczywiście, żadna ze sztuk napisanych przez Oscara Wilde’a nie może być jednoznacznie zdefiniowana czy też zaklasyfikowana jako przykład konkretnego gatunku, ponieważ są zbyt dalece złożone. Stąd, *Salome* była już interpretowana jako przykład sztuki posiadającej tradycyjne cechy tragedii według Arystotelesa²; „tragedii odzianej w ciemną satyrę”³ przez swój pesymistyczny wydźwięk; „powiastki umoralniającej o poszukiwaniu Piękna”⁴ przez swoją koncentrację na procesie przyglądania się i wnikliwej obserwacji; „autoportretu Wilde’a”⁵ gdzie postać Heroda staje się metaforą samego autora sztuki; „modernistycznego moralitetu” i „tragedii dysonansu duchowego”⁶ w których wszystkie postaci bez powodzenia próbują osiągnąć równowagę pomiędzy sferą cielesną i duchową; czy „dramatu symbolistycznego”⁷. Jednakże, pomimo iż wielu krytyków nie zgadza się z tą opinią, *Salome* jest też przykładem parodii, a nawet jak twierdzi Michele Hannoosh, parodii w parodii, w postmodernistycznym rozumieniu terminu⁸.

W przypadku interpretacji *Salome* jako przykładu tradycyjnej tragedii warto zwrócić uwagę na charakterystyczne dla tego gatunku zabiegi. Według Roberta Rixa jedyna możliwość odczytania sztuki O. Wilde’a jako tragedii wiąże się z analizą zmian zachodzących w postaci Heroda, który jako jedyny przechodzi przez cztery typowe dla tego gatunku etapy. Początkowa faza związana z błędem w ocenie sytuacji (w tym wypadku skupieniu całej uwagi na kobiecie-wampirze, modliszce i ucieleśnieniu męskich wyobrażeń, kobiecie fatalnej), czyli tak zwana *hamartia*, zawiera trzy główne założenia teoretyczne tragedii. Pierwsze, *peripeteia*, czyli zmiana kierunku wydarzeń, przez którą główna bohaterka – Salome – uprzednio dominująca wszystkie inne postaci w sztuce, zostanie zgładzona; drugie, *anagnorisis*, czyli rozpoznanie winy, kiedy to Herod zdaje sobie sprawę, iż jego fascynacja oraz ciągłe, lubieżne przyglądanie się Salome, doprowadziło tylko do śmierci i spowodowało nieszczęścia; oraz trzecie, czego efektem jest po-

¹ J. Donohue, *Distance, Death and Desire in Salome*, Cambridge 1997, s. 136.

² R.W. Rix, *Salome and the Fin-du-Globe: Oscar Wilde’s Decadent Tragedy*, Aarhus 2000, s. 111.

³ Tamże, s. 119.

⁴ Tamże, s. 115.

⁵ J. Donohue, dz. cyt. s. 137.

⁶ Tamże, s. 137.

⁷ S. Ch. Nassaar, *Wilde’s Salome and the Victorian Religious Landscape*, New York 2011 s. 91.

⁸ M. Hannoosh, *The Reflexive Function of Parody*, „Comparative Literature”, 1989, 41.2, s. 113.

pełnienie czynu tragicznego, *pathos*, czyli skazanie na śmierć głównej bohaterki⁹. Metaforyczny okrzyk Heroda „zgaście wszystkie światła! Schowajcie księżyc! Schowajcie gwiazdy!”, jak zauważa R. Rix, również nawiązuje do *Króla Edypa* Sofoklesa, który nie widział innej opcji jak tylko osłepienie się¹⁰. W tym wypadku, Herod, którego główną winą była zbyt wielka fascynacja kobietą demoniczną, wyrażona głównie przez nieodpartą potrzebę ciągłego przyglądania się Salome, kończy się potrzebą stłumienia spojrzenia. Wszystkie te elementy jednoznacznie wydają się wskazywać na tragiczne korzenie gatunku, co w pewnym stopniu determinuje interpretację o poszukiwaniu Piękna.

