

UNIVERZA V LJUBLJANI
FILOZOFSKA FAKULTETA
ODDELEK ZA PRIMERJALNO KNJIŽEVNOST IN LITERARNO TEORIJO

LARA GEA VURNIK NAVINŠEK

Lik Narcisa pri Wildu, Gidu in Valéryju

Diplomsko delo

Mentor:
red. prof. dr. Vid Snoj

Dvopredmetni univerzitetni
študijski program prve stopnje:
Primerjalna književnost in
in literarna teorija

Ljubljana, 2016

LIK NARCISA PRI WILDU, GIDU IN VALÉRYJU

Povzetek

Diplomsko delo obravnava recepcijo antičnega mitskega lika Narcisa v romanu *Slika Doriana Graya* in pesmi v prozi *Učenec* Oscarja Wilda, *Traktatu o Narcisu* Andréja Gida in pesmi *Narcis govori* Paula Valéryja. Pri tem je posebna pozornost posvečena razlikam v razumevanju lika v primerjavi z antičnimi viri, še posebej Ovidijevimi *Metamorfozami*. V uvodnem delu so predstavljeni najstarejši ohranjeni zapisi mitske zgodbe, ki služijo kot oris antičnega videnja Narcisa, drugi, obsežnejši del pa je posvečen krajšim interpretacijam navedenih literarnih del posameznih avtorjev. Cilj diplomskega dela je preučiti spremembe, ki jih je lik Narcisa doživel skozi različne literarne upodobitve na poti od junaka grško-rimskega mita do modernega subjekta.

Ključne besede: tematologija, intertekstualnost, antični mit, Narcis, Ovidij, Oscar Wilde, André Gide, Paul Valéry

NARCISSUS IN THE WORKS OF WILDE, GIDE AND VALÉRY

Abstract

This thesis is concerned with the reception of the ancient mythical character Narcissus in Oscar Wilde's novel *The Picture of Dorian Gray* and the prose poem *The Disciple*, André Gide's *The Tractate of Narcissus (Theory of the Symbol)* and Paul Valéry's poem *Narcissus speaks*. Its primary concern are the differences in these authors' renditions of the character compared to ancient sources, especially Ovid's *Metamorphoses*. The introductory section lists the oldest preserved records of the mythical story, which serve as an outline of the ancient vision of Narcissus. The second, more extensive part is dedicated to short interpretations of the above-mentioned literary works. The aim of the thesis is to examine the changes introduced to the figure of Narcissus in various literary depictions, from the hero of a Greco-Roman myth to a modern subject.

Keywords: thematology, intertextuality, ancient myth, Narcissus, Ovid, Oscar Wilde, André Gide, Paul Valéry

VSEBINA

1 UVOD	4
2 PREGLED ANTIČNIH RAZLIČIC ZGODBE O NARCISU	6
3 NARCIS IN EHO V OVIDIJEVIH <i>METAMORFOZAH</i>	9
4. 1 Dorian Gray kot moderni Narcis	14
4. 2 Wildov <i>Učenec</i> kot inverzija mita o Narcisu	20
5 NARCIS V FRANCOŠKEM SIMBOLIZMU	22
5. 1 Gidov <i>Traktat o Narcisu</i>	22
5. 2 Valéryjev <i>Narcis govori</i>	29
6 ZAKLJUČEK	35
LITERATURA	37

1 UVOD

Cilj diplomskega dela je preučiti lik Narcisa v literarnih delih Oscarja Wilda, Andréja Gida in Paula Valéryja in s tem osvetliti recepcijo tega antičnega junaka v evropski literaturi ob koncu 19. stoletja. Wilde nas v romanu *Slika Doriana Graya*, ki je izšel leta 1890, na mit ne spomni le z nekaterimi motivi, ampak svoj osrednji lik z Narcisom primerja tudi neposredno. Le leto kasneje je Gide izdal *Traktat o Narcisu* in isto leto smo dobili tudi Valéryjevo pesem *Narcis govori*. Ta tri dela, na prvi pogled različna glede forme in načina vpeljave lika, povezujejo ideje o naravi umetnosti, identiteti in subjektivnosti ter vpliv dekadence in francoskega simbolizma.

Proti koncu 19. stoletja je Evropo v intelektualnem smislu zaznamovala množica radikalnih sprememb, ki so bile reakcija in upor proti pozitivizmu in naturalizmu. V nekem smislu bi ta nenadni preobrat lahko razumeli kot vrnitev k romantiki – od tod poimenovanje »nova romantika«. To gibanje ni nasledilo pozitivizma in naturalizma, temveč se je do konca stoletja razvijalo istočasno z njima. Vplivalo je na vse od filozofije, psihologije in različnih umetnosti do vsakdanjega življenja in kulminiralo v dekadenci in duhu *fin de siècle*. (Ellenberger 278–279) Zanimanje za Narcisa je v tem času prestopilo meje literature in postalo tako rekoč zrcalo tedanji evropski družbi, svojevrsten fenomen, ki je dosegel največjo prepoznavnost v okviru Freudove psihoanalize, predvsem v njegovi teoriji narcisizma. Tako lahko sledi Narcisove zapuščine iščemo ne le v delih, ki nanj napotujejo neposredno, temveč tudi na bolj subtilnih nivojih, v psiholoških potezah posameznih literarnih likov. Kot pravi Ellenberger, je nova romantika posameznika poveljevala do te mere, da ga je izolirala od drugih: »Nikoli v zgodovini književnosti niso pesniki tako častili Narcisa in narcisističnih junakov. [...] Figura Narcisa je bila splošen simbol in utelešenje duha tistega časa« (279). Zanimivo je tudi to, da na podlagi informacij, ki so nam na voljo, mnogi raziskovalci pri vseh treh avtorjih odkrivajo tudi narcisistične poteze v čisto psihološkem smislu, v kar se sama nisem preveč spuščala. Niso me torej zanimali narcisistični subjekti, kakršne lahko najdemo na primer v Gidovi prozi, temveč čim bolj konkretne manifestacije samega Narcisa oziroma – v primeru Doriana Graya – liki, za katere lahko upravičeno trdimo, da si delijo ključne podobnosti z Narcisom kot mitsko osebo. Zato sem izbrala tiste literarne upodobitve, ki Narcisa uvajajo kar najbolj neposredno.

Daleč najbolj znan in vpliven zapis Narcisovega mita je zgodba, ki jo je okoli leta 8 pr. n. št. upesnil rimski pesnik Ovidij v tretji knjigi svojih *Metamorfoz*. Narcis je v *Metamorfozah* sicer manj pomemben lik; njegova usoda služi kot ilustracija preroških sposobnosti znamenitega

vidca Tejrezia in kasneje njegovo truplo postane cvetlica, ki Perzefono zvabi v srečanje s Hadom. Vendar je, kot poudarja Gray Kochhar-Lindgren, skozi zgodovino dobival pomene – ter s tem na pomenu – in se dodatno mitiziral s tem, da je Ovidijeva pripoved opravljala mitsko službo tudi še v postmoderni dobi. (2)

Gidovega in Valéryjevega dela sicer ne moremo razumeti kot intertekstualno navezavo na Ovidijevo ubeseditev, saj smo vsaj za Valéryja lahko skoraj prepričani, da se ni zgledoval pri Ovidiju. Iz njegove korespondence z Gidom namreč lahko razberemo, da ga je bral šele potem, ko je bila pesem *Narcis govori* že napisana. (Johansson 74, op. št. 286) Nekaterih konkretnih vsebinskih razlik, kot je na primer odsotnost nimfe Eho, zato ni smiselno problematizirati, vendar bom *Metamorfozam* vseeno posvetila veliko pozornosti zaradi njihove pomembnosti in možnega vpliva na Wildov roman.

Za potrebe jasnejše kontekstualne predstave se mi zdi pomembno širše predstaviti izročilo mita o Narcisu, zato me bo v uvodnem delu, preden se posvetim posameznim avtorjem, zanimalo, kako se od Ovidijeve razlikujejo druge antične različice. Treba je poudariti, da jih moramo razumeti kot različice *zgodbe* in ne mita, saj nam v svoji nezapisani mitski obliki niso dostopne; vseeno pa so antični zapisi kot najstarejše ohranjene verzije verjetno še najbližje izvorni predstavi o Narcisu. Mit postane literatura šele s tem, ko je zapisan, vendar s tem po definiciji tudi preneha biti mit – tako obstaja večna dihotomija med mitsko in literarno stvarnostjo. Kot zapiše Gide na začetku svojega *Traktata o Narcisu*: »Knjige morda niti niso nekaj preveč nujnega, na začetku je bilo dovolj le nekaj mitov ...« (Gide, *Traktat 7*)

2 PREGLED ANTIČNIH RAZLIČIC ZGODBE O NARCISU

Razen Ovidijevih *Metamorfoz* med najzgodnejše ohranjene verzije pripovedi o Narcisu spada zapis njegovega grškega sodobnika Konona. Po Niclasu Johanssonu obe različici temeljita na bojotijskem mitskem izročilu – Narcis je bil avtohton heroj Bojotije, čigar kult se je nahajal na gori Helikon blizu Tespije, vasi nedaleč od Teb. Sam mit pa je verjetno še starejši – Johansson namreč navaja ugotovitve Denisa Knoepflerja, da je pred bojotijsko verzijo mita, ki se je uveljavila v helenizmu, obstajala evbojska, ki bi lahko nastala že tisočletje pred našim štetjem. Dognal je tudi, da je bil Narcis po tej verziji sin lovca Amarinta, povezan z boginjo Artemido – prelomil naj bi namreč njeno zapoved čistosti. Zelo verjetno je, da je bila Narcisova ljubezen do samega sebe dodana šele v bojotijskem mitu; prav tako obstaja možnost, da je njegovo smrt v evbojski verziji po nesreči povzročil nekdo drug. (Johansson 8–9)

Medtem ko je za Ovidijevo različico zelo značilen lik nimfe Eho, pa se pri Kononu v Narcisa brezupno zaljubi mladenič Amejnias, ki ga Narcis, tako kot vse ostale dvorljivce, zavrne. Vse, kar Amejnias prejme od Narcisa, je meč, s katerim izvrši samomor pred Narcisovim pragom, pri čemer roti boga Erosa, naj Narcisa kaznuje za vso bolečino, ki mu jo je povzročil. (Johansson 10) Pri Ovidiju je nekoliko drugače – prezrti oboževalec, ki od bogov zahteva maščevanje, je anonimen, na njegove prošnje pa se odzove boginja Nemezis. Pri Kononu se Narcis na koncu pokesa, ker se zave svoje *hýbris*, in prav tako sodi samemu sebi, saj se mu to zdi pravična kazen za zavrnitev Amejniasa in s tem prekršitev Erosovih zapovedi. Tako kot pri Ovidiju njegova duša v podzemlju še vedno občuduje svoj odsev v reki Stiks, prebivalci Tespije pa od tedaj zmeraj izkazujejo primerno spoštovanje bogu Erosu in verjamejo, da je cvetlica narcisa prvič zrasla tam, kjer je Narcis prelil svojo kri. (Jacoby 12)

Omeniti velja, da se Kononova različica od Ovidijeve razlikuje tudi po močnejše izraženem homoerotičnem elementu, saj je to ena izmed pomembnih konotacij mita v kasnejši recepciji. V luči tega je pomenljivo, da sta bila motivu Narcisa naklonjena Wilde in Gide, pri obravnavi katerih skoraj ne moremo obiti njune homoseksualnosti. Tudi Freud, ki se pri svoji opredelitvi narcisistične motnje opira na mit o Narcisu, je istospolno usmerjenost vzročno-posledično povezal z narcisizmom, kar je verjetno še nekoliko utrdilo asociativno vez med mitom in homoerotičnostjo. Pri Ovidiju ta element zgodbe nekoliko omilijo večkratne omembe zaljubljenih nimf, zlasti pa Eho, ki namesto Amejniasa služi kot primarna predstavnica vseh obožujočih in zavrnjenih drugih, postavljenih nasproti Narcisu. Johansson v zvezi s Kononovo

pripovedjo navaja mnenje Gregorja Vogt-Spire, ki pravi, da Narcis z vidika grških navad ob zavrnitvi Amejnia pravzaprav zavrne svoj lasten vstop v odraslost – proces socializacije mladih moških je namreč pogosto vključeval homoerotično iniciacijo. (10)

Najmlajši zapis mita, ki je še nastal v obdobju antike, se tudi najbolj drastično razlikuje od Ovidijevega. V drugem stoletju našega štetja je potujoči pisec Pavzanij v obsežnem delu *Hellados Periegesis (Opis Grčije)* navedel manj znano verzijo Narcisove zgodbe, saj se mu je zdelo »povsem neumno«, da nekdo, ki je dovolj star za to, da se zaljubi, ne bi ločil med človeškim bitjem in odsevom. (Johansson 12) V tej drugačni različici mita, ki jo je popisal Pavzanij, se Narcis ne zaljubi v svojo zrcalno podobo, temveč v sestro dvojčico, s katero skupaj hodita na lov in sta si v vsem na las podobna. Po njeni prezgodnji smrti prične iskati uteho v lastnem, skoraj identičnem obrazu, ki se zrcali v izviru – čeprav se zaveda, da gre za odsev, se pretvarja, da gleda obraz svoje sestre, kar mu nudi vsaj malo tolažbe. (Jacoby 13) Ta racionalizirana različica po Johanssonu uteleša tipičen evhemeristični trend interpretiranja mitov kot pretiranih zgodb o smrtnikih, čeprav se zdi, da ima prav tako določeno tradicijo in svoj specifičen vpliv na zgodovino motiva. (12)

