

Iszonyat és extázis – Richard Strauss Saloméja

*Akarom, hogy végre valaki meg merje
Mondani: nem a szív a csók fejedelme
S nem a csók a tető s nem a csók a minden,
Mint kötelezteténk hazudni azt rimben.
(Ady Endre: A szerelem eposzából)*

Richard Strauss 1905-ös, éppen százöt éves operája szinte mindenből az idegesség, a hisztéria, a neurózis fogalmát hívta elő. A zeneszerző apja, Franz Strauss, zenekari kürtös, aki nem érthette meg fia művének drezdai bemutatóját, a partitúrát bogarászva így kiáltott föl: „Te Jóisten! Milyen ideges zene ez! Mintha az ember nadrágjában hangyák szaladgálnának!”¹ Hermann Bahr, Strauss közeli barátja az opera kapcsán az „ideges modernizmusról” ír: „mikor a romantika az emberről beszél, akkor az a szenvedélyeket és a vágyakat jelenti; amikor pedig a modernizmus beszél az emberről, akkor az az idegeket jelenti.”² Arthur Seidl Strauss fiatalkori barátja a modernizmust egyenesen *Nervenkultur*nak, idegkultúrának hívja.³ Ady Endre 1907-ben a *Budapesti Napló* olvasóinak számol be a *Salome* párizsi bemutatójáról. Többek közt így ír: „Finom, érzékeny idegrendszerű ember ernyedten, dühösen szedi rendbe a lelkét, amikor az utolsó ütem elhangzott. Vagy legalábbis megpróbálja rendbeszedni, mert valóságos rövidzárlatszerű katasztrófák történtek. (...) Egy kicsit hisztériásnak kell lenni annak, aki diszpozícióval akar beülni a színházba a *Salome* elé. Szerencsétlenség vagy szerencse, hogy egy kicsit hisztériás minden mai ember.”⁴ Szerb Antal *A világirodalom történetében* a századfordulót neuraszténiásnak nevezi: „A századvég embere fáradt és beteg. A beteges iránt való óriási érdeklődés részben szintén tetszelgés, részben azonban a kor legjellegzetesebb tünetei közé tartozik. (...) [A] világfájdalom helyébe most a neuraszténia lép.”⁵ Mindezek nyomán itt csak utalni tudok Charcot, Bleuler és Freud hisztéria-kutatására, vagy Jentschnek és Freudnak a kísértetiesről (*unheimlich*) alkotott gondolataira. S hogy egy egészen friss, tavaly megjelent könyvből idézzek, a *Salomé*ről és a néhány évvel későbbi

¹ Richard STRAUSS, *Betrachtungen und Erinnerungen*, szerk. Willi Schuh, Zürich, Atlantis Musikbuch-Verlag, 152.

² Bryan GILLIAM, *Rounding Wagner's Mountain. Richard Strauss and Modern German Opera*, Cambridge, Cambridge University Press, 2014. 65.

³ *Uo.*

⁴ ADY Endre, *Strauss Saloméja Párizsban*. Budapesti Napló, 1907. május 22.

⁵ SZERB Antal: *A világirodalom története*, Budapest, Magvető, 1989, 669.

Élektáról ezt olvassuk: „[Strauss] szédítő zenekara – mely hol buja és csábító, néhol pedig különös módon vigasztaló – talán eltereli figyelmünket a szándékos obszcenitástól, de a szexuális patológia állandóan jelen van a figyelmes hallgató számára. Több, mint egy évszázad múltán e két *Nervenoper* idegessége mit sem tompult. (...) [A *Salome* mint] komoly „zenedráma” (a terminust a műre maga Strauss használta) feltárja az incesztus, a szexuális megszállottság, a csonkítás [egészen pontosan a lefejezés – P. T.] és a nekrofília témáit.”⁶