Powiastrka umoralniająca o poszukiwaniu Piękna wiąże się nie tylko z analizą pożądlivych spojrzeń i procesu obserwacji, ale również z tematami znacznie głębszymi takimi jak Nowy Hedonizm, Sensualistyczny Epikureizm czy też Filistynizm. Salome, jak pisze R. Rix, przez rolę jaką odgrywa w sztuce jest symbolem Nowego Hedonizmu. O. Wilde przeniósł wykonawcę nekrofilskiego aktu z Herodias na Salome, co paradoksalnie nie wywołuje uczucia odrazy ani pogardy u odbiorców, co miało miejsce wcześniej, a raczej powoduje współczucie dla głównej bohaterki. Salome, spełniając swoje perwersyjne potrzeby seksualne i ulegając pożądlivym myślom, działa tylko dla siebie. Innymi słowy, jak podkreśla R. Rix: „w Salome Wilde stworzył obraz filozofii dekadencskiej (...) który zachwyca nas jako »szyfr dzięki któremu lata dziewiędziesiąte mogą zostać odczytane«” i zauważa dalej, że „w swoim ciągłym poszukiwaniu jałowości i śmierci [Salome] »w pełni odzwierciedla jeden z aspektów sztuki dekadencskiej«”¹¹. Rzeczywiście Salome jest figurą metaforyczną, której zarówno wewnętrzna jak i zewnętrzna jaźń są równie ważne, dzięki czemu staje się symbolem szeroko pojętej sztuki. Jej zdegenerowana dusza i perwersyjne potrzeby seksualne wpływają na wyolbrzymiony obraz idei Nowego Hedonizmu, w którym metafizyczne debaty czy zaspokajanie swoich potrzeb wciąż były zarezerwowane dla mężczyzn.

Dodatkowo, stworzona przez Walter Pater’a teoria Sensualistycznego Epikureizmu wyrażona przez słynne przekonanie, że powinniśmy „palić się zawsze tym płomieniem, utrzymywać prawdziwą ekstazę, to jest sukcesem w życiu” (*to burn always with this gemlike flame, to maintain this ecstasy, is success in life*¹², jest kolejnym elementem sztuki stawestowanym przez O. Wilde’a. Idea ta rozwinięta w czasach *fin-de-siecl*u ma swoje korzenie w teorii estetycyzmu. Według W. Pater’a zarówno przyjemności intelektualne oraz sensualne jak i potrzeba odnalezienia prawdziwej pasji, były istotą i celem życia. Stąd, zachowania Salome takie jak podążanie za swoimi pragnieniami i stawianie pożądania ponad wszystko, odzwierciedlają te założenia. Jej lubieżna potrzeba pocałowania Proroka jest niejako satyrą dosłownego traktowania filozoficznych założeń epikureizmu. Zachowania Salome są również pewnego rodzaju sprzeciwem wycelowanym w patriarchalny porządek. Jednakże, R. Rix zauważa, że tak naprawdę figurą prawdziwie reprezentującą Epikureizm jest Herod, jako, że odzwierciedla on: „w jednej osobie Estetę i Dekadenta będącego w posiadaniu typowych dla Dekadenta przedmiotów sztuki takich jak piękne białe pawie”¹³. Dodatkowo Herod otacza Salome, będącą symbolem sztuki, niemalże czcią, a na końcu sztuki w sposób symboliczny sam ją niszczy.

Co więcej, Salome jest nie tylko symbolem sztuki. Rola jaką odgrywa związana jest też z szeroko pojętym Filistynizmem. W swoim samo-odkrywającym się przedstawieniu w pełni odkry-

⁹ R.W. Rix, dz. cyt., s. 114.

¹⁰ Tamże s. 114.

¹¹ Tamże.

¹² Tamże s. 108. Zachowano tu oryginalną wersję, gdyż przekład nie oddaje głębi frazy.