Pred nedavnim je bil med *Oxyrhyncus papyri* v Oxfordu odkrit tudi fragment, ki priča o verziji mita o Narcisu, starejši od Ovidijeve. David Keys v članku, ki ga je napisal za *BBC History Magazine* leta 2004, pripoveduje o najdbi dokumenta, ki meče novo luč na mit, kakršnega poznamo. Navaja izjave dr. Benjamina Henryja z univerze v Oxfordu, po čigar besedah kot posledica tega odkritja postaja vse bolj jasno, da je Ovidij v mit vnesel določene spremembe z namenom, da bi ugajal večjemu številu bralcev. Henryju se zdi verjetno, da je avtor zapisa Grk Partenij iz Nikaje (današnja zahodna Turčija), ki se je rodil med letoma 100 in 90 pr. n. št. in naj bi bil nekaj časa tudi učitelj Vergilija. Dokument seveda ne omenja nimfe Eho, poleg tega pa Narcisove oboževalce omejuje le na osebe moškega spola – tudi tu je homoerotična nota veliko bolj poudarjena kot pri Ovidiju. Narcis doživi tudi precej bolj dramatičen konec: namesto da bi počasi skoprnel v cvetlico, si sodi sam in se sesede v luži lastne krvi. (Keys, "The Ugly End of Narcissus")

Na majhno, a pomembno napotilo na Narcisa naletimo tudi v šesti razpravi iz prve *Eneade*, v kateri Plotin razmišlja o lepoti. Z Narcisom ilustrira norost, ki izvira iz nerazumevanja narave odseva:

V njegovi neoplatonistični metafiziki je hierarhija med ontološkimi ravnmi regulirana z odsevi. Intelktualna duša projicira odsev v živalsko dušo, ki zatem projicira odsev v rastlinsko dušo. Očiščenje bitja je doseženo s stremljenjem navzgor v tej hierarhiji, proti izvorni svetlobi. Narcisova napaka je v nerazumevanju, da je on sam izvor svojega odseva, in v tem, da ga odsev očara (pravilen odnos do odsevov je popolna brezbržnost). Zaradi tega pade v vodo in je pogubljen. (Johansson 12)

Mit o Narcisu je na splošno pogost motiv v neoplatonistični misli. S tem se bomo srečali tudi pri Gidu, čigar *Traktat o Narcisu* bolj kot iz Ovidijeve in drugih konkretnih ubeseditev mita črpa navdih iz tradicije neoplatonizma.

3 NARCIS IN EHO V OVIDIJEVIH *METAMORFOZAH*

Ovidijeva verzija je poleg Kononove dolgo veljala za najzgodnejšo. Vemo že, da naj bi bil Narcis lovec iz Tespije v Bojotiji. Po Ovidiju je sin Liriopje, bojotijske najade, rečne nimfe, in rečnega boga Kefiza, ki je nimfo vzljubil in jo posilil, ob čemer je zanosila. Pomenljivo je, da Narcis izvira – je tako rekoč rojen – iz elementa vode, saj ima prav voda ključno vlogo tudi pri njegovi smrti.

V *Metamorfozah* se pripoved o Narcisu prične z navezavo na prejšnjo zgodbo o vidcu Tejreziju, ki je slovel po svojih nezmotljivih prerokbah, in služi kot ilustracija za to, kako je pridobil ta sloves. Ko Liriopa Tejrezia vpraša, ali bo njen sin dolgo živel, ji ta odvrne: »Če le ne bo samega sebe spoznaval«¹ (Ovidij 1977: 348). Prerokba je »očitna polemika z rekom delfskega preročišča«² (Gantar 130), saj je bil nad vhodom Apolonovega templja v Delfih vrezan aforizem: »Spoznaj samega sebe!« Tejrezias, tudi sam prerok, temu navodilu v Narcisovem primeru oporeka, s čimer že na začetku napove njegovo tragično usodo.

Po Ovidiju je Narcis v času dogajanja star šestnajst let in tako na meji med otroštvom in odraslostjo: »videti bil je še deček, obenem pa kar že mladenič« (Ovidij 2013, *Liber III* 352), v čemer Max Andréoli vidi še en aspekt njegove dvojnosti. (15) Po njem hrepeni mnogo mladih deklet in fantov, celo nimf, vendar Narcis v svojem prevzetnem ponosu vse oboževalce zavrača. Na tej točki – po omembi usodne prerokbe in predstavitvi Narcisovega lika – Ovidij vpelje Eho, gorsko nimfo, ki služi kot predstavnica Narcisovih občudovalcev. Za potrebe obravnave si preostanek pesnitve lahko predstavljamo kot vsebinsko dvodelen: prvi del se osredotoča predvsem na Eho in Narcisovo zavrnitev njene ljubezni, v drugem, bolj znamenitem delu pripovedi pa izvemo, kako je končal Narcis.

Eho je slovela po svojih retoričnih spretnostih, vendar si je nakopala jezo boginje Junone, ko jo je s klepetom zadrževala, da ne bi odkrila svojega moža Jupitra, kako prešuštvuje z nimfami. Zaradi Junoninega maščevanja zdaj Eho ne more več spregovoriti prva, temveč lahko le

¹ V izvorniku *si se non noverit*, dobesedno: »če ne bo spoznal sebe«.

² Ta polemika se v novejšem prevodu Barbare Šega Čeh zaradi spremenjenega vrstnega reda besed do neke mere izgubi. Tejrezias tu pravi: »če ne bo spoznaval le sebe« (Ovidij 2013, *Liber III* 348), kar implicira, da je Narcisu dopuščeno »spoznati samega sebe«, dokler to ne izključuje drugih. Čeprav je to umestno z ozirom na to, da Narcisa kasneje doleti kazen zaradi zavračanja ljubezni, se Gantarjev prevod na tem mestu zdi ustreznejši.

ponavlja zadnje besede drugih. Njena zgodba predstavlja mit, ki je razlagal nastanek odmeva (gr. *echo* < *ēchos*, »zvok«), vendar ima na tem mestu Eho še zmeraj »telo, ne le glas« (Ovidij 2013, *Liber III* 359). Po Johnu Brenkmanu se z njo zamaje položaj Eho kot lika, saj »če v besedah, pripisanih Eho, obstaja radikalna diskontinuiteta med njenim govorom in njenimi mislimi, potem njenih besed, čeprav jih lahko beremo, ne moremo brati kot njene« (300). Eho je kaznovana zato, ker je zlorabljala svoj dar govora, in temu primerno ji Junonina kazen odreče nadzor nad govorom – ne more več izbirati lastnih besed. Teža te kazni je v tem, da je ogrožena sama možnost komunikacije: Eho mora ponavljati govorjenje drugega ne glede na svoje lastne misli in občutke, zato vedno obstaja nevarnost, da tega, kar misli in čuti, ne bo mogla izraziti: »S prelomom povezave med jazom in njegovim jezikom [...] kazen preti, da bo prelomila kroženje komunikacije med jazom in drugimi« (Brenkman 299).

Eho se na prvi pogled zaljubi v Narcisa in mu skrivaj sledi, vendar k njemu ne more pristopiti, saj ne more začeti pogovora. Nekega dne pa se Narcis oddalji od svojih tovarišev in zaide, s čimer se Eho ponudi priložnost za navezavo stika. Vidimo torej, da je Eho s svojim odmevanjem kljub vsemu zmožna komuniciranja. Njun dialog je poln domiselnih, pa tudi pretresljivih besednih iger, saj so nimfine replike sicer lahko le odmev Narcisovih besed, vendar brez dvoma izražajo njeno notranje čustveno dogajanje.

Vzkliknil je: “Kdo je še tu?” “Je še tu,” se odzvala je Eho.

On obstrmi in s pogledom vsevprek ostró raziskuje.

“Pridi!” pokliče naglas, a mu ona prav isto zakliče.

Spet se ozre, in ko znova ne vidi nikogar, zavpije:

“Kaj pa pred mano bežiš?” Kar izrekel je, spet se mu vrne.

Mirno obstane; varljivi odmev ga zavede, da reče:

“Tukaj se združiva.” Eho nikomur nikdár ne bi rajši rekla: “Se združiva.” Torej je klic z odmevom vrnila.

Že je, od lastnih besed vsa vzhičena, gozd zapustila, šla je, da naglo Narcisu lakti krog vratu bi ovila;

on pa zbeži in vpije med begom: “Nobenih objemov!

Prej naj rajši umrem kot tebi predam se v ljubezni!”

Eho samo ponovila je: “Tebi predam se v ljubezni.”

(Ovidij 2013, *Liber III* 380–392)

Podrobnejšo analizo tega odlomka najdemo pri Brenkmanu, ki izhaja iz latinskega izvornika, saj so Ovidijeve besedne igre praktično neprevedljive. Narcis na začetku vzklikne: *equis adest?* (»Je kdo zraven?«), na kar se Eho odzove z *adest* (»zraven je«). Semantično odmev izgubi vprašalni naklon in postane ustrezen odgovor. Malo kasneje Narcis reče *huc coeamus* (»Tukaj se srečajva«), Eho, katere strast se stopnjuje, pa mu odgovori le s *coeamus*, ki ima bolj erotično konotacijo – »se združiva«, ker izpusti prislov *huc*. Kadar Eho ne ponovi vseh Narcisovih besed in je odmev okrnjen, je to zato, da njene besede ne bi izkrivile njenega namena. (Brenkman 301–302) Neposreden vzrok Narcisove krute reakcije torej ni posledica Junonine kazni, ampak ga gre iskati samo v njegovem ponosu oziroma aroganci (lat. *superbia*), zaradi katere zavrača vse svoje snubce:

Množica fantov in mladih deklet je po njem koprnela
bil pa pod krhko lepoto je res neizprosno ošaben,
ni se ga kdajkoli smel dotakniti ne fant ne mladenka.

(Ovidij 2013, *Liber III* 353–355)

Eho, uničena od zavrnitve, se umakne iz sveta v odmaknjene votline, kjer od silne ljubezni skoprneva toliko časa, doker od nje ne ostanejo le še kosti in glas, nazadnje pa se še njeno okostje spremeni v kamen – od takrat naprej jo je mogoče le še slišati. S tem se konča zgodba o Eho; naslednji del pesnitve nam razkrije Narcisovo usodo. Čeprav je Eho pomemben element Ovidijeve pripovedi, je pri Gidu in Valéryju izpuščena.³ Poskušala pa bom dokazati, da njene odmeve lahko najdemo v Wildovi *Sliki Dorigana Graya*.

Narcis za Eho odslovi tudi vse druge oboževalce, ki se mu približajo, dokler se eden izmed zavrnjenih ne obrne na bogove in jih ne poprosi: »Naj bo še sam zaljubljen tako in zavrnjen v ljubezni!« (Ovidij 2013, *Liber III* 405) Na prošnjo se odzove Nemezis, boginja maščevanja. Narcis med pitjem iz izvira v odsevu vode zagleda čudovit obraz, ki ga ne prepozna kot svojega, in se vanj brezupno zaljubi. Od hudega razočaranja ob spoznanju, da gre za njega samega, umre na obrežju tolmana, v podzemlju pa še naprej občuduje svojo podobo v reki Stiks. Ko hočejo žalujoče nimfe njegovo truplo obredno sežgati na grmadi, njegovega telesa ne najdejo; na mestu, kjer je izdihnil, rase cvetlica.

³ Odsotnost Eho ni nenavadna glede na to, da se Gide in Valéry, kot sem že omenila, skoraj zagotovo nista zgledovala pri Ovidiju. Verjetno je Eho Ovidijeva inovacija, saj v drugih različicah zgodbe ne nastopa.

Kajetan Gantar opaža, da je »pesnik združil [...] dva presenetljivo podobna in vzporedna motiva: v podobi Narcisa odsevnost vidnega, v podobi Eho odmevnost zvočnega sveta« (129). V nadaljevanju tudi zapiše, da sta si lika kljub tej podobnosti hkrati tudi diametralno različna. Medtem ko je Narcis preokupiran z lastnim jazom, je Eho tako rekoč brez identitete. Gantar Narcisovo do skrajnosti potencirano samoljublje postavlja v kontrast z Eho, ki ne premore ničesar izvirnega in je »vsa samo 'ti', samo odmev zunanjega sveta« (129). Vendar Eho, kot smo videli, vseeno upraviči status literarnega subjekta, saj ohrani nekaj svojih retoričnih sposobnosti – in s tem identitete. To je razvidno iz njenega selektivnega odmevanja, s katerim se je vsaj do neke mere zmožna izraziti.