Ötven évvel korábban Eduard Hanslick, a bécsi zenei élet majdani meghatározó kritikusa Wagner műveit úgy jellemezte, hogy azok „az elvvé avatott formátlanság, a szisztematizált antizene [systemisierte Nichtmusik], az öt kottavonalra firkantott melodikus idegláz [melodische Nervenfieber]” alkotásai⁷. A szarkasztikus megjegyzésből a fentiek alapján úgy tűnik, a szó szoros értelmében zenei valóság lett. A *Salome* – a szerzői szándék tekintetében is – túlmeleg minden akkoriban elfogadott zeneileg és színpadilag megjeleníthető tárgyon. Burton D. Fisher megfogalmazása szerint „a közönség [az operát] ízléstelennek, de mégis elragadónak találta: férfiak és nők úgy beszéltek a *Salomé*ről, mintha egy rossz álom lenne”⁸. A rémület és az iszonyat, ami ebből a műből a korabeli közönség számára zenei-színpadi valóság lett, ahhoz a nevezetes filmfelvételhez hasonlítható, amelyen egy mozdony szembe halad a kamerával: a nézők sokkot kapnak, hiszen az esztétikai illúzió jóvoltából a rettenetes monstrum éppen halálra akarja gázolni őket. A *Salome* egy ehhez fogható zenei-színpadi gázolás sokkoló mesterműve. A New York Times így írt a New York-i bemutatóról: „[A *Salome*] a valaha látott, olvasott és elképzelt degeneráltság sajátosságainak legrémületesebb, legízléstelenebb, legvisszataszítóbb, (...) részletekbe menő, kendőzetlen ábrázolása”⁹.

Bryan Gilliam a *Salome* lényegére kérdez rá, amikor felteszi a kérdést a főhősnővel kapcsolatban: „Nagy titok: lényegét tekintve *mi* Strauss Saloméja? Szexualitásának és nemi vágyának hatalma a zenén keresztül olyannyira nyilvánvaló, hogy nehéz lenne azt hinni, Strauss a testi szenvedély eme lenyűgöző ábrázolásában ne akart volna rámutatni a minden emberben ott lappangó szexuális csábítás sötét oldalára.”¹⁰

*

⁶ GILLIAM, *uo.*. 40.

⁷ Eduard HANSLICK, *A zenei szép. Javaslat a zene esztétikájának újragondolására*. Ford. CSOBÓ Péter György, Budapest, Typotex, 2007, 153. A német szöveg elérhető az interneten: <http://www.koelnklavier.de/quellen/hanslick/kap00-3.html> (Utolsó hozzáférés: 2015. december 15.)

⁸ Burton D. FISHER, *Richard Strauss's Salome*, Miami, Opera Journeys Publishing, 2005, 35.

⁹ Idézi FISHER, *uo.*

¹⁰ *Uo.* 69.

Salome Máté és Márk evangéliumában jelenik meg, neve említése nélkül (Márk 6: 14-30, Máté 14: 1-12). Josephus Flavius beszámol Saloméről Heródes környezetében¹¹, de itt nem találkozunk sem a tánc leírásával, sem Keresztelő Szent János alakjával, ellenben Salomének gyermekei vannak, érett, felnőtt asszony, aki aktív részese a politikai eseményeknek. Flavius elbeszélése és az evangéliumi történet között a rokoni szálakon kívül nincs egyéb párhuzam. Elsőként Pelusiumi Isidorus említi név szerint Salomét az evangéliumi kontextusban az 5. század elején.¹² Keresztelő Szent János feje vételének története végigkíséri a középkor és a reneszánsz képzőművészetét, ám ezeken az ábrázolásokon vagy Salome tánca, vagy a lefejezés képe, vagy pedig Salome zavarbaejtően bűnös-ártatlan tekintete kerül előtérbe. Mindkét evangéliumi szöveghelyen Salome a levágott fejet anyjának, Heródiásnak adja át, ami magában hordozza azt az interpretációs lehetőséget, hogy valójában Heródiás kérte volna Keresztelő Szent János fejét. E tradíció szellemében dolgozza fel a történetet Gustave Flaubert is *Heródiás* című regényében 1877-ben, és ahogy az evangéliumi történetben, valamint a képzőművészeti ábrázolásokon, úgy Flaubert-nél sem jelenik meg Salome halála.

