

Tine Germ

Narcisove metamorfoze v slikarstvu simbolizma in nadrealizma: Gustave Moreau in Salvador Dalí

Narcis je eden od tistih motivov iz Ovidijevih *Metamorfóz*, ki so se trdno zasedli v evropski kulturni zavesti, hkrati pa so na področju umetnosti prisotni v neprekinjeni tradiciji od antike do sodobnega časa. Razvoj motiva v likovni umetnosti je izjemno bogat, posebno radikalne pa so ikonografske novosti, ki se uveljavijo v slikarstvu simbolizma in nadrealizma. Ključno vlogo pri tem odigrata sočasna literatura in (zlasti v primeru nadrealizma) razvoj psihoanalize, ki Narcisa poveže z raziskovanjem koncepta narcizma in narcisoidnih motenj osebnosti.

Motiv Narcisa (in narcizma) je v okviru umetnostne zgodovine obravnavan z različnih vidikov, kot izrazito interdisciplinarna tema pa je obenem predmet raziskav drugih humanističnih in družboslovnih ved, predvsem zgodovine književnosti, primerjalne književnosti (še posebej imagologije), psihologije, sociologije in kulturne antropologije. Strokovna literatura je zelo obsežna, a če se osredotočimo na umetnostnozgodovinske raziskave, se покаže, da je motiv Narcisa v evropskem slikarstvu in kiparstvu presenetljivo slabo raziskan.¹ Na voljo je sicer nekaj študij, posvečenih ikonografiji Narcisa

¹ Študije, ki obravnavajo Narcisa v likovni umetnosti, so zelo redke. Večinoma gre za ikonografske raziskave, povezane z literaturo, kar je zaradi narave motiva razumljivo. Temeljno starejše delo, posvečeno temi Narcisa v literaturi, vendar pomembno tudi za razumevanje ikonografije Narcisa v likovni umetnosti, je še zmeraj: Vinge, *Narcissus Theme*. Med novejšimi preglednimi deli (prav tako s področja literature, vendar s pogledom na razvoj teme v likovni umetnosti) je treba omeniti: Orlowsky in Orlowsky, *Narziss und Narzissmus*. Za Narcisa v pisnih virih sta relevantni publikaciji: Renger, *Mythos Narziß*, in Renger, *Narcissus*. Med zgodnjimi študijami, posvečenimi specifičnim temam, glej: Panofsky, »Narcissus and Echo«. Oris ikonografije Narcisa v baročni umetnosti: Pigler, *Barockthemen*. Ključno delo za slikarstvo 16. in 17. st.: Nordhoff, *Narziss an der Quelle*. Posebna študija je posvečena Narcisovemu vodnjaku Francesca Robbe:

v posameznih obdobjih in umetnostnih okoljih, analiz izbranih umetniških del ter tematsko zasnovanih prispevkov (ki se najpogosteje posvečajo vprašanju zrcalne podobe, njene percepcije in vloge, vprašanju razmerja med realnim in iluzornim itd.),² medtem ko celovita analiza ikonografije Narcisa zaenkrat ostaja naloga, ki jo bo šele treba opraviti.

Obstoječi poskusi orisa ikonografskega razvoja Narcisa v likovni umetnosti novega veka so praviloma zastavljeni v povezavi z raziskovanjem motivike Narcisa v literaturi, zaznamuje pa jih predvsem raziskovanje alegoričnih in/ali simbolnih pomenov ter prepletanje interpretativnih ravni, ki ga pogojuje psihoanalitično razumevanje Narcisa. Slednje neredko vodi do nepravilnosti v razlagi vsebine, med katerimi je potrebno opozoriti vsaj na dve najpogostejši. Prvo predstavljajo ikonografske analize starejših umetnin (nastalih pred koncem 19. st.), ki kljub navidezni objektivnosti historičnega pogleda na različnih ravneh nekritično vključujejo videnje Narcisa, temelječe na preobratu, ki so ga v razumevanje tega motiva vnesli Sigmund Freud in njegovi nasledniki.³ Drugi se kaže v razlagah novejših del, v katerih imajo spoznanja psihoanalize pomembno vlogo, vendar pisci ob osredotočanju na psihološko dimenzijo pogosto zanemarijo druge dejavnike ikonološke interpretacije.