Relacija med Eho in Narcisom ter paralele med njunima zgodbama vzpostavljajo specifično dinamiko, ki jo Brenkman poimenuje *displaced parallelism*, »odmaknjeni paralelizem«; paralelizem v tem, da sta oba lika potisnjena v smrt, ker jima objekt njunega poželenja strasti noče ali ne more vračati, odmaknjen pa v tem, da je ta drugi za Eho nekdo drug, podoben njej, za Narcisa pa njegova zrcalna podoba. V nobenem primeru ne pride do združitve: pri Eho zato, ker Narcis združitev zavrne, pri Narcisu zato, ker je nemogoča. Tako pri Eho kot pri Narcisu smrt predstavlja intervencijo v poželenje, ki ni niti uslišano niti potlačeno. (Brenkman 297–298) Oba lika zaznamuje posebna forma ponavljanja oziroma podvajanja, ki je posledica božanske kazni. Pri Eho to ponavljanje poteka na zvočni, pri Narcisu pa na vizualni ravni, kar je povezano z značajem njune *hybris*. Če je pri Narcisu vzrok za smrt poželenje kot neposredna posledica te kazni, pa se Eho najhujši grožnji Junoninega prekletstva uspe izogniti, saj to ni razlog Narcisove zavrnitve.

Tradicionalni motivi Ovidijeve pripovedi – spolna abstinenca, neizpolnljiva ljubezen, ljubezen do samega sebe, prevzetnost, kazen, smrt, preobrazba – pridobivajo ali izgubljajo na pomenu glede na kontekst recepcije, idejo, ki so jo posamezni avtorji želeli izraziti prek Narcisovega motiva.

Kot je razvidno že iz pregleda antičnih virov, je eden izmed integralnih elementov mita o Narcisu smrt – ne glede na to, na kakšen način se Narcis z njo sreča. Narcis mora umreti, pa naj se utopi, zabode ali preprosto skoprni od ljubezni. Zato Tivadar Gorilovics zavzame odklonilno stališče do Pavzanijeve predelane verzije: Narcis – in ne kakšen njegov dvojnik – mora biti tisti, ki ga doleti smrt. Gorilovics poudarja, da je motiv smrti neobhoden element mita, saj zgodba brez njega ne bi bila to, kar je. Na ta aspekt Narcisove zgodbe se osredotoča pri primerjavi z Wildovim romanom *Slika Dorian Gray*, v katerem vidi moderno adaptacijo

Narcisa. (263) Narcisova smrt je neločljivo povezana s poželenjem, torej s poželenjem do samega sebe in zavračanjem tujega poželenja. Če uporabimo freudovsko terminologijo: pri Narcisu nad *erosom* simbolično prevlada *thanatos*, ko Eho zavrne z besedami, da bi rajši umrl, kot pa se ji predal. V tem Andréoli vidi poskus, da bi se zavaroval pred nadaljnjim spoznavanjem samega sebe: Narcis rajši umre, kot da bi ga Eho spremenila v nekaj, kar ni, ga odtujila v sami sebi. Narcisovo spoznavanje sebe – še en pomemben motiv, izražen že v Tejrezievi prerokbi – namreč po njegovem mnenju v Ovidijevi pesnitvi poteka postopoma. Narcis se sprva vsaj do neke mere pozna in je sposoben razločiti sebe od drugih že zaradi dejstva, da o sebi govori v prvi osebi (in Eho nagovarja v drugi) – vendar le kot abstrakten subjekt. Zavrnitev Eho je torej posledica Narcisovega upiranja temu, da bi se spoznal še bolj, saj ne sme postati objekt, ki bi bil lahko predmet spoznavanja, ampak mora ostati čisti subjekt. (15) Problematika jaza v odnosu do samega sebe in drugih je Narcisu odprla pot, da je postal simbol sodobnega subjekta in metafora za hitro spreminjajoči se moderni svet.

Že v primerjavi med Eho in Narcisom sem poudarila podvojitev, ki je lajtmotiv Ovidijeve pripovedi na več ravneh. Medij, ki služi za podvojitev v sferi vidnega, in »tista stvar, ki jo potrebuje vsak Narcis, da bi izpolnil svojo usodo – ljubezen do samega sebe« (Selous 67), je seveda zrcalo, saj je takšna ali drugačna odsevna površina nujna za to, da Narcis ugleda svojo podobo. Kot bomo videli, Gidov *Traktat o Narcisu* in Valéryjeva pesem *Narcis govori* ohranjata tradicionalno podobo Narcisa, ki zre v svoj odsev na gladini vode, medtem ko Wilde v pesmi *Učenec* zamenja vlogi opazujočega in opazovanega s tem, da voda iz medija postane subjekt, ki se ogleduje v Narcisovih očeh. Pri Wildovem Dorianu Grayu, ki je moderno utelešenje Narcisa, pa vlogo zrcala prevzameta slavošpev mladosti in lepote lorda Henryja Wottona in portret Basila Hallwarda, njegova lastna, z močnimi čustvi obarvana vizija Doriana. Oba elementa sta potrebna za to, da se Dorian svoje mladosti in lepote zave in se vanju »zaljubi«. Z zrcaljenjem je povezan tudi motiv idealizacije, ki je močno prisoten v vseh treh delih. »Voda služi za ogledalo, vendar ogledalo, ki je obrnjeno v globine jaza: odsev jaza, ki se vidi v njem, priča o nagnjenju k idealiziranju« (Chevalier in Gheerbrant 378).

4. 1 Dorian Gray kot moderni Narcis

Wildov roman *The Picture of Dorian Gray* (*Slika Doriana Graya*) je eno izmed del, na katerega se raziskovalci najpogosteje sklicujejo pri obravnavi Narcisa kot literarnega motiva. Angleški seksolog Havelock Ellis v svojem delu *Studies in the Psychology of Sex* (*Študije o psihologiji seksa*) dvakrat omenja Wilda v kontekstu narcisizma. Tako v poglavju, posvečenem temu psihološkemu pojavu, beremo, da »romanopisci niso le upoštevali duha Narcisa v svojih stvaritvah, temveč so ga včasih tudi zavestno ali nezavedno demonstrirali znotraj sebe« (352), in da to verjetno velja tudi za Wilda, nekoliko kasneje pa se strinja s psihoanalitikom Ottom Rankom, da »*Dorian Gray* Oscarja Wilda [...] verjetno do večje mere kot katerokoli drugo domišljijsko delo angleške literature ilustrira različne aspekte narcisizma, in v njem Wilde neposredno invocira Narcisa« (369). Kot sem že omenila, tudi Gorilovics v *Dorianu Grayu* vidi moderno adaptacijo Narcisa in roman vzame za primer nadgraditve mita, ki ustreza moderni resničnosti in zahtevam. (263)

Roman je izdala založniška hiša J. B. Lippincott Company of Philadelphia leta 1890 v julijski izdaji revije *Lippincott's Monthly Magazine*, pet let pred senzacionalnimi sodnimi procesi, ki so vodili do končne obsodbe Wilda na dve leti prisilnega dela v zaporu Reading zaradi *gross indecency*⁴ (»hude nespodobnosti«). Gre za Wildov edini roman, ki je izšel v precej spremenjeni in cenzurirani obliki, med drugim zaradi močnih homoerotičnih sugestij; najprej je določena mesta popravil urednik J. M. Stoddard in kasneje še avtor sam. Kljub tej cenzuri je bil roman med sojenjem uporabljen proti Wildu, kar jasno kaže, kako veliko je pisatelj tvegala s tem, da ga je predstavil javnosti. Besedilo, kot si ga je zamislil Wilde spomladi 1890, preden je bilo spremenjeno in popravljeno, je prvič izšlo več kot 120 let kasneje. (Frankel 20–21) Ta necenzurirana različica, opremljena z opombami, je obsežen uredniški projekt Nicholasa Frankla, ki mi bo v nadaljevanju po potrebi služil za izhodišče, saj so nekatere razlike med izvirno in popravljeno verzijo relevantne tudi za primerjavo z Narcisovo zgodbo.

⁴ Ne povsem prevedljiv pravni termin, ki je služil za kriminalizacijo homoseksualne aktivnosti.

Wildov roman je seveda mnogo več kot le reinterpretacija mita,⁵ čeprav se primerjava ponuja ob dejstvu, da je Dorian že v prvem poglavju kar dvakrat eksplicitno označen za Narcisa. Pri natančnejšem branju teksta je takoj očitno, kje se Narcis in Dorian srečujeta in kje razhajata. Pri Wildu šele v Dorianovem končnem samoizničanju lahko vidimo »pravično kazen« za njegove »grehe«. Pri Ovidiju pa je smrt stranski, a neizogiben produkt Narcisove obsedenosti s samim seboj, ki je sama po sebi kazen za njegov odklonilen odnos do ljubezni drugih – paradoks, v katerega je postavljen, je nerešljiv, zato je potrebna intervencija smrti. Čeprav zavračanje tuje naklonjenosti odigra pomembno vlogo tudi v Dorianovi zgodbi, je vzročno-posledično razmerje obrnjeno, saj pri Dorianu preokupacija z lastno lepoto privede do krute zavrnitve Sybiline ljubezni, ključnega trenutka v romanu, ki predstavlja začetek – in povod – Dorianovega moralnega razkroja. Kljub temu vidimo, da se oba na podoben način pregrešita, in da med njunima usodama obstajajo pomembne vzporednice – oba sta zaverovana vase in oba tako ali drugače na koncu zaradi tega doleti smrt.

Prva direktna omemba Narcisa v romanu je reakcija lorda Henryja Wottona na priznanje slikarja Basila Hallwarda, da Dorianovega portreta ne želi razstaviti, saj je vanj vložil preveč sebe. Henry namreč zmotno misli, da se Basil primerja z Dorianom, medtem ko v resnici govori o svojem čustvu.

Preveč samega sebe! Pri moji veri, Basil, niti sanjalo se mi ni, da si tako nečimrn; in prav zares ne vidim nobene podobnosti med teboj, s tvojim robatim ostrim obrazom in vranje črnimi lasmi, in s tem mladim Adonisom, ki je videti, kot bi bil iz slonovine in rožnih listov. Daj no, ljubi Basil, to je Narcis; ti pa – no, kajpak imaš poduhovljen izraz in tako dalje.

(Wilde, *Slika 46*)

Na tej točki se zdi, da je uporaba Narcisovega imena le antonomazija, ki služi za poudarjenje Dorianovega privlačnega izgleda. Čeprav Henry in Basil Doriana večkrat primerjata tudi z drugimi junaki, ki v glavnem slovijo po svoji lepoti (že v prej navedenem odlomku z Adonisom, kot bomo videli kasneje, pa tudi z Antinosom in Parisom), primerjava z Narcisom ni zgolj napotilo na mladost in lepoto, kljub temu, da se podobnosti med likoma začnejo že pri zunanji podobi. Tako Ovid kot Wilde kataloško naštejeta vizualne odlike svojih junakov, le da

⁵ Mit o Narcisu je seveda le ena izmed inspiracij za Wildovo romaneskno zgodbo; še veliko bolj očitna je na primer povezava med *Sliko Doriana Graya* in gotskim romanom *Melmoth the Wanderer* Wildovega prastrica Charlesa Maturina. V tem delu srečamo demoničen portret in kupčijo s hudičem v zameno za daljše življenje.

Narcisov videz spoznamo skozi njegove lastne oči, Dorianov pa skozi pogled lorda Henryja Wottona.

Zre si, na bregu ležeč, v oči, bleščeče kot zvezdi,
v kodre, ki Bakh bi se z njimi ponašal, celo še Apolon,
v lica mladeniško gladka in v vrat slonovinast ter v usta
ljubkih oblik in v snežno belino z nadihom rdečice:
vse, kar se drugim zdi čudo na njem, zdaj sam občuduje.

(Ovidij 2013, *Liber III* 420–424)

Lord Henry ga je pogledal. Da, nedvomno je bil čudovito lep: kako nežno zasločene škrlatne ustnice, kako odkrite sinje oči, in ti kodrasti zlati lasje! Nekaj je bilo v njegovem obrazu, da si mu moral takoj zaupati. Vsa mladostna odkritosrčnost je bila zapisana na njem in vsa strastna mladostna čistost.

(Wilde, *Slika* 59)

V obeh odlomkih se omenjajo lepota oči, kodrasti lasje in oblika ustnic. Pri obeh mladeničih se poudarja mlad obraz in Narcisova »snežna belina« nam vzbudi podoben vtis nedolžnosti in neomadeževanosti kot Dorianova »mladostna čistost«. Na tej točki se je Narcis že usodno zaljubil v lastni obraz, vendar ga še ni dokončno uzavestil kot svojega, Dorian pa se še ni zavedel moči svoje lepote. To se zgodi s Henryjevo pomočjo. Dorian je opisan s strani drugega, saj potrebuje pogled drugega, da bi zares »spoznal samega sebe« (k temu problemu se bom vrnila nekoliko kasneje), medtem ko fundamentalna dvojnost Narcisove narave omogoča, da to funkcijo prevzame lastni pogled.