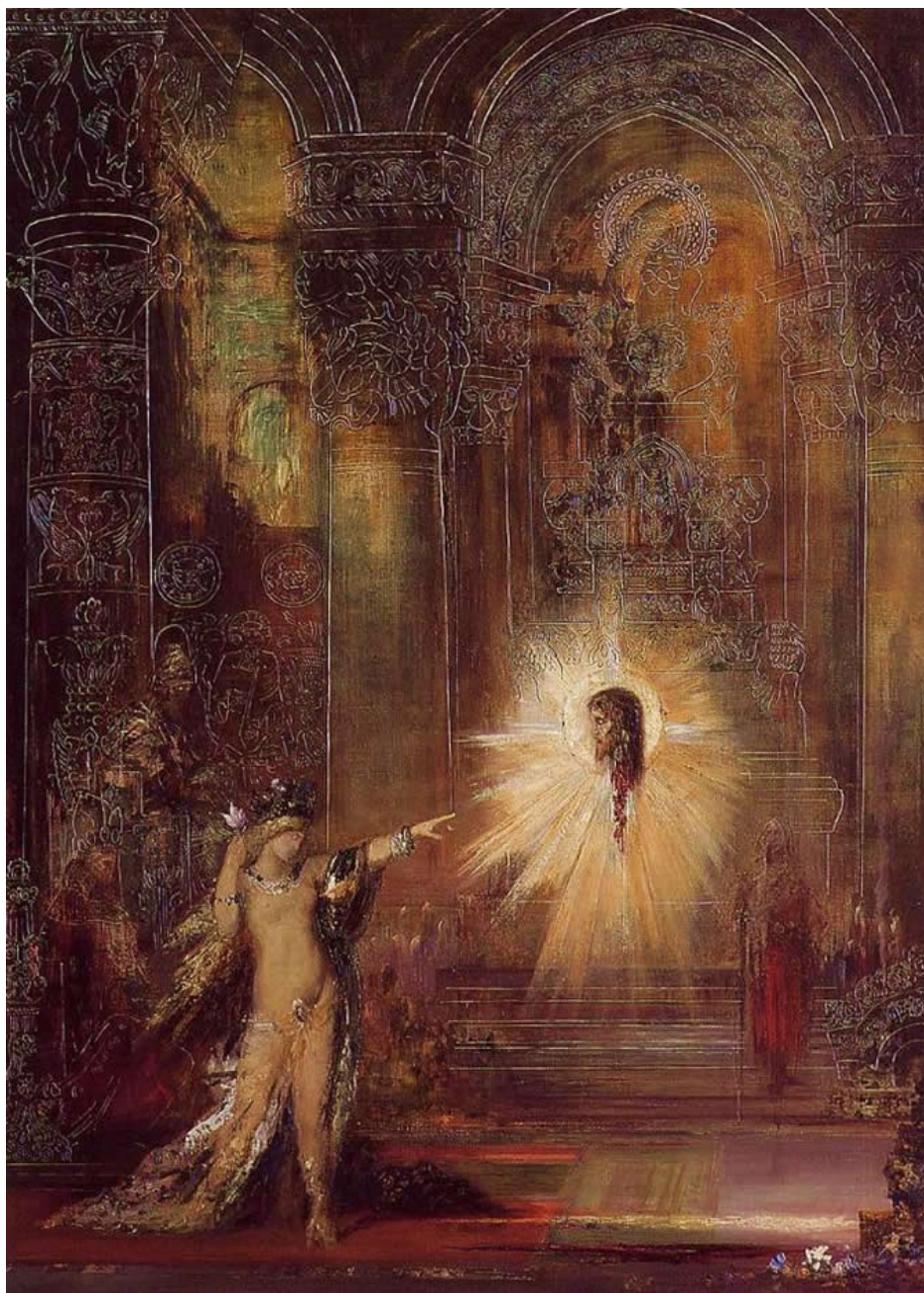
A századvég tradíciója számára döntő fontosságú Gustave Moreau két Salome-festménye: *A jelenés* (1875), *Salome tánca Heródes előtt* (1876). A két festmény részletes leírásával találkozunk Joris-Karl Huysmans *A különnc* (1884) című regényében. Mivel Huysmans regénye a dekadencia kulcsművévé vált, ezért a két képleírás meghatározta Salome alakjának további hagyományát. Éppen ezért érdemes hosszabban idéznünk e két terjedelmes műleírásból.

¹¹ Josephus FLAVIUS, *A zsidók története*, XVIII. könyv, 4-5. fejezet; *A zsidó háború*, II. könyv, 2-9. fejezet.

¹² *Uo.*, 65.