Umetnost poznega 19. in zgodnjega 20. st. ni prelomna samo z vidika vsebinskih metamorfoz, ki jih doživlja mit o Narcisu, temveč tudi s stališča interpretativnih pristopov. Prav v analizah umetniških del tega obdobja pogosto opazimo nedoslednosti in interpretativne zdrse, zaradi katerih dobimo vtis, da so umetniki simbolizma in nadrealizma radikalno prekinili z obstoječo ikonografsko tradicijo ali – nasprotno – da lahko psihoanalitično razumevanje Narcisa razbiramo v umetniških delih različnih dob, vse od antike naprej. Pričujoči prispevek opozarja na ključne vsebinske novosti, ki jih v ikonografijo Narcisa vneseta simbolizem in nadrealizem, na značilnosti, ki

Kokole, »Francesco Robba and the Classical Tradition«. Kratek pregled ikonografije Narcisa v literaturi in knjižni ilustraciji 17. st.: Crescenzo, »La figure de Narcisse à l'époque baroque«. Za ikonografijo Narcisa v francoskem slikarstvu 18. st.: Zaalene, »Peindre, c'est embrasser la surface de la source«. Za Narcisa v literaturi, glasbi in slikarstvu ok. 1900: Zürcher, *Stilles Wasser*.

2 Med najrelevantnejšimi velja izpostaviti: Hartlaub, *Zauber des Spiegels*; Zanker, »Iste ego sum«; Baruccio, »Les miroirs brisés«; Wolf, *Schleier und Spiegel*.; med slovenskimi avtorji zlasti: Mikuž, Jure. *Zrcaljena podoba*.

3 Sigmund Freud je uporabil mitski lik Narcisa za ponazoritev psihoanalitičnega koncepta narcizma in s tem odločilno vplival na sodobno razumevanje zgodbe o Narcisu. Freud je pojem narcizma prvič klinično opredelil v spisu *Zur Einführung den Narzissmus* (1914) in ga pozneje razvil v drugih delih. (Prvič ga je uporabil že v psiho-biografiji Leonarda da Vincija leta 1910). Sam pojem sta v različnih oblikah pred njim uporabila ameriški psiholog Henry Havellock Ellis leta 1898 v spisu *Auto-erotisms: A Psychological Study* (Ellis uporabi izraz »Narcissus-like tendency«) in nemški zdravnik za živčne bolezni in spolne motnje Paul Näcke leta 1899 v komentarju Ellisovega dela: *Kritisches zum Kapitel der normalen und pathologischen Sexualität*. Näcke prvič neposredno uporabi besedo »Narzissmus«. V 20. st. se je pojem narcizma uveljavil tudi v drugih strokah (zlasti v sociologiji in kulturni antropologiji), fenomen narcizma pa je pomembno zaznamoval likovno umetnost 20. stoletja. Vzporedno s tem so se tudi v umetnostnozgodovinskih razpravah na temo Narcisa uveljavile psihoanalitične interpretacije. Za kratek oris sosledja ključnih del, ki se ukvarjajo z mitom Narcisa s psihoanalitičnega vidika, glej: Vinge, *Narcissus Theme*, 49–53.

jih pred tem ne poznamo in jih ni mogoče retrospektivno »prepoznavati« v delih zgodnejših obdobj. Obenem želi ob zbranih primerih iz simbolističnega in nadrealističnega slikarstva izpostaviti vprašanje razmerja med sliko in temeljnim literarnim virom, to je zgodbo o lepem Bojotijcu, kot jo v *Metamorfozah* podaja Ovidij.⁴ Kot reprezentativna umetnika sta izbrana »oče simbolizma« Gustave Moreau (1826–1898), ki se je z motivom Narcisa ukvarjal intenzivneje kot katerikoli drugi slikar 19. st., in Salvador Dalí (1904–1989), ki je z znamenito sliko *Narcisova metamorfoza* (1937, Tate Modern, London) ustvaril najvplivnejše delo na področju ikonografije Narcisa v 20. stoletju.