Primerjava med Dorianom in Narcisom pridobi na teži z vnovično omembo, tokrat s strani slikarja Basila Hallwarda, ko ta govori o Dorianu kot o svoji muzi. Naslednji odlomek lahko beremo samo v necenzurirani izdaji romana, v bolj znani različici ga nadomešča le poved: »Toda zame je veliko več kot model, kot nekdo, ki mi pač sedi.« (Wilde, *Slika* 53) Čeprav Basil Narcisa ne imenuje, namig nanj ne bi mogel biti bolj očiten:

Stal mi je kot Paris v delikatnem oklepu ter kot Adonis z lovskim plaščem in zloščenenim kopjem. Okronan s težkimi cvetovi lotosa je sedel na kljunu Hadrijanove barke, strmeč v zeleni, motni Nil. **Sklanjal se je nad negibno jezero neke grške gozdne pokrajine in v tihem srebru vode videl čudež svoje lastne lepote.** Toda zame je veliko več kot to.⁶

⁶ Ker je navedeni odlomek v cenzuriranih izdajah izpuščen, ga navajam v Franklovi redakciji. Prevod in poudarki so moji.

(Wilde, *The Picture* 84)

Ponovna primerjava z Narcisom potrjuje Henryjevo prejšnjo izjavo – Dorian je Narcis, obenem pa to, da je »videl [...] čudež svoje lastne lepote«, čeprav le v fantazijski obliki Narcisa, napoveduje Dorianovo reakcijo na dokončani portret v drugem poglavju. (Frankel v Wilde, *The Picture* 85) Frankel poudarja, da je mit o Narcisu preokupiral Wilda in da odseva tudi v tem ključnem trenutku romana, ki ga povzame s povedjo: »Občutek lastne lepote ga je obšel kot razodetje.« (Frankel v Wilde, *The Picture* 73)

Dorian [...] [je] stopil ravnodušno pred sliko in jo pogledal. Ko jo je uzrl, se je ritenski odmaknil in za trenutek so mu lica zardela od zadovoljstva. V očeh mu je zasijalo veselje, kot bi se prvič zares videl. Obstal je nepremično in ves presenečen, medlo se zavedajoč, da mu Hallward nekaj pripoveduje, pa nesposoben, da bi dojel pomen njegovih besed. Občutek lastne lepote ga je obšel kot razodetje. Tega ni še nikoli čutil. Pokloni Basila Hallwarda so se mu zdeli samo očarljivo prijateljsko pretiravanje. Poslušal jih je, se jim smejal, jih pozabil. Potem pa je prišel Lord Henry Wotton s tem čudnim slavospevom mladosti, z groznim opominom na njeno kratkotrajnost. Tedaj ga je nekaj presunilo in zdaj, ko je strmel v odsev svoje lastne miline, mu je šinila skozi zavest globoka resničnost njegovih besed.

(Wilde, *Slika* 67)

Tudi Narcis se kljub številnim občudovalcem svoje lepote ne zaveda zares, dokler ne zagleda svoje zrcalne podobe in se z božansko intervencijo ne zaljubi vanjo. Dorian se je počasi začne zavedati prek zapeljive manipulacije lorda Henryja in je nazadnje ne ponotranji ne ob pogledu na odsev v vodi, temveč na svoj portret, ki ga je naslikal Basil – nekdo, ki Dorianu občuduje in ga ta zelo očitno tudi privlači. Kot Ovidijev Narcis »vse, kar se drugim zdi čudo na njem, zdaj sam občuduje« (Ovidij 2013, *Liber III* 424), se Dorian prvič zares uzre v svoji naslikani podobi. Slika je reprezentacija tega, kako ga doživljajo drugi, tisti, ki obožujejo njegovo nedolžno mladostno lepoto. Narcis se ob pogledu na odsev svojega obraza zaljubi, saj se v prvem hipu ne zaveda, da zre sam vase. Dorian pa ve, da gleda samega sebe, vendar svojo lepoto prvič objektivizira, saj mu je predstavljena skozi perspektivo drugega – pogled nase doživlja, »kot da bi se prvič zares videl«. Narcis pač pripada mitski, arhetipski stvarnosti⁷, Dorian pa kot romaneskni lik, čeprav bi Wildov roman lahko označili kot fantazijski, potrebuje določeno

⁷ Spomnimo se Pavzanija, ki se mu je ideja o šestnajstletnem mladeniču, ki v svojem odsevu ne prepozna sebe, že v drugem stoletju zdela tako absurdna, da mu je bolj ugajala »prizemljena« različica s popolnoma drugačno poanto.

mero realističnosti. Lastni obraz mu zagotovo ni tuj – mora ga videti skozi drugačen medij in novo perspektivo.

Dorian na tej točki torej prvič ugotovi, kako lep je, in kako pomembno je, da je lep. Hkrati z močjo svoje lepote pa se zave tudi njene minljivosti in obide ga groza. Sprva Basil to razume kot negativen odziv na svojo umetnino in se nameni s slikarskim nožem razrezati platno, vendar mu Dorian to nemudoma prepreči z besedami: »To bi bil umor!« Slikar mu hladno odvrne: »Veseli me, da končno ceniš moje delo,« Dorian pa se na to v Narcisovi maniri odzove: »Cenim? Zaljubljen sem vanj, Basil. Slika je del mene, to čutim« (Wilde 1986: 70). Vendar Dorian ni (mitski) Narcis in te replike, kljub njeni pomenljivosti, ne moremo vzeti dobesedno. V njej lahko vidimo kvečjemu prve sledove vznikanja njegovega izprijenega značaja, ki ga je mogoče opisati kot patološko narcisističnega. Čustvo, ki se mu vzbudi ob pogledu nase, ni poželenje, ampak strah pred neizogibnim staranjem. Bolečina, ki jo začuti ob soočenju s svojo podobo, ni Narcisovo paradoksalno hrepenenje, da bi bil ločen od objekta svoje ljubezni, ampak izhaja iz novega prepričanja, ki mu ga je malo prej vcepil lord Henry: da sta mladost in privlačen videz edino, kar je zares vredno imeti. »Kadar bom opazil, da se staram, se bom ubil« (Wilde, *Slika* 69), nazadnje obupano reče Dorian.

Moč mladostne lepote je pomemben motiv tako v Narcisovi kot v Dorianovi zgodbi. V obeh primerih ima lepota osrednjega lika usoden vpliv tako na njega samega kot na tiste, ki ga obkrožajo – vodi v obsesijo in samouničenje. Narcis in Dorian sta oba mlada in lepa in s tem mnogim objekt poželenja. Pri obeh mladost in lepota privedeta do končnega samoizničanja, ne gre pa zanemariti tudi vloge, ki jo pri tem odigrajo njuni občudovalci. Eden izmed njih nad Narcisa pogubo priključuje direktno z evokacijo Nemezis, pri Dorianu pa je ta vloga nekoliko bolj subtilna, a nič manj pomembna. Očitno je, kako je k temu prispeval lord Henry s svojim kvarnim vplivom, toda na tem mestu moramo še posebej izpostaviti Dorianovo kratko romanco s Sybil Vane.

Če si Doriana predstavljamo kot utelešenje Narcisa, lahko Sybilin lik beremo kot daljen odmev Ovidijeve nimfe Eho. Na to nas napeljujejo vzporednice med njunima – kasneje izgubljenima – talentoma, neuslišana zaljubljenost v nekoga, ki jima ljubezni ni zmožen vračati, in končna smrt kot posledica te bolečine. Nimfin dar je pripovedovanje, Sybil je obetavna mlada igralka, v katero se Dorian površinsko zaljubi prav in izključno zaradi tega talenta. Ker nam je Sybil na začetku predstavljena le skozi Dorianovo perspektivo, je oropana prave individualizacije, saj so njena lepota, nadarjenost za igro in ljubezen do Dorianu edine lastnosti, ki so zanj

pomembne. Dorian jo, ne da bi jo zares spoznal, že po prvem srečanju idealizira, njegova iluzija pa se tako hitro, kot je bila ustvarjena, tudi razblini. Ko Dorian po dolgem opevanju njenih sposobnosti prvič povabi Henryja in Basila na ogled predstave, Sybil igra »popolnoma zanič«. Dorianova ljubezen izgine hkrati s stvarjo, ki jo je pri Sybil občudoval, njenim talentom, njeno slabo igro vzame kot žalitev, besen je in čuti se osramočenega pred svojima prijateljema. Njegovo soočenje s Sybil po predstavi je pretresljivo in spominja na srečanje med Eho in Narcisom. Na svoje presenečenje Dorian v garderobi najde Sybil vso vznemirjeno; od njega pričakuje razumevanje, zakaj nikoli več ne bo dobro igrala. Do sedaj je bila igra »edina resničnost« njenega življenja, Dorian pa ji je pokazal »pravo resničnost«. Trditev okrepi z namigom na Platonovo alegorijo votline: »Nič drugega nisem poznala kot sence in zdele so se mi resnične. Prišel si ti – o, moja čudovita ljubezen! – in rešil mojo dušo iz ječe« (Wilde, *Slika* 126). Kot Eho se Sybil spričo izkušnje resnične ljubezni zave, da je njena igra le odmev, ponavljanje besed, ki jih je zapisal nekdo drug:

Nocoj sem prvič videla, da je Romeo grd in star in poslikan, da je mesečina v sadovnjaku lažna, da je scenerija prostaška in da so besede, ki jih moram govoriti, neresnične, da to niso moje besede, da ne izražajo tistega, kar bi jaz hotela povedati.

(Wilde, *Slika* 126)

Sybilina ganljiva izpoved pa Dorianovo jezo le še podžge, saj se Sybil, ki se vzpostavlja kot subjekt in ne le kot objekt njegovega občudovanja – ki je pričela razkrivati svojo pravo identiteto – ne sklada več z njegovo iluzijo. Takšne Sybil ni več sposoben ljubiti. In tako kot Ovidijev Narcis med begom pred Eho vpije: »Nobenih objemov!« (Ovidij 2013, *Liber III* 390), Dorian ne prenese več Sybilinega dotika: »Položila mu je roko na laket in mu pogledala v oči. Sunil jo je proč. 'Ne dotikaj se me!' je zakričal« (Wilde, *Slika* 127).

Ta krivična zavrnitev povzroči prvo spremembo na Dorianovem portretu, ki bo od zdaj naprej razkrival vsak njegov moralni spodrseljaj: okoli ust naslikane podobe se čudežno pojavijo prve okrutne poteze. Dorianovo obžalovanje lastnega ravnanja lahko prej kot nenadnemu spreobrnjenju pripišemo obupanemu poskusu, da bi rešil lastno dušo; v samoprevari se prepriča, da bi Sybil vendarle lahko še ljubil, vendar je to zgolj še ena utvara, ki se razblini ob novici o njenem samomoru. Dorian zdaj ve, da se je naivna želja, ki jo je izrekel v afektu, izpolnila: portret se bo staral, medtem ko bo njegovo telo ostalo nedotaknjeno. Le še ena odločitev ga loči od tega, da je njegova usoda dokončno zapečaten.

Začutil je, da je nastopil trenutek, ko se mora odločiti. Ali pa se je bil že odločil? Saj, vse je zanj odločilo življenje – življenje in njegova neskončna radovednost, kakšno da je. Večna mladost, brezkončne strasti, skrite in neznane slasti, divje veselje in še bolj divji grehi – vse to bo njegovo. Portret bo nosil breme njegove sramote; to je vse.

(Wilde, *Slika* 145)

Gorilovics trdi, da se ta podvojena narcisistična podoba odmika od Ovidijevega modela, pri katerem Narcisova lepota na videz ostane nedotaknjena še po smrti, saj se Narcis še vedno lahko opazuje v vodah reke Stiks. Portret se spreminja skupaj z Dorianovim postopnim izgubljanjem nedolžnosti in predajanjem najbolj strašnim instinktom in pregreham. Medtem ko Ovidijev Narcis vse do konca ohranja svojo nedolžnost, je Wildov junak izpostavljen procesu moralne degradacije, ki ga vodi v umor in samomor. (267–268) Trenutku njegove usodne odločitve sledi tretja in zadnja neposredna primerjava med Dorianom in Narcisom; če sta prej Narcisa v njem prepoznala Henry in Basil, se zdaj, ko se otožno spominja lepote svojega portreta, z njim primerja sam:

Nekoč je, otroško norčujoč se iz Narcisa, poljubil ali se vsaj delal, kot bi poljubil, naslikane ustnice, ki so se mu zdaj tako okrutno smehljale. Jutro za jutrom je sedel pred portretom in se čudil njegovi lepoti; včasih se mu je zdelo, da je skoraj zaljubljen vanj.

(Wilde, *Slika* 145)

Kot pravi Gorilovics, je Dorian, »ta bogati in oboževani mladi aristokrat britanske visoke družbe v Londonu poznega devetnajstega stoletja, v vsakem pogledu moderni Narcis, karakterističen produkt *fin de siècle*, ki proslavlja perverzno zapeljivost 'dekadence' [...] in želi spremeniti svoje življenje v dekadentno umetniško delo, vredno junaka Huysmansovega *Proti toku*« (268).