Gustave Moreau: *Salome táncát Heródes előtt*, 1876. Olaj, 143.5 x 104.3 cm Hammer Museum, Los Angeles



Gustave Moreau: *A látomány*, 1875. Akvarell, 106 x 72,2 cm, Musée d'Orsay, Párizs

Des Esseintes herceg „[sz]elleme szórakoztatására, szeme üdülésére néhány sugallatos művet kívánt, mely ismeretlen világba röpíti, elfátyolozva előtte az új kor nyomait, finomkodó hisztériával, bonyolult lidércnyomásokkal, könnyed és kegyetlen látományokkal rázza meg idegrendszerét.

Az összes művészek közül egyetlenegy ragadta a boldog önkívületig, Gustave Moreau.

Két remekművét vette meg. Éjszaka ábrándozni szokott az egyik előtt, Salome képénél, mely ilyen volt:

(...) Az oltárhoz félkörben lépcsők vezettek, a tabernákulum közepén pedig Heródes tetrárka ült, fején tiarával, összevont lábakkal, kezeit térdén pihentetve. (...) Az illatok fajtalan áramában, a templom túlfűtött légkörében Salome – bal karját parancsoló mozdulattal kitérve, jobb karját pedig behajlítva, úgy, hogy kezében az arc magasságában egy nagy lótuszt tart – lassan, lábujjhegyen előre megy egy gitár hangjaira, melynek húrjait egy kuporgó asszony tépi.

Áhítatos, ünnepi, majdnem fenséges arccal táncolni kezdi a parázna táncot, mely majd felébreszti az agg Heródes szunnyadozó érzékeit. Mellei hullámoznak, és amint viharzó nyakláncai hozzáérnek, a bimbók megmerevednek. (...)

Ez a Salome-típus, mely annyira kísérti a művészeket és költőket, évek óta bűvöletében tartotta a herceget. (...) De se Szent Máté, se Szent Márk, se Szent Lukács, se a többi evangélista nem írta meg e táncosnő őrző báját, mélységes romlottságát. (...)

Gustave Moreau művében, melyet a művész különben sem a biblia adatai alapján épített fel, a herceg végre megvalósítva látta azt az emberfeletti és babonás Salomét, akiről álmodozott. Nemcsak a táncosnő állt előtte, aki ágyékának fajtalan riszálásával az üzekedő vágy kiáltását tépi ki egy aggastyánból, s mellének mozgásával, hasának rengésével, combjainak borzongásával megtöri a király erejét és felolvasztja az akaratát: ez a táncosnő valamiképp jelképes isetennője lett az elpusztíthatatlan Fényűzésnek, a halhatatlan Hisztériának, ő volt az átkozott Szépség, a mindegyik közül kiválasztott, kinek görcsben megmerevedik a húsa és összedermed az izma, a közönséges Állat, a közönyös, a felelőtlen, az érzéketlen, aki mint az ókori Heléna, mindenkit megmérgez, akihez közeledik és akit szemügyre vesz. (...)

Akármin is volt, ellenállhatatlan bűvölet áradt ebből a vászonból, de a *Látomány* nevű vízfestmény talán még inkább izgatta. (...)

A gyilkosság már megtörtént. (...) A szent levágott feje kiemelkedett a tálcából, melyet a kőlapra tettek, és nézett, ólomszürkén, színtelen és nyitott ajakkal, vértől csepegő bíbornyakkal. (...) [Salomét] [I]ejjebb a csípőknél öv fogja át, eltakarva combjainak felső részét, ahol óriási függő csüng s egybe patakzanak a karbunkulusok és a smaragdok. (...)

A herceg, akárcsak az öreg király, eltompult, megsemmisült, szédült e táncosnő előtt, aki nem volt oly magasztos és büszke, mint az olajfestmény Saloméja, de sokkal izgatóbb.”¹³