¹³ R.W. Rix, dz. cyt., s. 114

wa swoją seksualność i deprawację, wyrażając tym samym siebie. Co ciekawe, O. Wilde nie tylko nie neguje jej postawy czy perwersyjnych zachowań ale obrazuje ją, jak wspomniano wcześniej, w sposób wywołujący raczej współczucie. Dla O. Wilde'a „głęboka nieufność dla sztuki była elementem wiktoriańskiego Filistynizmu, który potrzebował skrajnej reformy”¹⁴. Innymi słowy, Salome będąca metaforą sztuki zostaje potraktowana przez autora w sposób wyrażający zrozumienie. Co ciekawe jest to związane, według Elliota L. Gilberta, z dużą zależnością autora od jego sztuki, gdzie, to tak naprawdę alter ego Wilde'a skazuje Salome na śmierć. E.L. Gilbert ocenia decyzję Heroda o skazaniu Salome, nie jako rezultat „jawnego przykładu jej potrzeby mordu i skłonności do nekrofilii, co Wilde chciał by było głęboką implikacją takiego czynu, ale tak naprawdę jest wyzwaniem, czy też nawet zdecydowanym atakiem na, szeroko rozumianą kulturę i sztukę”¹⁵. Jest to kolejny przykład złożoności i wielowarstwowości tej pozornie oczywistej sztuki, a jednocześnie niemożności jej jednoznacznej interpretacji.

Zaklasyfikowanie *Salome* jako przykładu parodii z początku może wydać się nietypowe a nawet niewłaściwe. Jednakże, nieco bardziej wnikliwa analiza pozwala zauważyć ledwo wyczuwalną, a jednocześnie niezwykle istotną warstwę znaczeniową, która wzbogaca ten sposób rozumienia sztuki. Mario Praz, jako jeden z niewielu krytyków, uważa, że tylko w aspekcie parodystycznym „*Salome* staje się niemalże arcydziełem”¹⁶. Obraz *Salome* jako sztuki prześmiewczej wzmożony jest przez rysunki stworzone na polecenie O. Wilde'a przez Aubrey Beardsley'a, które podkreślają, a nawet, prawdziwie tworzą autoironiczny charakter. Jednakże, w celu przeprowadzenia dokładnej analizy należy najpierw zarysować teorię tegoż gatunku.

Linda Hutcheon, definiuje parodię w jej relacji z historią, jako rodzaj imitacji lub też zapożyczenia z innych dzieł. W swojej książce *Poetyka Postmodernizmu: Historia, Teoria, Fikcja* opisuje znaczenie historyzmu dla postmodernizmu, co ma wpływ na tą analizę¹⁷. L. Hutcheon twierdzi, że jedynym sposobem by stworzyć coś nowego jest czerpanie z doświadczeń poprzednich pokoleń. Innymi słowy „postmodernizm nie sugeruje poszukiwania transcendentnego, ponadczasowego znaczenia, ale raczej ponowną ocenę oraz dialog z przeszłością postrzeganą przez pryzmat teraźniejszości”¹⁸. Tzn. że twórcy postmodernistyczni nie imitują przebrzmiałych i nieaktualnych stylów lecz raczej oceniają je z perspektywy czasów w których żyją, i jedynie zapożyczają niektóre ich elementy. Jest to również jedna z postmodernistycznych strategii parodii: tak zwane, różniące powtórzenie¹⁹. L. Hutcheon uważa, że jedynym środkiem artystycznego wyrazu, który pozwala na czerpanie z zasobów minionych, a jednocześnie używa ich w celu tworzenia nowych form, innych struktur tekstu, jest właśnie parodia²⁰. W *Teorii Parodii* autorka pisze, że parodia „jest formą powtórzenia z ironicznym dystansem krytycznym, oznaczającą różnice a nie podobieństwa”²¹. Parodia cytuje również konwencje lecz nie tylko w celu prześmiewczego ich traktowania. L. Hutcheon twierdzi, że krytyczny dystans pomiędzy parodiowanym tekstem a tekstem parodiującym sygnalizowany jest przez użycie ironii, i pisze: „wspólny ciężar praktyki parodystycznej sugeruje przedefiniowanie parodii jako powtórzenie z zachowaniem krytycznego dystansu w samym sercu

¹⁴ E.L. Gilbert, *Tumult of Images: Wilde, Beardsley, and 'Salome'*, „Victorian Studies”, 1983, s. 155.

¹⁵ Tamże, s. 154.

¹⁶ Tamże, s. 138.

¹⁷ L. Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, London, USA, 2003, s. 89.

¹⁸ Tamże, s. 89.

¹⁹ L. Hutcheon, *A Theory of Parody*, USA, 2000, s. 19.