4. 2 Wildov Učenec kot inverzija mita o Narcisu

The Disciple (Učenec) je pesem v prozi, ki mitski zgodbi o Narcisu v značilno wildovskem slogu da nov zasuk. Pesem je izšla skupaj s petimi drugimi, ki so bile pod skupnim naslovom *Poems in Prose (Pesmi v prozi)* julija 1894 objavljene v vplivni angleški reviji *Fortnightly Review*. Čeprav gre za reinterpetacijo mita, Narcis v zgodbi ne nastopa, saj se dogaja po njegovi smrti. Spremljamo dialog med žalujočimi nimfami in jezerom, v katerem se je Narcis ogledoval.

Ko je Narcis umrl, se je jezero njegovega užitka spremenilo iz čaše sladkih voda v čašo slanih solza in Oreade so jokajoč prihitele iz gozda, da bi jezeru pele in mu tako nudile tolažbo.

In ko so videle, da se je jezero spremenilo iz čaše sladkih voda v čašo slanih solza, so razpustile dolge zelene kodre svojih las in zaklicale jezeru: "Ne čudimo se, da tako močno žaluješ za Narcisom, saj je bil tako lep."

"Ampak ali je bil Narcis lep?" je reklo jezero.

"Kdo bi to vedel bolje od tebe?" so odvrnile Oreade. "Nas je srečal le občasno, tebe pa je iskal in ležal na tvojem obrežju in zrl vate in v ogledalu tvojih voda je zrcalil svojo lastno lepoto."

In jezero je odgovorilo, "Ampak jaz sem ljubilo Narcisa zato, ker sem, ko je ležal na mojem obrežju in zrl vame, v ogledalu njegovih oči videlo le zrcaljenje svoje lastne lepote."⁸

(Wilde, "Essays and Lectures")

Pesem nosi naslov *The Disciple*, ker Wilde z njo metaforično demonstrira, kako učenec v samoprevari vidi samo lasten odsev v svojem učitelju. (Pollard 303) Pripoved konstruira vrsto paradoksa, ki je postal zaščitni znak »literarnega in mitičnega Wilda« (Bredbeck 54). Besedilo invertira mit s tem, da opazovalec postane opazovano, iz subjekta nastane objekt. Narcisova morala je tipično povezana z nevarnostmi lastne privlačnosti, morala *Učenca* pa je po mnenju Gregoryja W. Bredbecka povezana z nevarnostmi domneve, da smo sposobni vedeti, kaj koga privlači. (54) Vlogi Narcisa in njegovega zrcala sta zamenjani. Jezero iz odsevne površine postane opazujoči subjekt, medtem ko je Narcis reduciran na funkcijo vračanja odseva – stopimo v krožni paradoks vzajemnega zrenja.

Bredbeck raziskuje povezave med inverzijo v besedilu in spolno inverzijo, ki je v seksologiji *fin de siècle* vplivala na konstrukcijo modernega homoseksualca. Zanj že sama invokacija Narcisa sugerira možnost spolne inverzije, v njeni povezavi s tekstualno inverzijo pa vidi dodatno aktivacijo te možnosti v Wildovem besedilu. (56–57) Pri tem se sklicuje tudi na Ellisa, ki v Narcisu prepozna emblem mladostne ljubezni do samega sebe. Ellis takšno ljubezen opaža pri dečkih in deklicah, ki še niso dosegli stopnje, na kateri bi se lahko zaljubili v drugo osebo nasprotnega spola. (348) Po Franklovem mnenju je Wilde odločilno vplival na transformiranje Narcisa v ikono moške lepote in homoerotičnega poželenja. (Frankel v Wilde, *The Picture* 164) V Wildovi odločitvi za pisanje pesmi v prozi lahko vidimo nezanimljiv vpliv francoskega simbolizma. Tej literarni smeri se bom nekoliko bolj posvetila ob obravnavi Gida in Valéryja.

⁸ Prevod je moj.

5 NARCIS V FRANCOSKEM SIMBOLIZMU

Zgodba o Narcisu je šele leta 1891 dobila tudi svoji prvi simbolistični različici, čeprav se jo je »pogosto imelo za emblematični mit simbolizma« (Johansson 63). To sta *Traktat o Narcisu*⁹ (*Le Traité du Narcisse*) Andréja Gida in pesem z naslovom *Narcis govori* (*Narcisse parle*) Paula Valéryja. Gide in Valéry sta se približno leto pred izidom obeh del spoznala preko skupnega prijatelja Pierra Louÿsa; prvič sta se srečala okrog božiča leta 1890, ko je Gide nekaj časa preživel v Montpellieru. V tem času sta se pogosto skupaj sprehajala v tamkajšnjem botaničnem vrtu (*Jardin des plantes*), kjer sta nekega dne odkrila grob, ki naj bi pripadal hčerki pesnika Edwarda Younga. Dekletu je bilo ime Eliza, vendar so jo klicali Narcissa; napis na nagrobniku *Narcissae placandis manibus* (»Manom Narcise, da se pomirijo«) je postal moto Valéryjeve pesmi, medtem ko je Gide svoj *Traktat* posvetil Valéryu. (Johansson 63) Upravičeno torej lahko domnevamo, da je imel opisani dogodek svojevrstno vlogo pri nastanku obeh besedil.

Narcis je bil v tem obdobju razumljen kot simbol umetniške ustvarjalnosti, pa tudi samozavedanja. (Hopkins Schnare 72) Sledi takšnega videnja Narcisa so močno prisotne tako v Gidovem *Traktatu* kot pri Valéryju, saj pri obeh srečamo Narcisa pesnika. Vendar Gidov Narcis veliko več razmišlja o svoji identiteti in obstoju, medtem ko pri Valéryjevem liku samospoznavanje ni v središču pozornosti. Kot pravi Dorothy Hopkins Schnare, je Gidov Narcis namesto tega »arhetip lepote, ki meditira v skoraj neresnični pokrajini in objokuje begotnost idealne lepote; zato je tipičen simbolistični junak« (Hopkins Schnare 72).

5. 1 Gidov *Traktat o Narcisu*

Tako Gide kot Valéry se v svojih delih posvečata metafizičnim in estetskim vprašanjem, v čemer Johansson vidi posledico tega, da sta svoja Narcisa postavila v okvire simbolistične poetike. (21) Čeprav Gidov *Traktat* nosi zgovoren podnaslov *Théorie du symbole* (*Teorija simbola*), so mnenja o tem, ali je delo zares mogoče brez zadržkov umestiti v simbolizem, deljena. Besedilo se je pogosto bralo kot simbolistični manifest in je nastalo v času Gidovega

⁹ Besedilo na žalost ni dostopno v slovenskem jeziku, zato sem določene odlomke za potrebe interpretacije prevedla sama, pri čemer sem se opirala na izvirnik in hrvaški prevod Tine Andrijić.

prvega srečanja s tem literarnim gibanjem, pri čemer se je tudi sam takoj razglasil za simbolista. (Johansson 64) Vemo tudi, da je bil – tako kot Valéry – eden izmed »torkovcev« (*mardistes*), mladih pesnikov, ki so se ob torkih zvečer zbirali v Mallarméjevem stanovanju in »predstavljajo osrčje simbolistične šole v ožjem pomenu besede« (Novak, *Pogledi* 11). Pamela A. Genova po drugi strani do neke mere zavrača mnenje številnih kritikov, da *Traktat* uteleša simbolistične nazore, ob čemer poudarja, da je bil Gidov odnos do simbolizma ambivalenten (kar je razvidno iz njegovih dnevnikov, avtobiografije in korespondence). Zavzame stališče, da gre pri Gidu prej za ironično eksperimentiranje s simbolističnimi idejami, slogom in formo, ki odpira prostor njegovi lastni estetiki. (7–8) To polemično stališče je vredno omembe, vendar se bom bolj kot na pomen Narcisa znotraj širšega simbolističnega gibanja osredotočila na to, kakšna je bila vizija tega lika pri Gidu in Valéryju kot posameznikih. Vprašanje, ali imamo Gidovo delo lahko za simbolistično v strogem smislu ali ne, pa na tem mestu puščam odprto.

Traktat o Narcisu je prvo delo, ki ga je Gide izdal pod svojim imenom in predstavlja odmik od Schopenhauerjeve filozofije in pobožnega krščanstva Gidove mladosti. (Johansson 21) Pamela A. Genova trdi, da je s *Traktatom* Gide odprl pot ključni dinamiki svojega kasnejšega korpusa, raziskovanju grško-rimskega mita kot kreativnega prostora in odprtega sistema za estetski eksperiment, pa tudi za odkrivanje samega sebe. (1)

Lik Narcisa, osrednji motiv *Traktata*, Gida ni intimno povezoval le z Valéryjem, temveč tudi z Wildom, ki ga je prvič srečal v Parizu novembra 1891. Gide to srečanje, ki se je kasneje izkazalo za usodno, opisuje v avtobiografiji *Če zrno ne umre* (*Si le grain ne meurt*, 1924) in na začetku prvega izmed dveh esejev o Wildu, ki je izšel leta 1901. Gide pripoveduje o tem, da si je slovitega pisatelja zelo želel spoznati, saj so ga vsi opisovali kot izjemnega govorca, in kako je bil Wilde po srečnem naključju povabljen na večerjo, ki se je je udeležil tudi sam. Ko so odhajali, je Wilde nenadoma pristopil k njemu in mu dejal: »Poslušaj z očmi. Zato ti bom povedal tole zgodbo« (Gide, *Oscar* 3). Zatem mu je podal svojo interpretacijo zgodbe o Narcisu, ki je tri leta kasneje izšla pod naslovom *Učenec*.

Zanimivo je, da je prav figura Narcisa zaznamovala prvo neposredno privatno interakcijo med avtorjema. Čeprav bi zato lahko domnevali, da je Gide navdih za izbor motiva delno dobil tudi pri Wildu, se poanti njunih del močno razlikujeta, razen tega pa je bil večji del *Traktata o Narcisu* napisan že pred njunim srečanjem. (Pollard 303)

Besedilo je nenavadno že zaradi svoje specifične strukture, tako zunanje kot notranje. Lahko bi rekli, da sta obe tridelni: zunanja je razvidna iz daljših presledkov in rimskih števil, ki označujejo posamezne segmente – prolog, epilog in jedro teksta, ti pa so spet sestavljeni iz treh med seboj ločenih delov. Ta analitičnost in simetričnost, splošen filozofski ton dela in dejstvo, da je Gide tekstu dodal celo didaktično opombo, predstavljajo zelo nenavaden okvir za Narcisovo zgodbo. (Genova 12)

Po Johanssonu *Traktat* strukturirajo tudi trije tipi diskurza, trije različni načini reprezentiranja resnice: teorija (ki zadeva koncepte), mit (ki zadeva zgodbe) in simbol (ki zadeva podobe). Na začetku analize se je zato potrebno zaustaviti že ob naslovu, ki vsebuje vse tri tipe: *Le Traité du Narcisse (Théorie du symbole)*. Šlo naj bi torej za razpravo (*traité*) o mitu in teorijo (*théorie*) simbola, zato bralec pričakuje teoretično razlago mita in simbola – po naslovu sodeč ima med tremi diskurzi hermenevitično prednost teorija. Vendar takoj, ko vstopimo v tekst, teorija odstopi mesto mitu: »Knjige morda niti niso nekaj preveč nujnega, na začetku je bilo dovolj le nekaj mitov« (Gide, *Traktat* 7). Podobna misel se skoraj dobesedno ponovi tudi v zaključku besedila: »Ta traktat morda niti ni preveč nujen. Na začetku je bilo dovolj le nekaj mitov« (Gide, *Traktat* 17). Tekst je torej zasnovan kot teorija, vendar hkrati zmanjšuje pomembnost in veljavnost teorije. (Johansson 67)

Kar se tiče naslova, je zanimivo tudi to, da je Gide namesto predloga *de* uporabil *du*; nanaša se torej na cvetlico, *le narcisses*, ne na osebno ime, *Narcisse*. (Johansson 69) V izdaji iz leta 1899 je besedilu dodal moto iz Vergilijeve druge ekloge: *nuper me in littore vidi* (»Pred kratkim sem se videl na obali«). Vergilijev tekst ne govori o Narcisu, se pa v njem pojavi narcisa, kar še okrepi asociacijo na cvetlico. (Johanson 69, op. št. 269) Genova pa v motu vidi namig na določeno avtobiografskost, neločljivo povezano s figuro Narcisa. (Genova 20)

Kmalu na začetku uvodnega dela Gide tudi natančneje opredeli témo svoje »razprave« s kratko obnovo mita:

Narcis je bil brezhibno lep in zato je bil čist; preziral je Nimfe, ker je bil zaljubljen v samega sebe. Niti dih ni vznemirjal izvira, kjer je, miren in osredotočen, cele dneve motril svojo podobo.