NARCIS V OPUSU GUSTAVA MOREAUJA

V opusu Gustava Moreauja je motiv Narcisa zelo pogost, realiziran v različnih tehnikah in formatih, največ je risb, študij in skic.⁵ Moreau se je z motivom ukvarjal vse od zgodnjih šestdesetih let 19. st. posebej intenzivno v poznem obdobju, po letu 1880. Glede na veliko število del (več kot trideset) lahko rečemo, da je Narcis, podobno kot Orfej, ena od vodilnih tem v njegovem slikarstvu. Zanimivo je, da se poznavalci Moreaujevega dela bistveno pogosteje ukvarjajo z Orfejem, čeprav sta motiva v ikonografskem pogledu primerljiva.⁶

Moreaujeva interpretacija Narcisa je izrazito osebna in intimna, umetnik vnese ikonografske novosti, ki odločilno zaznamujejo razvoj motiva v poznejših obdobjih. Že ob hitrem pregledu slik in študij je mogoče prepoznati temeljne značilnosti, ki so toliko pomembnejše, ker se ponavljajo in oblikujejo jasno prepoznaven vzorec. Prevladujeta dva osnovna tipa: stoječi efebski lik mladeniča sklonjene glave, ki gleda navzdol predse in se (redko) ogleduje v vodi,⁷ ter zleknjena, izrazito feminilna figura z dvignjeno glavo in pogledom, uprtim predse, v nedoločljivo daljavo. Mogoče najbolj znani primer prvega

4 Ovidijeve *Metamorfoze*, v katerih je zgodba o Narcisu najbolj izčrpno predstavljena (*Metamorfoze* 3.339–510), so nesporno najpomembnejši antični vir za ikonografijo Narcisa v evropski umetnosti. To je razvidno že v rimski umetnosti, saj se motiv v slikarstvu in kiparstvu zaris razširi šele v 1. st., potem ko Ovidij napiše *Metamorfoze*. Hkrati so *Metamorfoze* tudi v poznejših stoletjih najpogostejše navajan vir za zgodbo o Narcisu. Prim: Orlowsky, *Narziss und Narzissmus*, 19–20 in Belting, *Florence and Baghdad*, 232. Za recepcijo *Metamorfoz* glej med drugim: Herman in Horn, *Die Rezeption der Metamorphosen*.

5 Glej zlasti: Bittler in Mathieu, *Musée Gustave Moreau*; Mathieu, *Gustave Moreau*, in isti, *Tout l'œuvre peint de Gustave Moreau*. Večji del slik, risb in študij je dostopen tudi na spletnem portalu francoskega ministrstva za kulturo: Joconde. http://www.culture.gouv.fr/public/mistral/joconde_fr.

6 Medtem ko je motiv Orfeja v Moreaujevem opusu temeljito obdelan in je strokovna literatura precej obsežna, je Narcisu namenjene le malo pozornosti – v glavnem krajše analize slik v okviru monografskih študij Moreaujevega slikarstva. Edina umetnostnozgodovinska študija, ki se posveča izključno motivu Narcisa pri Moreauju, je prispevek Zaalenove: Zaalene, »Narcisse d'après Gustave Moreau«.

7 Na nobeni Moreaujevi sliki ne vidimo zrcalne podobe Narcisa na gladini vode. Tudi sam pogled je velikokrat tak, da ni mogoče z zanesljivostjo reči, ali se mladenič zares ogleduje v vodi ali zgolj zre predse.