²⁰ Tamże, s.19.

²¹ Tamże.

podobieństwa²². Innymi słowy, parodia w rozumieniu postmodernistycznym definiowana jest głównie jako krytyczne powtórzenie i tworzenie na bazie dokonań poprzednich pokoleń.

Fredric Jameson twierdzi natomiast, że to co L. Hutcheon definiuje jako parodię jest tylko przykładem pastiszu. Wg F. Jamesona pastisz to parodia pozbawiona swojego satyrycznego, komicznego i prześmiewczego wydzźwięku, innymi słowy jest to „parodia pozbawiona wyrazu” („a blank parody”)²³. W swojej analizie pisze dalej, że pastisz: „tak jak parodia, jest naśladownictwem specyficznego czy też wyjątkowego stylu, jest nakładaniem stylistycznych masek, postugiwaniem się martwym językiem; jest jednak neutralnym przypadkiem praktyki podrabiania, pozbawionym ukrytej intencji parodystycznej, satyrycznego impulsu, prześmiewczości, drzemającego gdzieś odczucia, że istnieje przecież coś *normalnego*, w porównaniu z czym obiekt naśladowany okazuje się komiczny. Pastisz to pusta parodia, która zatraciła poczucie humoru parodii; jest tym, czym szczególna modernistyczna praktyka pustej ironii była w relacji do, nazwanej tak przez Wayne’a Bootha, permanentnej, komicznej ironii XVIII-wiecznej”²⁴. Parodia bazuje na unikalnych cechach poszczególnych gatunków i podkreśla ich osobliwości w celu stworzenia prześmiewczej, choć nie negującej w całości, kopii oryginału. Pastisz także imituje specyficzne style, lecz jest jednocześnie neutralnym przykładem naśladownictwa pozbawionego intencji parodiującej. Innymi słowy, pastisz jest parodią, która „utraciła swoje poczucie humoru”²⁵.

Próba odczytania *Salome* pod kątem parodii, wydaje się zatem możliwa jedynie przy spojrzeniu na tę sztukę w ujęciu postmodernistycznym. Andras Höfele w swoim artykule zatytułowanym *Oscar Wilde albo Prehistoria Postmodernistycznej Parodii* twierdzi, że często niezwykle „odtwórcza” twórczość O. Wilde’a może być interpretowana tylko z perspektywy teorii postmodernistycznych, w przeciwnym wypadku balansuje ona na granicy plagiatu (o który Wilde często był oskarżany). A. Höfele, dodaje również, że O. Wilde będąc postacią liminalną, żyjącą w końcu XIX w., dzięki swoim sztukom może być traktowany jako neo-dekadent lub prekursor postmodernizmu (*neo-decadent or a pre-postmodernist*²⁶). Styl O. Wilde’a opierający się w dużej mierze na historycznej, w stosunku do jego czasów, twórczości artystów jest zatem pewnego rodzaju grą ze słowem, odtwórstwem przebrzmiałych form i adaptacją zmian zachodzących w społeczeństwie. *Salome* jest zatem sztuką, która bazuje na tekstach poprzednich pokoleń, jednocześnie czerpiąc inspirację z lat dziewięćdziesiątych XIX w. Z tej przyczyny można ukuc stwierdzenie, że *Salome* jest w pewnym sensie szeroką metaforą, czy też alegorią wyższych sfer społeczeństwa późnego dekadentyzmu brytyjskiego. Po pierwsze, sztuka O. Wilde’a koncentruje się na kryzysie i powszechnej degeneracji. Jak Adam Hutnikiewicz pisze o końcu XIX wieku: „[s]chyłek wieku, fin-de-sieclu to chronometryczne określenie wyniesione zostało do formuły określającej ogólnie i całościowo zmierzch epoki, która mimo swoich osiągnięć i wspaniałości ujawniła zarazem swoją niemoc, wyczerpanie, znużenie i zakwestionowana została jako system, jako pewien porządek społeczny, polityczny i obyczajowy, jako pewna teozofia, pewna koncepcja, wizja i program życia. (...) dekadentyzm był więc nazwą epoki wyraźnie schyłkowej i skazanej na nieuniknioną zagładę.”²⁷ Tendencje te szczególnie widoczne są w tej właśnie sztuce

²² L. Hutcheon, *Politics of Postmodernism: Parody and History*, London – USA, 2001, s. 185.