(Gide, *Traktat* 7)

Teh nekaj stavkov od preostanka besedila – in Gidovega lastnega pripovednega glasu – odstopa že vizualno, saj so natisnjeni ležeče. S povzemanjem starodavnega mita Gide pripravi prostor za svojevrsten palimpsest, temelje, na katere bo postavil lastno vizijo Narcisovega lika.

Pamela A. Genova ugotavlja, da Gide »z nedvoumno vključitvijo Ovidijevega avtorskega glasu, ki ga predstavi v lastnem, distinktivno izoliranem prostoru, [...] ironično prikaže tako svojo navezavo kot odmik od antičnega referenta« (1). Na tem mestu se strinjam z Johanssonom, da težko govorimo o Ovidijevem »avtorskem glasu«, saj gre le za Gidov povzetek mitske zgodbe in ne konkretne upesnitve te zgodbe, ki jo lahko beremo v *Metamorfozah*. Če ob tem upoštevamo še veliko verjetnost, da Ovidijevo delo Gidu sploh ni služilo za zgled, Pamela A. Genova verjetno res nekoliko precenjuje njegovo pomembnost za Gidovo besedilo. (Johansson 74) Kljub temu se bom pri interpretaciji opirala tudi na njeno primerjavo obeh del, saj je sama po sebi popolnoma umestna, dokler imamo pri tem v mislih, da je ne moremo jemati za primerjavo Gida z Ovidijem kot literarno predlogo.

Pamela A. Genova trdi, da je razmejitev med Gidovo in Ovidijevo ubeseditvijo Narcisa določena z redukcijo narativnih elementov, kar vidimo tudi v ožanju prostorskega konteksta. Ovidij pokrajino, pastoralno podeželje, ki obdaja Narcisa, opiše v zelo jasnih detajlih, izpostavi samotnost in mir nedotaknjene narave, kamor postavi svoj lik, in s tem vzpostavi atmosfero, ki je ključna za njegovo mitsko pripoved (2):

Tam se srebril in iskril je izvir, nič môten, s tolmuni;
ni se pastir ga dotaknil, ne koze na paši v gorovju,
niti ne druga drobnica; ne ptica ne zver še nikoli
ni ga skalila, ne veja, ki kdaj je odpadla z drevesa;
trata je rasla okrog in pojila se z vlago v bližini,
gozd ni prepuščal nobenega žarka, ki kraj bi ogreval.

(Ovidij 2013, *Liber III* 407–412)

Gidov Narcis se po drugi strani znajde v sterilni in enolični atmosferi, ki odseva njegovo duševno stanje (Genova 2):

Ni več obrežja niti izvira, ni preobrazbe in ni odseva cvetlice, ničesar, le še sam Narcis, vendar Narcis, sanjač, ki se izdvaja iz sivine. V tej nekoristni monotoniji časa ga navdaja nemir, njegovo negotovo srce se prevprašuje.

(Gide, *Traktat* 8)

Gide izbriše načrtano območje, v katero je postavil svoje besedilo, in začne od začetka: »Vse je bilo že izrečeno, ampak nihče ne posluša, zato je treba začenjati zmeraj znova« (Gide, *Traktat* 7). Začasno izniči tradicionalno prizorišče, na katero se je pravkar skliceval (ni več slovitega obrežja in izvira, nad katerim se sklanja Narcis) in umanjka tudi motiv metamorfoze.

Vse, kar ostane, je Narcis, ki se izdvaja iz nič – simbolna geneza, ki napoveduje kasnejše navezovanje na rajski vrt. Narcis je vzet iz svojega konteksta. Že v trenutku svojega nastanka, hkrati z začetkom svojega obstoja, se vzpostavi kot eksistencialno negotov subjekt, ki si želi »spoznati samega sebe«, »končno spoznati, kakšno obliko ima njegova duša« (Gide, *Traktat* 8). Da bi to lahko storil, pa mu manjka tisto, brez česar ne more noben Narcis, najbolj ključen element lmita – zrcalo:

Ne vedeti, ali se ljubiš ... Ne poznati svoje lepote! Izgubljati se v pokrajini brez obrisov, brez nasproti stoječih ploskev. Ah! Ne moči se videti! Zrcalo! Zrcalo! Zrcalo!

(Gide, *Traktat* 12)

Gidov Narcis ne izdaja veliko o svojem videzu ali značaju in je tako drugačen od tradicionalnega lika, čigar dediščino predstavlja. Popolnoma izgine tudi njegov grški izvor; postane brezčasen in »deheleniziran«. (Genova 3) Torej je tudi Narcis (ne le okolje, v katerem se nahaja) v določenem pogledu reduciran, po drugi strani pa prestopa lastne meje, prehaja iz konkretnega v abstraktno, v simbol. Na detemporalizacijo opozarja tudi Johansson, češ da je v Gidovem besedilu ogrožena časovna dimenzija kot najbolj osnovna karakteristika vsake pripovedi:

Narcisova téma je izpeljana iz mita in bistvena lastnost mita je to, da gre za pripoved. Pripoved je tudi tradicionalen način reprezentiranja téme. V Gidovem tekstu pa obstaja močna tendenca k denarativizaciji. [...] Pripovedna struktura mita o Narcisu je izpodbijana po eni strani s simbolno podobo narcise, ki se nagiba nad vodo, po drugi strani pa s teoretično interpretacijo mita v konceptualnem diskurzu o metafiziki, poetiki in etiki.

(Johansson 66–67)

Z radikalno redukcijo vsega, razen Narcisa, nam ostane samo lik, katerega edina lastnost je to, da sanja; zdi se, da obstaja v vakuumu, v katerem ne moremo razločiti niti prostora niti časa. Šele Narcisova želja, da bi spoznal obliko svoje duše, sproži dogodke, iz katerih je zgodba sestavljena, in nekoliko bolj definira prostor, v katerem se odvija. Čas in prostor pričneta obstajati, ko Narcis sede ob *fleuve du temps*, reko časa, kjer končno lahko vidi svoj odsev. Tam prevzame svojo tradicionalno držo (*la traditionnelle posture*), v kateri ostane do tretjega oštevilčenega dela. (Johansson 75–76) Ta Narcisov položaj se v besedilu omenja večkrat. Gide ga naslika že v obnovi mita čisto na začetku in tako postane Narcisovo »običajno stanje«, v kakršno si ga prizadeva povrniti. (Johansson 68–69) Gre seveda za podobo Narcisa, ki se sklanja nad vodo in v njej opazuje svoj odsev, kar je uprizoritev ključnega momenta Narcisove

zgodbe, ki jo lahko najdemo v številnih likovnih upodobitvah in je postala vizualni simbol celotnega mita.

V centralnem triptihu se izmenjujeta pripovedni in teoretski diskurz, v katerih je predstavljena »vseobsegajoča kozmološka zgodovina človeštva od Adama v raju do človeškega prizadevanja doseči odrešitev in končno do udejnjenja eshatologije v pesniku«. (Johansson 77) Prvi del uvaja precej nekonvencionalno zastavljen lik Adama, ki predstavlja Narcisovega dvojnika. Še posebej je zanimiv zato, ker razkrije Gidovo uporabo *mis en abyme*, postopka, ki svoje poimenovanje dolguje prav temu avtorju in je s svojim učinkom zrcaljenja več kot prikladen za motiv Narcisa. Ko pravi Johansson, je celotna zgodba Gidovega *Traktata* vsebovana v simbolu Narcisa, ki ga opazuje sam Narcis, medtem ko zre v zrcalo sveta; tako podoba Narcisa postane simbol celotnega človeštva ali, raje, simbol človeka. (78–79)

Ko Narcis zre v svoj odsev – in s tem v odsev celotnega vesoljstva – prične sanjati »Raj«, »čisti Eden«, oziroma »vrt Idej«, kot ga poimenuje Gide (*Traktat* 9), kar je le ena izmed številnih aluzij na platonistično misel v njegovem besedilu. Gidov raj je »idealizirani svet popolnih oblik« iz časa še pred miti oziroma pred Narcisom samim (Genova 15), bolj natančno, iz časa pred *časom* samim. Gre za brezčasno oziroma nadčasovno dimenzijo, saj »Raj ni nastal, ampak je enostavno od nekdaj bil« (Gide, *Traktat* 9). Gide nam naslika podobo rajskega vrta, ki je povsem drugačna od biblične. Drevo, ki stoji v središču tega raja, ni več simbol spoznanja dobrega in zla, temveč Yggdrasil, logaritmično drevo, izposojeno iz skandinavske mitologije, ki v Gidovem besedilu »uteleša princip matematične popolnosti, moč in stabilnost čistega števila« (Genova 16).

V Raju srečamo Gidovo vizijo Adama, prvega človeka, ki je še brezspolen in – tako kot Narcis – sam. Pollard, ki pravi, da *Traktat o Narcisu* razkriva pomembne aspekte Gidove moralnosti, domneva, da je Gidov Narcis gol – in *prav zato* tudi čist. Narcis ni vabljen in privlačen zato, ker je gol, temveč je gol zato, ker golota predstavlja stanje rajske popolnosti. Adam je bil gol, preden je okusil sadež z drevesa spoznanja, in če golota predstavlja popolnost, potreba po obleki simbolizira padeč iz raja. V prvem primeru, čeprav goli, ne občutimo poželenja; v drugem občutimo poželenje, vendar je to nujna kazen za greh. (303) Gidov Narcis se torej kot dvojnik Adama, brezspolnega bitja, močno oddaljuje od svojega antičnega predhodnika, ki je s svojo lepoto primarno konstruiran kot objekt poželenja. Tako kot Narcis, tudi Gidov Adam čuti potrebo po tem, da bi se uzrl, gledal samega sebe in bi se bil do samega sebe zmožen opredeliti kot objekt, saj ima občutek, da bi se šele v tem zares potrdil kot subjekt. Ker še ni

zares uzrl samega sebe, ni še uzavestil svoje subjektivnosti, doživlja sebe ne le kot središče, ampak skoraj kot stvarnika vsega, kar je; in vse, kar je od njega ločeno, doživlja kot otrok, ki verjame, da svet izgine, kadar zapre oči. Pravzaprav ves čas (po)ustvarja celotno stvarstvo s tem, da ga opazuje, tako kot Narcis poustvarja svet in človeštvo z zrenjem v lastni odsev:

Vendar gledalec, primoran, da za vedno gleda predstavo, v kateri nima druge vloge kot to, da za vedno gleda, postane utrujen. Vse se odigrava zanj in on to ve, ampak samega sebe ... ampak samega sebe ne vidi. Kaj mu bo torej vse drugo? Ah! Videti se! Ni dvoma, močan je, kadar ustvarja in kadar ves svet izgine skupaj z njegovim pogledom, ampak kaj lahko ve o svoji moči, vse dokler ni potrjena? Zaradi tega silnega motrenja stvari se sam ne razlikuje več od njih [...].

(Gide, *Traktat* 10)

Tako kot na začetku Narcis se tudi Adam kmalu naveliča situacije, v katero je postavljen; v obupni želji po nečem nepredvidljivem zlomi Yggdrasilovo vejo. To dejanje povzroči spremembo, ki sproži začetek časa, kar predstavlja izvirni greh – dejanje se zgodi pred časom samim. (Johansson 77) Gidov Narcis sanja Adama v najbolj ključnem trenutku svojega dotedanjega obstoja, razpolavljanju. Vendar če Bog bibličnemu Adamu iz njegove esence ustvari protipol z razlogom, da ne bi bil več osamljen (»Ni dobro človeku samemu biti«, 1Mz 2,18), Adamova osamljenost v *Traktatu* nastopi šele kot posledica te razdelitve:

Toda prestrašeni človek, dvospolnik, ki se razpolavlja, je zajokal od tesnobe in groze, saj je z novo spolnostjo začutil, kako v njem vre nemirna želja po tej lastni polovici, skoraj isti, po tej ženski, ki se je tu pojavila kar naenkrat, ki jo ljubi in ki si jo želi vrniti vase, tej ženski, ki bo v slepem trudu, da skozi sebe spet ustvari popolno bitje in tako ohrani vrsto, začela v svojih prsih neko nepoznano nekaj neke nove rase in v čas skoraj že potisnila neko drugo bitje, in to spet takšno, ki potrebuje, ki ne bo samo sebi dovolj.

(Gide, *Traktat* 11)

Spet smo priča namigu na Platona; razpolovljeni Adam ni več popolni hermafrodit, dvospolnik – in zato brezspolnik – izpred časa, ampak je za svojo predrznost kaznovan z večnim manjkom. Hkrati s spolnostjo se pojavi nepotešljivo poželenje. Adam človeka obsodi na to, da bo bitje, ki nikoli ne bo zares samozadostno in bo večno iskalo primarno enost rajske harmonije.