tipa je *Narcis*, ki je nastal ok. 1890 in je danes v zasebni zbirki v Parizu (slika št. 1). Istemu tipu pripadata slika *Narcis* iz ok. 1975 in približno sočasna oljna študija *Narcis* (slika št. 2) (oboje v Musée Gustave Moreau v Parizu) in večje število risb. Tip stoječega Narcisa ni tako poudarjeno feminilen, telo je praviloma deško, čeprav izrazito senzualno. Feminizacija je najbolj neposredno prepoznavna v stojnem motivu, ki je primerljiv z držami posameznih ženskih likov v Moreaujevem opusu, na primer Lede (*Leda z labodom*, ok. 1882).⁸ Tip zleknjenega Narcisa, ki je pogostejši, je veliko bolj feminiziran. Drža močnejše izpostavlja čutnost, obline telesa so bolj ženske: široki boki, mehko zaobljena, polna stegna, ženska glava z dolgimi lasmi itd. Tipičen primer je *Narcis* (nedatirani akvarel, Musée Gustave Moreau, Pariz, slika št. 3).⁹ Moreaujevi Narcisi so nedvoumno zaznamovani kot androgina bitja, ki v sebi združujejo značilnosti obeh spolov. Androginost je dodatno izpostavljena s tem, da v večini primerov spol ni jasno prepoznaven tudi zato, ker slikar namenoma zakrije ali zabriše spolovilo.¹⁰



Slika 1: Gustave Moreau, *Narcis*, olje na platnu, ok. 1890, zasebna zbirka, Pariz.

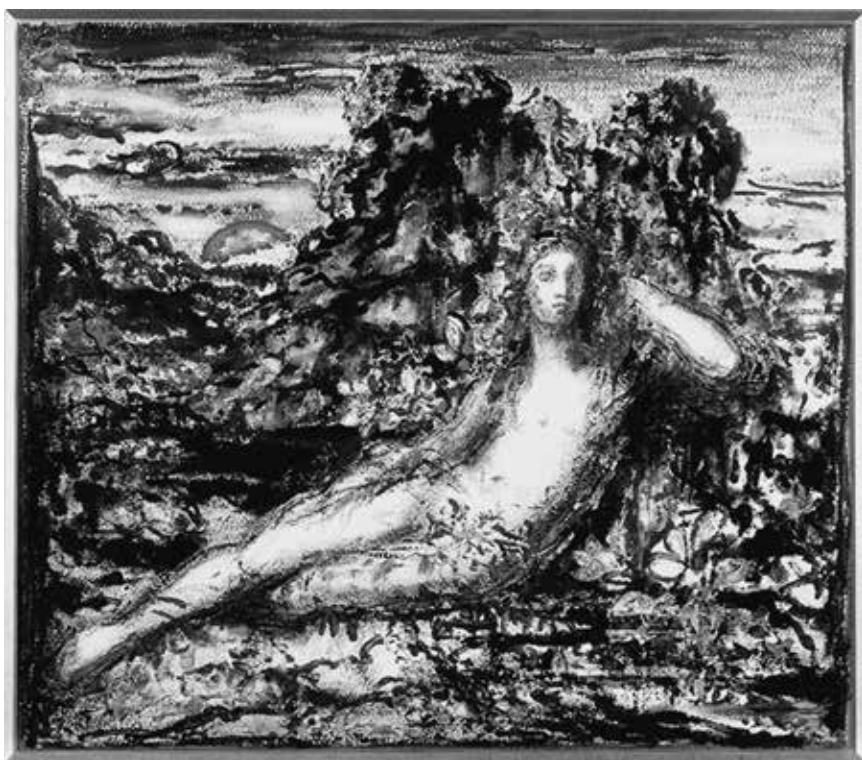


Slika 2: Gustave Moreau, *Narcis*, oljna študija, ok. 1975, Musée Gustave Moreau, Pariz.

⁸ Današnja lokacija slike ni znana. Prim. Mathieu, *Gustave Moreau*, 375.

⁹ *Narcis*, nedatirano, 53 x 61 cm, inv. št. 11960, Musée Gustave Moreau, Pariz. Obstaja več variant istega tipa (glej spletni katalog francoskega ministrstva za kulturo Joconde: <http://www.culture.gouv.fr/documentation/joconde/fr/pres.htm>, geslo »Narcisse«).

¹⁰ Motiv androgina v Moreaujevem slikarstvu je tema, ki še ni bila dovolj celovito raziskana, čeprav ima v njegovem opusu izjemno pomembno vlogo. Prim. Sloan, »Too beautiful for a Man'«.