²³ F. Jameson. *Postmodernizm i społeczeństwo konsumpcyjne* [w:] R. Nycz (red.), *Postmodernizm. Antologia przekładów*, Kraków 1997, s. 195.

²⁴ Tamże, s. 195.

²⁵ Tamże.

²⁶ A. Höfele, *Oscar Wilde, or, The Prehistory of Postmodern Parody*, „European Journal of English Studies”, 1999, 3.2 s. 137.

²⁷ A. Hutnikiewicz, *Młoda Polska*, Warszawa 1994, s. 14, 27.

O. Wilde'a przepelnionej goryczą i ogólnie pojętą zagładą. Co więcej, dzięki takiemu sposobowi przedstawienia sztuki oraz przeniesienia jej akcji z wiktoriańskiej Anglii do Biblijnego Babilonu, O. Wilde ukazuje zdeprawowane społeczeństwo dekadentkie, w sposób nieoczekiwany i przewrotny. Jest to typowa technika dla Rosyjskich Formalistów definiowana przez Wiktora B. Szklowskiego jako *defamiliaryzacja*²⁸. Dzięki zastosowaniu tego typu *uniezwyklenia* nie tylko odbiorca poddany jest procesowi wnikliwego percypowania w celu rozwikłania prawdziwego znaczenia tekstu, lecz także autor ma większe pole do przeprowadzenia krytyki zakładającej wielowarstwowe znaczenia. W tym wypadku dodatkowym narzędziem owej krytyki jest właśnie parodia – w rozumieniu krytycznego dystansu i podkreślanych różnic²⁹.

Dodatkowym elementem parodii w sztuce O. Wilde'a jest nie tylko próba tworzenia świata odbitego z zachowaniem pewnych różnic mających pozornie zmylić odbiorców, ale także jest to umiejętność wprowadzenia samoświadomego i autorefleksyjnego spojrzenia na krytykowane społeczeństwo. Autorefleksyjna analiza wiąże się tutaj, jak sugeruje E. L. Gilbert, z solipsystycznymi wzajemnymi powiązaniem pomiędzy samo-wykreowaną rzeczywistością a umysłem³⁰. *Salome* przepelniona jest przykładami świadczącymi o jej autorefleksyjnych wartościach. Na przykład, jeden z głównych symboli pojawiających się w sztuce, księżyc w pełni, zmienia swoje oblicze i znaczenie w zależności od postaci, która na niego patrzy. W ostatnich liniach sztuki księżyc zasłaniają chmury symbolizując tym samym zakrycie winy Heroda, co, jak twierdzi E. L. Gilbert, jest dowodem na to, że świat przedstawiony w sztuce jest tworzony przez jej bohaterów³¹. Wszystko to pokazuje kunszt O. Wilde'a w zabawie formą i w tworzeniu rzeczywistości reprezentującej niepokoje wyższych sfer późnego społeczeństwa wiktoriańskiego. To odzwierciedlenie wad zamężnej klasy jest jednocześnie pewnego rodzaju autorefleksją, gdyż O. Wilde opisuje zdegenerowaną grupę społeczną, do której sam należy, a jednocześnie, którą w pewnym stopniu gardzi, a która niezmiernie próbuje go wyprzeć. Innymi słowy, samoświadoma kreacja rzeczywistości i jej autorefleksyjna krytyka pozwalają na stworzenie obrazu pełnego wieloznaczności, który staje się niezwykle przenikliwym i precyzyjnie zawoalowanym komentarzem, czy też nawet społeczną satyrą.