Na splošno se Gide v besedilu močno opira na neoplatonistično tradicijo. Osrednji indikator tega je interpretacija odseva v vodi v duhu Platonove alegorije o votlini, odseva, ki ga je Plotin uporabil kot primero za odnos med *logosom* in snovjo. Vendar so neoplatonisti poudarjali predvsem motiv iluzije, medtem ko pri Gidu iluziji sledi prepoznanje (Johansson 84):

Narcis pa z obale motri ta privid, ki mu ljubezensko hrepenenje spreminja podobo. Sanja. Osamljeni in otročji Narcis se zaljublja v krhko sličico, potreben ljubkovanja se nagne nad reko, želeč si potešiti žejo po ljubezni. Nagne se, in glej, kje nepričakovano izgine fantazmagorija – v reki naposled uzre par ustnic, ki se nudijo njegovim, par oči, njegovih, ga gleda. Spozna, da je to on, da je sam in da se zaljublja v lasten obraz.

(Gide, *Traktat* 16)

Če ima zgodba o Narcisu v večini neoplatonističnih verzij fundamentalno negativen pomen in se končuje z Narcisovo utopitvijo, Gidovega Narcisa zapustimo v spokojnosti (*calme attitude*), kar pomeni, da je dosegel poetični ideal. (Johansson 84) Narcis se nazadnje zave, da je »poljub nemogoč« (Gide, *Traktat* 16), da je čisto zares sam in da je vse, kar mu preostane, to, da gleda.

5. 2 Valéryjev *Narcis govori*

Med vsemi obravnavanimi avtorji je motiv Narcisa najmočneje zaznamoval prav Paula Valéryja. V eseju *Valéryjevev paradoks* Boris A. Novak takole opiše pomembnost tega mita za Valéryja:

Že grob pregled kazala njegovih *Zbranih del* kaže, da je Valéry izredno rad upesnjeval mitološke junake in zgodbe, pri čemer ga je navdihovala predvsem zakladnica starogrških mitov. Predvsem pa vzbujajo pozornost dejstva, da je določene mitske like upesnil večkrat, v različnih življenjskih in ustvarjalnih obdobjih, kot da ga obsesivno preganjajo in da v njihovih mitskih usodah vidi ključ za razumevanje človeškega dejanja in nehanja. Ti liki prav gotovo predstajajo tudi ključ za psihoanalitično razumevanje Valéryjeve osebnosti, kar še posebej velja za Narcisa, ki ga je na magistralen način upesnil trikrat [...]. (152)

Natančneje se liku Narcisa v Valéryjevem opusu posveča Dorothy Hopkins Schnare v svojem delu *Narcis v Valéryjevi poetiki* (*Narcissus in Valéry's Poetics*), ki mi bo služila kot poglobljeno izhodišče. Kot poudarja ta avtorica, je »imenovana, neimenovana ali preimenovana figura Narcisa konstanta Valéryjevega dela« (4).

Tri upesnitve Narcisa, ki jih omenja Novak, so *Narcisse parle* (*Narcis govori*, 1891), *Fragments du Narcisse* (*Fragmenti o Narcisu*, 1926) in *Cantate du Narcisse* (*Kantata o Narcisu*, 1939). Dorothy Hopkins Schnare ta dela (in njihove revizije) označi za svojevrstno pesniško avtobiografijo, saj jih je Valéry ustvarjal in popravljaj skozi obdobje petdesetih let in utelešajo bistvene elemente njegove poetike. Pesmi o Narcisu demonstrirajo Valéryjevo prepričanje, da pesnik lahko celo življenje prepesnjuje isto pesem. Raztezajo se skozi njegovo celotno kariero, od poznega 19. stoletja, ko je še vztrajal pri sonetu kot idealni pesniški formi,

pa skoraj do njegove smrti leta 1945, tik pred katero je objavil pesem v prozi *L'Ange (Angel)*. Ni nenavadno, da je oblika prve Valéryjeve upesnitve Narcisa (nepravilen) sonet, saj so bile njegove začetne pesmi skoraj izključno soneti. (Hopkins Schnare 2–7; 18) V zgodnji, simbolistični fazi je Valéry ustvaril pesem *Narcis govori*, za katero se mu je zdelo, da je med vsemi njegovimi mladostnimi deli najbližje njegovemu idealu, kasneje pa je izdal še precej predelano različico za pesniško zbirko *Album de vers anciens (Album starodavnih stihov)*. Njegovo zrelo obdobje zaznamujejo *Fragments du Narcisse*, v zadnjem obdobju pa se je približal dramskemu žanru z libretom *Cantate du Narcisse*. (Hopkins Schnare 2–7) Lik Narcisa je tako skupen tudi obema večjima zbirkama pesmi, *Album de vers anciens* in *Charms*, v kateri so izšli *Fragments du Narcisse*. Povezava je še močnejša zato, ker prvi del te pesmi vsebuje verze, prevzete direktno iz pesmi *Narcis govori*. (Hopkins Schnare 85)

Narcis govori je pogosto deležna hvale kot ena najlepših pesmi, napisanih med leti 1888 in 1892. Čeprav je bil Valéry sam nad pesmijo razočaran, jo je vseeno imel za še najbližjo svojemu idealu. Edini izmed Valéryjevih prijateljev, ki je bil kritičen do nekaterih aspektov pesmi, je bil prav Gide, ki je menil, da je preveč fragmentarna in brez enotnosti, ki jo zahteva Narcisov »sen«. (Johansson 65) Gide je pesem natančno preučil in jo izdatno komentiral, saj je Valéryja zelo zanimalo njegovo mnenje, medtem ko Valéryjevih zapisanih komentarjev Gidovega dela tako rekoč ni. (Hopkins Schnare 45–46) Čeprav nimamo nobenih dokazov, da bi se kateri izmed prijateljev pri ustvarjanju svojega Narcisa zgledoval pri drugem, se Hopkins Schnare zdi verjetno, da je Gide vplival na nekatere spremembe v popravljeni verziji Valéryjeve pesmi, ki je izšla v *Albumu starodavnih stihov* leta 1920. (46) Čeprav se ta kar precej razlikuje od prve¹⁰, bom pri obravnavi izhajala iz nje, saj je bralcu lažje dostopna in jo lahko beremo tudi v dveh slovenskih prevodih: prevodu Milana Jarca, ki je bil izdan že leta 1928, kar predstavlja prvi pesniški prevod Valéryja v slovenščino (Novak, *Recepcija* 194), in novejšem ter izvirniku bolj zvestem prevodu Borisa A. Novaka, na katerega se bom tudi sklicevala.

Dorothy Hopkins Schnare za razliko od Johanssona ne izključuje Ovidijevega vpliva na to Valéryjevo pesem, čeprav v opombah omenja Valéryjevo trditev, da je *Metamorfoze* bral šele po njenem nastanku. Zanimivo je, da podobnosti med deloma najde celo v besednjaku. (25)

¹⁰ Valéry je v nespremenjeni obliki ohranil le osemnajst izmed izvirnih triinpetdeset verzov, če upoštevamo še manjše spremembe, kot so ločila, pa je popolnoma enakih samo osem vrstic. (Hopkins Schnare 55)

Čisti mit je sam po sebi izmuzljiva, protejska entiteta, ki zmeraj znova obstaja le v ustnih izvedbah. Svojo spreminjajočo se naravo ohrani še potem, ko v zapisani obliki že vstopi na področje literature: z vsako ubeseditvijo postaja nekoliko bogatejši. Hkrati pa so nekateri njegovi elementi tako močno zakoreninjeni v »kolektivni zavesti«, da vznikajo vedno znova. Primerjava med Ovidijem in Valéryjem, ki se nam s številnimi izhodišči ponuja kar sama, je lep primer za to, kako težko je delom, ki se navezujejo na antični mit, z gotovostjo določiti zglede brez pričevanja avtorja samega.

Narcis govori je lirski pesem, osvobodjena Ovidijeve epske pripovedi; njen cilj je vzbuditi določeno občutje, ne obnoviti antični mit. (Hopkins Schnare 24) Valéry upesnjuje Narcisovo psihološko stanje tik pred smrtjo, zato v pesmi umanjka anagorizem, moment prepoznanja. Narcisova tožba se začne v polni zavesti, da je objekt njegove ljubezni on sam. Lahko da je Valéryjev Narcis preprosto popolnoma drugačen subjekt od Ovidijevega, »luciden moderen junak, ki se že od začetka zaveda, da so njegova prizadevanja zaman« (Hopkins Schnare 24), ali pa se je prepoznanje že zgodilo in je to Narcis, ki se je pravkar zavedel brezupnosti svojega položaja. Vsekakor ve, da je obraz, ki ga občuduje, njegov, in da gre le za površinski, izpraznjen odsev – *l'image est vaine*:

Žal mi je usodno čiste tvoje črte,
Nad vodnjakom moj obraz predstavlja rob,
Kjer z očmi zajemam iz modrine smrtne
Cvetje svojih vlažno kronanih podob!
Žal! Podoba ničeva, solzé pa večne!

[...]

Glej v vodi rosno polt iz mesečine,
Lik, ki služiš mojemu pogledu iz globine!
Glej srebrne roke, mojih gibov čisto snov!

(Valéry 13–14)

Tudi Valéry poudarja prizorišče dogajanja, Narcisovo okolico, in poetično pričara sliko gozdne pokrajine, ki jo lahko primerjamo z Ovidijevo. Že pri Gidu smo videli, kako pomembno je vprašanje prizorišča, ko gre za Narcisov motiv – Gide ga popolnoma izbriše, medtem ko je Ovidijev opis hladne narave (»gozd ni prepuščal nobenega žarka, ki kraj bi ogreval«, Ovidij 2013, *Liber III* 412) in nedotaknjenosti usodnega izvira že sam po sebi odsev deviškega, od

sveta odmaknjenega Narcisa. Ovidijev Narcis svoj samotni, hladni kotiček gozda odkrije v prizadevanju, da bi ubežal sončni pripeki, pri Valéryju pa se dogajanje odvija ponoči, kar še bolj poudarja odsotnost svetlobe. Vendar njegov »modri« gozd nežno osvetljuje mesečina:

Kajti noč šepeče, tukajšnja in daljna,
Vrčem, polnim lahnih sanj in težke sence,
Toda luna pleše skoz drevesne vence.

(Valéry 14)

Valéry okrepi sugestijo pokrajine, obsijane s svetlobo lune, s trikratno uporabo prilastka *d'argent* (»iz srebra«) ob določenih samostalnikih v drugi, šesti in zadnji kitici: *l'herbe d'argent* (»srebrna zel«), *bras d'argent* (»srebrne roke«), *larmes d'argent* (»srebrne solze«). Prvo zvezo je Novak prevedel z »zlato bilko« (Valéry 13), kar je v skladu s prvo različico pesmi, kjer je Valéry uporabil opis *d'or* (»iz zlata«). (Hopkins Schnare 48)

Tudi naravo Valéryjevega Narcisa potencira okolica, ki zrcali njegove lastnosti. Kot pravi Maja Goth, je »ta narava slika Narcisa samega – in Narcis je arhetip lepote« (14). Pesem je zvesta simbolistični tradiciji iskanja najvišje lepote, ki jo je moč najti v poeziji, zato je tudi lepota pokrajine idealizirana in skoraj pravljica. Poleg tega Maja Goth izpostavlja predmete, ki obdajajo Valéryjevega Narcisa – vodnjak, cvetje, zvezde, kot simbole čistosti. (14)

Tudi za Gida je Narcisova čistost (razen lepote) njegova najbolj prepoznavna lastnost. Gide Narcisa kot »čistega« (francoski pridevnik *chaste* sugerira moralno čistost) označi povsem na začetku, takoj zatem, ko ga opredeli kot lepega. Pri Valéryju pa je Narcisova čistost le implicirana, vendar zaradi tega nič manj poudarjena.

Čistost v smislu deviškosti je Narcisova konstanta že od časa antike. Narcis je le eden izmed mnogih deviških lovcev in lovck starogrškega mita (spomnimo se Hipolita in Atalante), ki so simbolično povezani z boginjo Artemido. Skupni sta jim takšna ali drugačna zapriseženost k čistosti in zavračanje ljubezni. To bogovi pri Narcisu in Hipolitu razumejo kot *hybris* in tako vztrajanje v deviškosti postane vzrok za njun propad.

Narcisova čistost, čeprav že od nekdanj prisotna, se je še posebej lepo prilegala estetiki francoskega simbolizma. Če je bila téma čistosti v antičnem mitu tesno povezana s témo poželenja, pa v Valéryjevi pesmi erotičnosti skoraj ne moremo najti. Namig na spolno

poželenje lahko razberemo kvečjemu v četrti kitici, ko Narcis svoj odsev opiše kot *desirable*, »zaželen«; francoski izraz ima nekoliko bolj erotično konotacijo:

In ostanek dneva mi poda nevesto
Nago, ko me val sesa na blede mesto ...
Lep in zaželen demon, ves iz ledu!
(Valéry 13)

Na splošno je bolj kot telesna poudarjena moralna čistost, oziroma čistost popolne lepote kot enega izmed najvišjih simbolističnih idealov. Narcisova očaranost nad samim sabo je pri Valéryju in Gidu mnogo bolj filozofska kot seksualna.