Többek között e túlfűtött, esztétizáló, dekadens leírás adott lendületet Oscar Wilde-nak, hogy megírja *Salomé* című egyfelvonásos tragédiáját franciául 1891-ben. Az angol fordítás Wilde szeretőjének, Lord Alfred Douglasnak a munkája, amit később Wilde alaposan átdolgozott. A darab 1892-es londoni premierjét végül nem engedélyezték, mert a bibliai történetek színrevitele tiltott volt. Könyv alakban 1894-ben jelent meg Aubrey Beardsley illusztrációival. Végül 1896-ban mutatták be az eredeti francia verziót Párizsban. Ekkor Wilde már a readingi fegyházban töltötte börtönbüntetését. Wilde saját bevallása szerint azért írta franciául a művet, mert „egyetlen hangszerem van, amit ismerek, és aminek parancsolhatok, és ez az angol nyelv. Van egy másik hangszer, amelyet egész életemben hallgattam, és egyszer meg akartam érinteni, hogy lássam, meg tudok-e szólaltani rajta bármi szépet. (...) Természetesen vannak olyan árnyalatai a kifejezésnek, amelyeket egy francia írástudó nem használna, de ezek adnak a darabnak egy bizonyos veretet vagy színt”.¹⁴ A Wilde-mű mérföldkő a *Salomé*-feldolgozások történetében. A bibliai eredetű passzív, gyermeki Salome átalakul 19. századi klasszikus *femme fatale*-alakká. Wilde autonóm személyiséggé, önálló identitású figurává alakítja át. Megszületik a modern Salome, és vele együtt hirtelen minden hátborzongató tulajdonsága egy csapásra lép színre: neurózisa, hisztériája, az öntudatlanságból egyszerre kitörő nekrofilia forduló extatikus, nyers szexualitása. Wilde ezt a félelmetes természeti erőt állítja a középpontba: Salome nem kitervel, hanem kirobbanó módon – megkockáztatom, talán tudatos akaratán kívül – véghez viszi tettét. Nincs mérlegelés, számítás. Nyers erő van, ami valóban csak természeti jelenségekhez hasonlítható: földrengéshez, viharhoz, szökőárhoz: ez adja meg egyúttal Salome alakjának fenségességét is. Az újszerű feldolgozás azonban nem áll meg Salome alakjánál. Heródes és Heródiás egymást maró, rettenetes kapcsolatában Salome mint Heródes mostohalánya olyan családi présbe kerül, ami kapcsolódik a Wilde által is művelt szalondarabok családi drámáihoz, vagy éppen Ibsen társadalmi drámáihoz, és ezt a fullasztó légkört döbbenetes erővel jeleníti meg: nincs itt semmi a *Bunburyre* vagy a *Lady Winthermere* legyezőjére jellemző szellemes, sziporkázó

¹³ Joris-Karl HUYSMANS, *A külön.* Ford. KOSZTOLÁNYI Dezső, Szeged, Lazi Könyvkiadó, 2002, 50-55.

¹⁴ Idézi Archibald HENDERSON: „Oscar Wilde”. In: *Overland Monthly*, 1. szám, 1907. július 14.

világból. Keresztelő Szent János, azaz Jochanaan alakja pedig a kárhoyattal fenyegeti Heródest, e „vérnősző barmot”, és Heródiást, aki Főlőpnek, meghalt férjének testvérével házasonott össze. A családi felállás erősen emlékeztet a *Hamlet* szerkezetére. E fűlledt világot még elviselhetlenebbé teszi Heródes el nem kendőzött buja vágya Salome iránt, az incesztus jelenléte. Wilde Salome táncát egyetlen instrukció megadásával építi be a darabba. E szőnpadilag problematikus jelenet kiindulópontja Heródes bujasága, végpontja pedig Salome vérfagyasztó kérése. Heródiást háttérbe állítja Wilde, nem ő sugallja a táncért cserébe kapott „ajándék” kérését Saloménak, de határozottan egyetért vele. Keresztelő Szent János így egy ízig-vérig romlott család áldozata lesz. A szexuális túlfűtöttséget még a mellékalakok is erősítik: Narraboth, az ifjú szíriai szenvedélyesen vágyakozik Salome után, olyannyira, hogy látván Salome vágyát Jochanaan iránt, megöli magát. Ugyanakkor az Apródnak világosan homoerotikus vonzalmak vannak Narraboth iránt. A keresztény konnotációk igen erősek Wilde szövegében: a megváltás még nem teljesűlhet be e romlott világban, s ennek egyűttal a Megváltó előfutárának a halála is az ára. Amiként Salome sem élheti túl szőrnyű kérését: Heródes félelmétől és viszolygó undorától vezetette megöleti Salomét. Az evangéliumi történet sötétsége a többszörősére nő Wilde tragédiájában, és a maga szimbolikus-dekadens módján visszanyűl az angol reneszánsz és így a shakespeare-i örökséghez, nevezetesen a rémdráma műfajához. Elég itt a *Titus Andronicus*ra és a hozzá hasonló darabokra utalni.