Co ciekawe, *Salome* jest nie tylko parodią jak wspomniano powyżej, ale można się też pokusić o zinterpretowanie jej jako przykładu parodii w parodii (tzw. *parody within a parody*)³². W tym celu należy przyrzeć się jednak rysunkom A. Beardsley'a wykonanym na prośbę O. Wilde'a. Rysunki A. Beardsley'a stają się prześmiewczym atakiem na wiktoriańską fascynację kulturą egzotyczną i parodiują: „*fin-de-siecle* modę na *all one sees / That's Japanese*”³³ czyli wszystko co widzimy jest związane z Japonią. Dodatkowo kwestionują one porządek patriarchalny i rozróżnienie płciowe. Ironiczna reprezentacja zniewieściałych mężczyzn i kobiet modliszek dodatkowo wpłynęła na percepcję różnic zachodzących w społeczeństwie na przełomie XIX w. Jest to zarazem kolejny przykład parodystycznego rozróżniającego powtórzenia, które wydaje się spełniać zamierzony efekt O. Wilde'a, dzięki któremu fascynacja przeciętnego dekadenta wyobrażeniem o nowej, mistycznej i niezwykle pociągającej kulturze szeroko pojętego Orientalizmu. Rzeczywiście, sztuka A. Beardsley'a znajduje inspirację w „konwencji Japońskiej erotyki (shunga) oraz zachodniej porno-

²⁸ W. B. Szklowski, *Sztuka jako chwyt*, [w:] S. Skwarczyńska (red.), *Teoria badań literackich za granicą*, Kraków 1986, s. 95-111.

²⁹ L. Hutcheon, *A Theory...*, dz. cyt., s. 19.

³⁰ E. L. Gilbert, dz. cyt., s. 146.

³¹ Tamże, s. 146.

³² M. Hannoosh, *The Reflexive Function of Parody*, "Comparative Literature", 1989, 41.2, s. 113.

³³ E. L. Gilbert, dz. cyt., s. 146.

grafii”³⁴, ale jest też jednocześnie „wyzwaniem dla polityki seksualnej lat 90 XIX w.”³⁵. Farsowe podejście A. Beardsley’a zbliża się do teorii, wspomnianej powyżej, parodii w parodii, jako że twórca ten, tak jak O. Wilde, nie tylko prześmiewczo traktuje społeczeństwo wiktoriańskie, ale parodiuje również samego O. Wilde’a. Stąd też jego twarz pojawia się na aż czterech z rysunków. Homoseksualny Wilde umieszczony pomiędzy skrajnie androgenicznymi postaciami mężczyzn a kobietami fatalnymi symbolicznie kastrującymi uprzednio mizoginistycznych mężczyzn, pozwala na dodatkowe interpretacje tej sztuki i wzmacnia jej parodystyczny wydźwięk. Dlatego, jak podkreśla E.L. Gilbert, w tym tkwi „domniemana impertynencja ilustracji, ich prześmiewczość i drwina z O. Wilde’a i jego sztuki. Pierwszą rzeczą, na którą trzeba zwrócić uwagę w tej zależności jest to, że sam dramat jest przepełniony satyrycznymi i parodystycznymi elementami”³⁶. Elementami, które przez swoją prześmiewczość sztydzą z dekadencją fascynacji egzotyczną kulturą Japońską i przedstawiają obraz seksualności kobiet oraz zniewieściałości mężczyzn, niejako na nowo.

Analiza sztuki Oscara Wilde’a prowadzi do następującej ogólnej konkluzji: pomimo iż nieokreśloność gatunkowa oraz rozbieżność interpretacji prowadzą do wielu, skrajnie różnych, analiz, *Salome*, dzięki postmodernistycznym teoriom definiującym parodię jako pozbawioną elementu humorystycznego można wysnuć wniosek, że jest ona przykładem tego właśnie gatunku. Sztuka ta, tak jak inne prace O. Wilde’a, przepełniona jest wieloznacznością z główną warstwą znaczeniową pozornie traktującą o Biblijnej historii Heroda, Herodias i Salome, a jednocześnie spoglądającą na wiktoriańskie konwencje niejako z perspektywicznym *niezwykłym* przymrużeniem oka, i jednocześnie będącą poważną krytyką społeczeństwa dekadencją. Dzięki takiemu podejściu, jak również defamiliaryzacji tekstu i bazowaniu na dokonaniach wcześniejszych pokoleń, O. Wilde może być traktowany, jak konstatacja A. Höfele, jako neo-dekadent lub prekursor postmodernizmu.