Slika 3: Gustave Moreau, Narcis, akvarel, zadnja četrtina 19. st., Musée Gustave Moreau, Pariz.

V feminizaciji Narcisa gre Moreau včasih tako daleč, da soroden tip telesa, celo povsem enako držo in izvedbene značilnosti uporabi tako za Narcisa kot za ženske figure, kot v primeru Galateje na sliki *Polifem in Galateja* (ok. 1896, Museo Thyssen Bornemisza, Madrid) ali speče Eve z Adamom, ki predstavljata otroštvo in zlato dobo v Moreaujevem poliptihu *Življenje človeštva* (1886, Musée Gustave Moreau, Pariz). Feminilen in izrazito erotiziran mladeniški akt odpira vprašanje možnih homoerotičnih interpretacij v smislu slikarjevega odnosa do obravnavane teme, toliko bolj, ker je homoerotika imanentna samemu motivu.¹¹ V drugi polovici 19. st. ima Narcis naglašeno

¹¹ Pri Ovidiju in večini antičnih avtorjev, ki pišejo o Narcisu, je homoerotika v Narcisovi zgodbi samoumevna prvina – Narcis se zaljubi v lik mladeniča na gladini tolmunca. Narcisova ljubezen je razumljena v grškem kulturnem kontekstu kot običajna spolna praksa, ki ne izključuje heteroseksualne spolnosti, in ni z ničemer posebej izpostavljena. To je v primeru Narcisa izraženo tudi v podatku, da so se vanj zaljubljali tako moški kot ženske. Edini antični pisec, ki posebej naglasi homoerotični vidik zgodbe, je Konon, ki v svoji različici ne omenja nimfe Eho niti kakršnega koli ženskega lika. V njegovi zgodbi Narcisa snubijo le moški in kazen ga doleti potem, ko neuslišani Aminij naredi samomor. (Konon, fr. 24, *Narcissus*; prim. Orlowsky, *Narziss und Narzissmus*, 76) Med antičnimi viri v tem pogledu izstopa Pavzanija (9.31.7–9), ki v opisu Bo-

homoerotično noto v novem kontekstu meščanske morale, ki homoseksualnost ostro obsoja, hkrati pa se umetniška in intelektualna elita upreta moralističnim predsodkom, kar se odraža tudi v sočasni umetnosti. V literaturi je homoerotika očitna v delih Oscarja Wilda – na primer v romanu *Slika Doriana Graya* (1890). Ob tem je treba poudariti, da za razliko od Wilda, ki svojih homoerotičnih nagnjenj ni skrival in se povsem nedvoumno zrcalijo tudi v njegovem literarnem opusu, vprašanje homoseksualnosti pri Gustavu Moreauju ostaja odprto, homoerotični podtoni v nekaterih njegovih delih pa izraženi bolj subtilno. Kot poudarja vodilni poznavalec Moreauja Pierre-Louis Matthieu, zaenkrat nimamo neposrednih dokazov za Moreaujeva morebitna homoseksualna nagnjenja. Vendar hkrati priznava, da tako izbor motivov (Narcis, Ganimed, Orfej) kot tudi likovna realizacija razkrivata latentno obliko homoseksualnosti.¹² Homoerotika kot ena od pomembnih tem v literaturi in likovni umetnosti na prelomu stoletja najde v motivu Narcisa »legitimen« umetniški izraz, saj gre za temo iz klasične antike, hkrati pa v tedanjem družbenem kontekstu odpira nove izrazne možnosti in aktualne pomenke ravni.

Z vidika razvoja ikonografije Narcisa v evropskem slikarstvu in v odnosu do Ovidijevega besedila so novosti v obravnavi teme pomembnejše od bolj ali manj izpostavljenih homoerotičnih poudarkov. Med njimi je posebej očitna neobičajna izoliranost glavnega junaka. Narcis na Moreaujevih delih je največkrat upodobljen sam, brez Eho, spremstva nimf, lovskih tovarišev ali Erosa.¹³ Osamitev glavnega junaka pa ni omejena na opustitev figur, ki mu v klasični tradiciji pogosto delajo družbo – Moreaujev Narcis je še vse drugače sam, saj se zdi odrezan od zunanjega sveta. Tako na večini slik nima realnega stika z okoljem: čeprav je postavljen v naravo, daje vtis, da okolice sploh ne zaznava. Umaknjen je v svoj svet, njegova negibna lepota vzbuja občutek nadčasnega.