Wilde drámájára Strauss figyelmét Anton Lindner, a *Wiener Rundschau* szerkesztője hívta fel 1902 januárjában. Lindner elkűldte Hedwig Lachmann fordítását Straussnak, és felajánlotta, hogy librettót ír belőle. Később oly mértékben átdolgozta a fordítást, hogy az Straussnak nem nyerte el a tetszését. Azonban 1902 novemberében Max Reinhardt rendezésében látta a darabot Berlinben, és olyan hatással volt rá, hogy maga kezdte librettóvá alakítani a német szöveget, pontosabban a dráma közel egyharmadát kihűzta, hogy alkalmassá váljon a megzenésítésre.¹⁵ Megtartotta az egyfelvonásos szerkezetet, és négy színre osztotta a művet: 1. szín: Narraboth, Apród, Katonák, Kappadókiai; 2. szín: Salome belépője, 3. szín: Jochanaan belépője; 4. szín: Heródes és Heródiás belépője. A negyedik szín közel olyan hosszú, mint az első három egyűttvéve. Noha a negyedik szőnt további részekre lehet felosztani, mégis, e szerkezetből világossá válik, hogy Strauss – már a kezdetektől zenében gondolkodva – a darab felét gyakorlatilag egyetlen végzetes irányba elmozduló lendűletként fogta fel. S valóban: Heródes és Heródiás színre lépésétől kezdve a mű egyre

¹⁵ Az alkotói folyamatot részletesen tárgyalja GILLIAM, *i. m.*, 66-68.

fékezhetetlenebbé válik, ennek középpontjába kerül a *Hétfátyoltánc*, majd a végzetes események egymásba torlódnak, egy hatalmas strettában kulminálódik a zenei dráma.

Strauss az opera anyagát két egymástól teljességgel elkülönülő zenei dialektus mentén vágja ketté. Salome szélsőségesen kromatikus, sok esetben az atonalitáshoz közeljáró zenei beszédmódját Jochanaan diatonikus nyelvezete ellentételezi. Jochanaan szólamát a mai hallgató (is) fenségesnek érzékelheti, ami Strauss koncepciójával érdekes ellentétet mutat. Strauss már a szöveggönyv készítésekor Wilde drámájából gyakorlatilag minden, a kereszténységre és Jézusra vonatkozó passzust kihúzott, az eredeti mű krisztusi üzenete nagy mértékben eltűnt. Jochanaan prófétai szerepe így különös helyzetbe kerül, mert az opera szöveggönyvében valóban pusztába kiáltott szó Jochanaan minden szava. Strauss különös játékot űz Jochanaan alakjával: egy Stefan Zweignek írt 1935-ös levelében így ír: „A Saloméban a jó öreg Jochanaant igyekeztem többé-kevésbé bohócként ábrázolni. Számomra egy próféta a sivatagban, aki ráadásul bogarakkal táplálkozik, végtelenül nevetséges. Mivel már elkészítettem az öt zsidó karikatúráját, és Heródes papát is megfűszereztem némi humorral, szükségét éreztem, hogy folytassam a kontraszt törvényét, és írjak egy pedáns, kispolgári motívumot négy kültre, ami Jochanaant jellemzi.”¹⁶ Ha komolyan vesszük Strauss visszaemlékezését, akkor Jochanaan komikus alak, ahogyan Heródes és Heródiás hisztérikus tébolyában is van hasonló minőség. A két figura karakterbeli rokonsága így elég nyilvánvaló lesz, és mindkettőtől Salome zenei profilja áll a legtávolabb. Fontos mozzanata az operának, hogy Jochanaan mondandóját senki sem érti. Kappadókiai: „És miről beszél?” // Az első katona: Lehetetlen megérteni, hogy mit mond.”¹⁷ Később Salome, mikor meghallja Jochanaan hangját, annyit említ, hogy „Szörnyű dolgokat mond [anyámról]”, de kíváncsisága nem Jochanaan beszédének tartalmára, hanem először életkorára, majd, mikor meglátja, testére irányul. Saloméhoz Jochanaan szelleme nem jut el, de minden porcikájával érzékeli testi mivoltát: először a hangját, pontosabban annak minőségét („Welch seltsame Stimme!” / „Milyen különös hang.” *Seltsame Stimme*: furcsa, különös, de sokkal inkább „megnevezhetetlen”, „titokzatos” hang. Salome ezt követően akarja látni Jochanaant, a hang hívja elő a látás igényét, a hang földalatti sötétségéből lép elő a test. Salome: „Milyen sötét van ott lenn! (...) Olyan, mint a sír.” (...) Csak látni akarom / ezt a különös prófétát.” Mindemellett Salome erotikus játékba kezd Narraboth-tal, szimbolikusan szexuális kincseket ígér neki, ha a tiltás ellenére felnyitja a ciszterna fedelét. Jochanaan énekéből kihallja, hogy a