Tako kot pri Gidu je tudi v Valéryjevi pesmi zelo pomembna simbolika cvetja, ki je očitna aluzija na Narcisovo preobrazbo. Beseda *rose*, roža, se v pesmi ponovi trikrat. Po mnenju Dorothy Hopkins Schnare obstaja celo možnost, da je Narcis, že ko vstopimo v pesem, spremenjen v cvetlico, na kar bi lahko namigovala prva vrstica: »*O frères! tristes lys [...]*«, dobesedno: »O, bratje! Žalostne lilije [...]«. Vprašanje, zakaj se je Valéry odločil za lilijo namesto za narciso, ni tako zelo ključno, saj se lilija harmonično vkaplja v kontekst drugih simbolov čistosti in lepote, ki predstavljajo ideal. (Hopkins Schnare 69)

Še en izraz, ki se pojavi tako pri Gidu kot pri Valéryju, je *crystal* (»kristal«) v povezavi z vodo:

Shrani ta poljub, ki ruši mir usodne vode!
Up edini zna razbiti ta kristal svobode.
(Valéry 15)

V *Traktatu* se voda zgosti v kristale, ki jih Gide nato primerja s cvetovi; Gidov kristal, ki je obenem cvetlica, postane podoba zaustavljenega časa. V obeh delih je posebna pozornost namenjena tudi vodi kot mediju refleksije, ki postane strukturno pomemben element – skozenj besedili raziskujeta odnos med individualno in splošno subjektivnostjo. (Johanson 63, 71)

Med Valéryjevo pesmijo in Gidovim *Traktatom* je sicer manj podobnosti, kot bi bilo pričakovati glede na okoliščine njunega nastanka. Razliko lahko seveda opazimo že v sami zunanji zgradbi besedila; Valéryjeva tradicionalna forma je močno odmaknjena od Gidove razprave. Že naslova do Narcisa vzpostavita tudi nasprotno razmerje: v Gidovem *Traktatu* Narcis postane objekt govora, medtem ko naslov Valéryjeve pesmi predpostavlja govoreči subjekt, in če Valéryjev Narcis že v naslovu spregovori, Gidov molči. Še ena pomembna

razlika, ki jo izpostavlja Johansson, pa je to, da Gide Narcisa rabi kot sredstvo za zastavitev metafizičnih vprašanj, medtem ko se Valéry osredotoča na njegovo psihološko stanje. Zdi se, da sta avtorja motiv razvila v diametralno nasprotnih smereh in da njuno skupno izhodišče ni toliko eksplicitna predelava zgodbe o Narcisu, ampak bolj ohlapno opredeljen »sen«, ki naj bi bil izražen z Narcisovim likom. (Johansson 64–65) Na koncu Valéryjeve pesmi najdemo tudi močne namige na to, da se njegov Narcis v vodi utopi, medtem ko za Gida že vemo, da ni sledil temu neoplatonističnemu zgledu.

Omemba flavte¹¹, *une flûte*, v zadnjih dveh kiticah Valéryjeve pesmi močno sugerira motiv pesniške dejavnosti in utrjuje Narcisa kot simbol pesnika:

Naj me guba vzame dihu, ki me je izgnal,
In moj dih naj oživi to drobceno piščal,
Ki igra jo glasbenik visokega srca! ...

Zdaj izgini, vznemirjeno božanstvo!
Ti, samotna flavta, pa v zvezdnato prostranstvo
Trosi te razkošne solze iz srebra!

(Valéry 15)

Zelo verjetno se mi zdi mnenje Dorothy Hopkins Schnare, da je flavto mogoče videti kot simbol pesnikovega glasu, solze v zadnjem verzu pa kot pesmi same. (61) Narcis glasbenik je pravzaprav Narcis pesnik v nenehnem stremljenju k estetskemu in pesniškemu idealu. Če se spomnimo Valéryjevega perfekcionizma v odnosu do lastnih pesmi (in pesništva nasploh), je to še en namig, da se je pesnik s figuro Narcisa močno identificiral in da lahko v delih, ki ta lik upesnjujejo, prepoznamo nekatere avtobiografske elemente.

¹¹ Besedo je Novak prvič prevedel kot "piščal"; v izvorniku se ponovi dobesedno.

6 ZAKLJUČEK

V diplomskem delu sem s krajšo analizo lika Narcisa v delih Wilda, Gida in Valéryja poskušala prikazati, kako se je razumevanje tega antičnega mitskega junaka v zadnjem desetletju 19. stoletja spremenilo in kako so avtorji njegove lastnosti ter interpretacije teh lastnosti prilagodili času in literarnim smerem, znotraj katerih so ustvarjali.

Wilde, Gide in Valéry seveda niso edini avtorji tega obdobja, ki bi jim mit o Narcisu služil inspiracijo, vendar je njihova dela zanimivo preučevati zaradi skoraj sočasnega izida, pa tudi zaradi njihovih tesnih osebnih povezav, ki za celostno razumevanje besedil niso nepomembne. Mitska figura Narcisa je igrala pomembno vlogo v njihovem delu, življenju in dinamiki njihovih medsebojnih razmerij; pravzaprav se zdi, da se je med vsemi tremi le Wilde interpretacije Narcisa lotil neodvisno in brez neposrednega vpliva drugih dveh. Čeprav je dejstvo, da sta z Gidom istočasno posegla po istem motivu, verjetno le zanimivo naključje in odraz duha časa, je njuno prijateljstvo vsekakor vredno omembe.

Pri obravnavi Wildove *Slike Doriana Graya* sem se osredotočila na lik Doriana, ki ga razumem kot moderno adaptacijo Narcisa, prilagojeno novemu žanru in drugačnim potrebam modernih bralcev. Poskušala sem pokazati, da je imel Wilde pri konstruiranju svojega lika zagotovo v mislih tudi antičnega Narcisa, med drugim s tem, da je Dorian kot Narcis neposredno označen tudi v samem besedilu. Prek prikaza Dorianovega odnosa do Sybil Vane sem iskala vzporednice z Ovidijevim Narcisom in njegovim odnosom do nimfe Eho, ki si s Sybil deli marsikatero lastnost. Še mnogo bolj neposredno pa se na Narcisovo zgodbo nanaša Wildova pesem *Učenec*, ki v bralcu zamaje utrjeno predstavo o mitu in povsem obrne na glavo razmerje med občudujočim subjektom in občudovanim objektom.

Gidov *Traktat o Narcisu* in Valéryjevo pesem *Narcis govori* sem si prizadevala umestiti v širši kontekst francoskega simbolizma. Če se nam zdi Wildov Dorian s svojim moralnim razkrojem tako rekoč posebljena dekadenca, lahko v Narcisih Gida in Valéryja vidimo posebitev simbolističnega pesniškega ideala. Ker sta se avtorja poznala, sem se pri analizi Valéryjeve pesmi veliko sklicevala na Gida in vanjo vpletla primerjavo podobnosti in razlik med njunima deloma.

Narcis govori je seveda le eno izmed Valéryjevih del na to témo. Pesem sem izbrala zato, ker je bila zasnovana ob približno istem času kot Gidov *Traktat*, kar omogoča več možnosti za primerjavo. Razlog za to, da sem se osredotočila samo na to delo, pa je preprosto v tem, da sem vsem trem avtorjem poskušala nameniti približno enako pozornosti. Vendar je imel lik Narcisa tako močan vpliv na Valéryjevo življenje in delo, da se zdi tega aspekta njegovega opusa skoraj krivično lotiti tako površno.

Moje diplomsko delo je skromen prispevek k preučevanju recepcije antične zgodbe o Narcisu v evropski literaturi, področja, ki odpira skoraj neskončne možnosti za raziskavo. Upam, da mi je med drugim uspelo prikazati tudi brezčasnost tega grško-rimskega mita in njegovo usidranost v evropsko kulturno zavest. Ovidijev Narcis že dolgo koprni v Hadu, arhetip Narcisa pa živi naprej, utelešen v sodobnem zahodnem človeku.

LITERATURA

- Andréoli, Max. "Narcissus and his Double." *Echoes of Narcissus*. Ur. Lieve Spaas in Trista Selous. New York: Berghahn, 2000. 13–23.
- Bredbeck, Gregory W. "Narcissus in the Wilde: Textual Cathexis and the Historical Origins of Queer Camp." *The Politics and Poetics of Camp*. Ur. Moe Meyer. London: Routledge, 1994. 51–74.
- Brenkman, John. "Narcissus in the Text." *The Georgia Review* 30. 2 (1976): 293–327.
- Chevalier, Jean in Alain Gheerbrant. *Slovar simbolov*. Prev. Stane Ivanc. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1993.
- Ellenberger, Henri F. *The Discovery of the Unconscious: The History and Evolution of Dynamic Psychiatry*. New York: Basic Books, 1970.
- Ellis, Havelock. "The Conception of Narcissism." *Studies in the Psychology of Sex*. New York: Random House, 1947. 347–375.
- Frankel, Nicholas. "General Introduction." Oscar Wilde. *The Picture of Dorian Gray: an annotated, uncensored edition*. Ur. Nicholas Frankel. London: The Belknap Press of Harvard University Press, 2011. 1–37.
- Gantar, Kajetan. "Publius Ovidius Naso in njegove Metamorfoze." Publij Ovidij Naso. *Metamorfoze: izbor*. Prev. Kajetan Gantar. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1977. 88–155.
- Genova, Pamela A. "A Crossroads of Modernity: André Gide's 'Le Traité du Narcisse'." *South Central Review*. 11. 3 (1994): 1–24.
- Gide, André. *Oscar Wilde: A Biography*. Prev. Bernard Frechtman. New York: Philosophical Library, 2007.
- . "Traktat o Narcisu." *Traktat o Narcisu: (teorija simbola)*. Prev. Tina Andrijić. Zagreb: AGM, 2003. 7–17.
- Gorilovics, Tivadar. "Narcissus' Attitude to Death." *Echoes of Narcissus*. Ur. Lieve Spaas in Trista Selous. New York: Berghahn, 2000. 263–270.

- Goth, Maja. "The Myth of Narcissus in the Works of Rilke and Valéry." *Wisconsin Studies in Contemporary Literature*. 7. 1 (1966): 12–20.
- Hopkins Schnare, Dorothy. *Narcissus in Valéry's Poetics*. London: Forgotten Books, 2013.
- Jacoby, Mario. *Individuation and Narcissism: The Psychology of Self in Jung and Kohut*. London: Routledge, 2013.
- Johansson, Niclas. *In Memory of Narcissus: Aspects of the Late-Modern Subject in the Narcissus Theme 1890–1930*. Dis. Uppsala universitet. *Dissertations.se*. Dost. 16. 11. 2015. <<http://www.dissertations.se/dissertation/7917fb127b/>>
- Keys, David. "The ugly end of Narcissus." *POxy Oxyrhynchus Online*. Oxford University. Dost. 16. 11. 2015. <<http://www.papyrology.ox.ac.uk/POxy/news/narcissus.html>>
- Kochar-Lindgren, Gray. *Narcissus Transformed: The Textual Subject in Psychoanalysis and Literature*. Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 1993.
- Novak, Boris A. *Pogledi na francoski simbolizem*. Ljubljana: Študentska založba, 2007.
- . "Recepcija Paula Valéryja na Slovenskem." Paul Valéry. *Paul Valéry*. Prev. Boris A. Novak. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1992. 193–199.
- . "Valéryjev paradoks." Paul Valéry. *Paul Valéry*. Prev. Boris A. Novak. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1992. 116–164.
- Ovidius Naso, Publius. *Metamorfoze I. – III.*. Prev. Barbara Šega Čeh. Ljubljana: Modrijan, 2013.
- . *Metamorfoze: izbor*. Prev. Kajetan Gantar. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1977.
- Pollard, Patrick. *André Gide: Homosexual Moralist*. New Haven: Yale University Press, 1991.
- Selous, Trista. "Narcissus Magnified by Marguerite Duras's Echo." *Echoes of Narcissus*. Ur. Lieve Spaas in Trista Selous. New York: Berghahn, 2000. 67–76.
- Sveto pismo. Peteroknjižje: jeruzalemska izdaja*. Prev. Milan Holc, Jože Krašovec, Maria Carmela Palmisano, Terezija Snežna Večko, Janez Zupet. Ljubljana: Družina, Teološka fakulteta, Slovenska škofovska konferenca, 2014.

Valéry, Paul. *Paul Valéry*. Prev. Boris A. Novak. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1992.

Wilde, Oscar. "Essays and Lectures." *The Literature Page*. Dost. 17. 2. 2016.

<<http://www.literaturepage.com/read/wilde-essays-lectures-124.html>>

---. *Slika Dorian Graya*. Prev. Rapa Šuklje. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1986.

---. *The Picture of Dorian Gray: an annotated, uncensored edition*. Ur. Nicholas Frankel. London: The Belknap Press of Harvard University Press, 2011.

Izjava o avtorstvu

Izjavljam, da je diplomsko delo v celoti moje avtorsko delo ter da so uporabljeni viri in literatura v skladu z mednarodnimi standardi in veljavno zakonodajo.

Ljubljana, 2016

Lara Gea Vurnik Navinšek