Izoliranost Narcisa v smislu slikarskih kompozicij, v katerih mladi Bojotijec nastopa sam, brez spremljevalnih figur, ima dolgo tradicijo, ki ji lahko sledimo vse od antike naprej.¹⁴ Prisotna je tudi v srednjem veku¹⁵ in v rene-

jotije ob omembi Narcisovega izvira povzame klasično različico, vendar jo oceni kot neverjetno. Namesto nje poda neobičajno zgodbo, v kateri se Narcis ne zaljubi v svoj odsev temveč v svojo sestro dvojčico. Po Pavzaniju naj bi Narcis po smrti ljubljene sestre videl njen odsev v tolmunu, in čeprav je vedel, da gre le za odsev, je v svoji bolečini začel verjeti, da zares vidi sestro. To je edina različica zgodbe, v kateri je homoerotični motiv izključen.

12 Matthieu, *Gustave Moreau*, 167. Prepričanje o Moreaujevih homoseksualnih nagnjenjih je pogosto tudi v strokovni literaturi. Glej: Kapaln, *The Art of Gustave Moreau*, 22.

13 Izjeme so zelo redke, tako na primer Narcis z Erosom (ok. 1875, zbirka Roberta Lebela, Pariz) ali nedatirana študijska perorisba, na kateri Narcisa spremljata Eho in Eros (Musée Gustave Moreau, Pariz, inv. št. Des. 2645).

14 Ohranjeni so predvsem primeri pompejanskih fresk iz prvega stoletja (danes večji del v Museo Nazionale Archeologico v Neaplju) in antiohijskih mozaikov iz 3.–4. stoletja (Arheološki muzej Antakya).

15 Najpogostejše so ilustracije v poznosrednjeveških rokopisih Ovidijevih *Metamorfoz*, v moralizirani srednjeveški različici Ovidijevih zgodb *Ovidé Moralisé* in v *Romanu o roži* (Guillaume de Lorris in Jean de Meung, *Roman de la rose*).

sansi, kjer je v posameznih primerih dodatno naglašena s formatom slike in umestitvijo Narcisa v prostor, na način, ki figuro postavi v prvi plan v skorajda portretnem načinu predstavitve. Mogoče najbolj znani primer novega ikonografskega tipa Narcisa v portretnem izrezu je slika *Narcis ob vodnjaku* (ok. 1500–1510), ki jo hranijo v Uffizih. Gre za delo slikarja iz Leonardovega kroga, ki je v strokovni literaturi pogosto pripisano lombardskemu visokorenasnančnemu slikarju Giovanniju Antoniu Boltraffiu (1467–1516).¹⁶ Skoraj enaka je različica Narcisa, ki se danes nahaja v National Gallery v Londonu (*Narcis ob vodnjaku*, ok. 1500), prav tako atribuirana slikarju iz Leonardovega kroga, in je mogoče delo istega mojstra.¹⁷ Ob tem je treba omeniti še sliko *Narcis ob vodnjaku* Altobella Meloneja (ok. 1510, Städel Museum, Frankfurt na Majni).¹⁸ Vsem trem je skupen bolj individualiziran in intimen pristop, kot ga poznamo v zgodnejših delih, osredotočanje na izražanje čustev in občutij, pri čemer je nedvomno prepoznavno kontemplativno melanholično razpoloženje.¹⁹