¹⁶ Strauss levele Stefan Zweignek, 1935. május 5. In: Roland TENSCHERT (szerk.), *A Confidential Matter: The Letters of Richard Strauss and Stefan Zweig, 1931–1935*. Berkeley, University of California Press, 1977, 90.

¹⁷ A szöveggönyvet Kosztolányi Dezső fordításában idézem.

próféta az anyjáról beszél, de figyelme a látásra és a hallásra irányul: „Közelebből szeretném látni” (...) „Beszélj még Jochanaan, / a hangod zene fülemnek”. Majd később: „Ki az az Ember Fia? / Az is olyan szép, mint te, Jochanaan?” (...) „Jochanaan! / Szerelmes vagyok a testedbe.” (Ich bin verliebt in deinen Leib”). A *test* szó használata itt lényeges: nem azt éneklí Salome, hogy „szerelmes vagyok beléd”, hanem, hogy „a testedbe vagyok szerelmes”. A *test*, itt a nyers, szexuális értelemben vett húst jelenti. Jochanaan elutasítására a test gyűlöltté válik, majd ez történik a hajjal is, „Engedd, hogy megérintsem a tested. (...) Engedd, hogy megérintsem a hajad.” Végül Salome megtalálja fixációja tárgyát, a próféta száját: „A szájad kívánom, Jochanaan.” („Deinen Mund begehre ich Jochanaan.”). Salome fetisizmusa a test egy tárgyára fókuszál: az élő emberről leváló tárgy lesz a vágy tárgya: „Engedd, hogy megcsókoljam a szádat. (...) Meg akarom csókolni a szád.” („Lass mich ihn küssen, deinen Mund. (...) Ich will deinen Mund küssen.” A testről mondottakhoz hasonlóan itt sem az hangzik el, hogy, „Engedd, hogy megcsókoljalak téged”, „Meg akarlak csókolni téged” („Lass mich dich küssen”, Ich will dich küssen”), hanem csak „a szádat”. Sokkal többről van szó, mint erőszakosságról: szexuális fixáció, fetisizmus, a másik tárggyá való lealacsonyítása, lemeztelenedése, a szó szoros értelmében való pornósítása következik be Salome egyre hisztérikusabbá váló vágyában. Ezért is lehetséges, valamint dramaturgiailag kegyetlenül következetes a megcsónkított test egy darabjának, a levágott fejen lévő száznak a fetisizált imádata az opera zárójelentében. Jochanaan miután végleg elutasítja Salomét („Átkozott vagy, Salome. / Átkozott vagy!”) visszamegy a ciszternába, Salome pedig vágya beteljesületlen marad a színen.

Heródes belépőjétől kezdve a voyerizmus iránya megfordul: most Heródes kutatja kíváncsian Salome alakját, és szimbolikus formákban incesztusra szólítja fel: igyon és egyen vele: „Salome, jöjj, egyél velem / gyümölcsöt. / Szeretem látni apró fehér fogaid harapását / a gyümölcsben. / Harapj le egy kicsit, / csak egy csöppet ebből a gyümölcsből, / a többit én eszem meg.” Az öt Zsidó, a két Názáreti és Jochanaan ciszterna mélyéből feltörő szava teljes zűrzavart eredményez, Heródes egyre ziláltabb és zavarodottabb. Ez a jelenet vezeti át a zenedrámát a táncra való felkéréshez: Heródes: „Salome, táncolj nekem.” A kontraszt dramaturgiailag nagyon erős: a zene az absztrakt szellemi, teológiai viták kakofóniájából a legérzékibb testi jelenvalóság felé halad, Salome ellenkezik, de a mindent ígérő Heródes szavai felébresztik benne kielégítetlenül maradt fetisizta vágyának lehetséges beteljesülését. Heródes: „Ha táncolsz, kérhetsz tőlem, amit akarsz, én teljesítem. (...) Salome: Igazán mindent megkapok, amit kérek, tetrárka? (...) Megesküszöl erre, tetrárka? Heródes: Esküszöm, Salome. Salome: Táncolok neked, tetrárka.” A Hétfátyoltánc az opera