BIBLIOGRAFIA

- Bucknell B., *On 'Seeing' Salome*, "English Literary History", 1993, 60.2.
Donohue J., *Distance, Death and Desire in Salome*, Cambridge 1997.
Fembach A., *Wilde's 'Salomé' and the Ambiguous Fetish*, "Victorian Literature and Culture", 2001 29.1.
Gilbert E. L., *Tumult of Images: Wilde, Beardsley, and 'Salomé'*, "Victorian Studies", 1983, 26.2.
Hannoosh M., *The Reflexive Function of Parody*, "Comparative Literature", 1989, 41.2.
Höfele A., *Oscar Wilde, or, The Prehistory of Postmodern Parody*, "European Journal of English Studies", 1999, 3.2.
Hutcheon L., *Historiographic Metafiction: Parody and the Intertextuality of History*, "Cultural Critique, University of Minnesota Press", 1986-1987, nr 5.
Hutcheon L. *The Politics of Postmodernism: Parody and History*. London – USA 2001.
Hutcheon L. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. London – USA 2003.
Hutnikiewicz A., *Młoda Polska*, Warszawa 1994.
Jameson F. *Postmodernizm i społeczeństwo konsumpcyjne*, [w:] Nycz R. (red.), *Postmodernizm. Antologia przekładów*, Kraków 1997, s. 195.
Nassaar Ch. S., *Oscar Wilde: New Edition*, New York 2011.
Rix R. W., *Fins-de-Siècle: New Beginnings*, Aarhus 2000.
Szkłowski W.B., *Sztuka jako chwyt*, [w:] Łuzny R. (red.), *Teoria badań literackich za granicą. Antologia*, Kraków 1986.

STRESZCZENIE

Oscar Wilde. Mistrz ciętej riposty i błyskotliwego aforyzmu a jednocześnie przenikliwy obserwator wyższej klasy społeczeństwa wiktoriańskiego. W swojej twórczości wielokrotnie krytykuje społeczeństwo brytyjskiego dekadentyzmu, jednak nigdy w sposób oczywisty. Najlep-

³⁴ Tamże, s. 140.

³⁵ A. Fembach, *Wilde's 'Salomé' and the Ambiguous Fetish*, "Victorian Literature and Culture", 2001, 29.1 s. 196.

³⁶ E.L. Gilbert, dz. cyt., s. 138.

szym tego przykładem jest sztuka *Salomé*, przez wielu krytyków traktowana jako dramat czy też klasyczna tragedia, będąca jednak zawoalowaną drwiną a nawet metaforą zdegenerowanych wyższych sfer brytyjskiego *fin de siècle*. Autor celowo defamiliaryzuje sztukę poprzez osadzenie akcji w czasach biblijnych w celu nie tylko spotęgowania jej odbioru, ale także zapobieżenia automatyzacji percypowania. Dzięki temu *Salomé* jest nie tylko głównym obrazem archetypu femme fatale czyli kobiety fatalnej, ale staje się także samoświadomym i samorefleksyjnym satyrycznym krytycyzmem. Jednakże taka interpretacja możliwa jest tylko przy postmodernistycznym spojrzeniu na teorię parodii i autoironii reprezentowaną m.in. przez Lindę Hutcheon czy Michele Hannoosh

Słowa kluczowe: *fin de siècle*, dekadentyzm, Wilde, dramat, parodia, postmodernizm

GENERIC INDETERMINACY AND DIVERGENCE OF INTERPRETATION: POST-MODERNIST LOOK AT OSCAR WILDE'S *SALOMÉ*

Summary

In his play *Salomé*, Oscar Wilde provides readers with the veiled commentary on the vices of nineteenth century bourgeois society. He sets the action in Biblical times in order to point out the characteristic qualities of the Victorian man by means of defamiliarization. Wilde manages to heighten the awareness of his reading public, not only by the use of such a ploy, but also - most importantly - by skilful deployment of parody, which once again allows him to delude his contemporaries with a 'knife in the pillow' device. Indeed, even though the reading of *Salomé* in terms of its parodic quality at first might seem as atypical, it reinforces the play's deeply ironic and critical overtone and allows multi-layered interpretation. Therefore, it is due only to such a post-modernist analysis that the play can be understood as both a self-conscious and self-reflexive criticism, and an extended metaphor of the *fin de siècle* upper class society.

Key words: *fin de siècle*, Decadence, Wilde, drama, parody, post-modernism