legismertebb, önállóvá vált zenekari száma, és ami Wilde-nál egyetlen mondatnyi utalás volt („Salome eltáncolja a hétfátyoltáncot.”), az Straussnál hosszan és aprólékosan előírt instrukcióvá válik, s az opera középpontjába kerül. A tánc Salome lemeztelenedése Heródes előtt, szimbolikusan az önátadás, az incesztusra való felkérés látszólagos elfogadása. A fátylak levetése Salome önmaga pornósításának képe. Ám a *femme fatale*-lá változó Salome prostitúciójának az ára más hatalmi dimenzióban mozog, mint azt Heródes valaha is képzelhette volna. A prostitúció csak látszólagos, hiszen az ár nem *olyasvalami*, ami Heródes birtoka, hanem *olyasvalaki*, aki mindenki számára személy, és csak Salome számára tárgy: Jochanaan, pontosabban annak feje, rajta a fetiszizált tárggyal: a szájjal. E tárgy birtoklása lesz az extázis tovább nem fokozható gyönyöre. Egyfelől az elnyert jutalom fölötti hatalom gyönyöre ez: „Nem engedted megcsókolni a szádat, / Jokanán! / Hát most mégis megcsókolom. / Harapdálom fogaimmal, / mint az érett gyümölcsöt.” E szöveghelyen a gyümölcs képében világos az allúzió Heródes incesztusra való felszólítására. Másfelől a gyönyör a bosszú öröme is: „Félsz tőlem Jokanán, / azért nem mersz rámtekinteni? / És a nyelved, / most már hallgat, Jokanán, / ez a skarlát kígyó, / mely rámköpte nyálát. (...) Gyalázatos szókkal mocskoltál / engem (...) Hát lásd, / én még élek, de te halott vagy, / fejed pedig az enyém. / Azt tehetek veled, amit akarok.” Ugyanakkor Salome extázisa a veszteség melankóliájába is átfordul: „Jaj, Jokanán, Jokanán, szép voltál. Tested elefántcsontoszlop volt ezüst talpazaton. (...) Ha láttál volna, megszerettél volna! Szomjúhozom szépségedre. Éhezem testedre. Jaj, miért nem néztél rám? Ha rámtekintesz, megszeretsz. Tudom, hogy megszeretsz, mert a szerelem titka nagyobb, mint a halál titka.” E záró mondattal a saját sorsát is előre vetíti, mert Heródes hirtelen elhangzó parancsa, Ady szavával élve a „rövidzárlatszerű katasztrófa”, miszerint „Öljétek meg ezt a nőt”, az értelmező néző számára teljesen soha fel nem fejthető titokká teszi Salome szerelmét és halálát.

Strauss operája is enigma marad. A 20. századi zenetudományban többé-kevésbé konszenzus van arra vonatkozólag, hogy az opera terén Wagner *Parsifalja* és Strauss *Saloméja* között egy hosszan elnyúló alkotói krízis figyelhető meg. A két opera között, azaz 1882 és 1905 között nem született jelentős mű a német zenedráma történetében.¹⁸ Az azonban több, mint meglepő, hogy a *Salome* valójában ironikus válasz a *Parsifalra*: nincs megváltás, és aki el tudná hozni azt, szörnyű halállal lakol egy olyan hősnő kedvéért, aki önmagába zárult szexuális tébolyában mit sem tud a megváltásról, miközben ő maga is áldozata saját tébolyának. A krízis és a válság e művében megváltatlan marad a világ, és ha a német zene

¹⁸ V.ö.: GILLIAM, id. m. 84.

krízisének megoldását látjuk a *Salomé*ban, akkor azt is érdemes tudnunk, hogy e megoldás éppen e krízis okának elutasításában is rejlik, a megváltást hirdető, mélyen vallásos *Parsifal* elutasításában.