Baročni slikarji redkeje izpostavljajo osamljenost Narcisa. V primerih, ko je to vendarle naglašeno, je Narcis praviloma umeščen v slikovito pokrajino, največkrat gozdno jaso, na kateri je sam, kot izgubljen v gozdu. Tovrstnih primerov je precej in jih najdemo tako pri italijanskih mojstrih kot v slikarstvu severno od Alp.²⁰ (Ob tem je treba opozoriti, da so bistveno pogostejše različice, ko Narcis ni povsem sam – ob njem je lahko Eros in/ali lovski pes.) Slikarji prve polovice 19. st., zlasti romantiki, občutje osamljenosti oblikujejo z jukstapozicijo mogočne krajine, naslikane v tako rekoč panoramskem izrezu, in drobno figuro Narcisa, ki se v njej skoraj povsem izgubi. Tak pristop, ki ga zasledimo že pri predromantičnem slikarju Valenciennesu (Pierre-Henri de Valenciennes, *Narcis*, 1793, Musée des Beaux-Arts, Quimper), ostane priljubljen celo 19. stoletje.

Med starejšimi deli, nastalimi pred sredino 19. st., je izoliranost glavnega junaka od okolice najbolj dosledno izpeljana pri Caravaggu. Njegov *Narcis* (ok. 1597–1599, Galleria Nazionale d'Arte Antica, Rim; slika št. 4) je postavljen v prvi plan, okolico pa definira samo tolmun v sprednjem delu slike. Vse ostalo je zabrisano: za mladeničem ob tolmunu je le neopredeljiva tema, abstraktna praznina. Caravaggieva slika je izjemna tako z likovnega kot iko-

16 V katalogu galerije Uffizi je slika z inv. št. 1890: 8539 pripisana Psevdo-Boltraffiu. Glej: Gregori, *Le Musée des Offices*, 287. V spletnem katalogu galerije Uffizi je isto delo atribuirano Giovanniju Antoniu Boltraffiu. Prim. <http://www.polomuseale.firenze.it/catalogo/scheda.asp>. Poznavalka Boltraffija Maria Teresa Fiorio pravi, da slike ni mogoče z zanesljivostjo pripisati Boltraffiu; prim. Fiorio, *Giovanni Antonio Boltraffio*, 164.

17 Slika z inv. št. NG2673 je v spletnem katalogu National Gallery označena kot delo iz kroga Giovannija Antonia Baltroffia («the follower of Giovanni Antonio Boltraffio»). Prim. <http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/follower-of-giovanni-antonio-boltraffio-narcissus> (obiskano 12. 2. 2012).

18 Prim. Sander, *Gemälde der romanischen Schulen vor 1800 im Städel*, 36.

19 Prim. Welsch, *Vom Narziss zum Narzissmus*, 60–64.

20 Med tipičnimi primeri za ilustracijo omenimo zgolj sliko Bernarda Castella *Narcis ob tolmunu* (ok. 1600–1610, Galleria Pallavicini, Rim).



Slika 4: Caravaggio, *Narcis*, olje na platnu, ok. 1597-1599, Galleria Nazionale d'Arte Antica, Rim.

nografskega vidika. Zaradi novosti, ki jih vnaša v ikonografijo, jo lahko primerjamo z Moreaujevimi realizacijami tega motiva, čeprav vsaj na prvi pogled med njima ni opaznejših sorodnosti. V smislu osamitve glavnega junaka je z likovnega vidika Caravaggiev pristop bolj radikalen kot Moreaujev. Moreau *Narcisa* (z izjemo nekaterih študijskih risb) postavi v krajinski izrez, ki je lahko fantastično predelan ali pa zgolj nakazan v nekaj potezah,²¹ zato for-

²¹ Primeri, ko Moreau krajinskemu okolju posveti več pozornosti, so razmeroma redki, najbolj znani so *Narcis* iz ok. 1890 (glej sl. št. 1) *študija Narcisa* (glej sl. št. 2) in slika *Narcis v vodi* (1885-

malno ni do te mere izdvojen iz okolice kot pri Caravaggu. Vendar ne smemo spregledati bistvene razlike: pri Caravaggu je izoliranost oblikovne narave, tako rekoč zunanja. Mladenič je sam, razen njega ni nobene druge osebe, »pokrajina«, v katero je postavljen je – z izjemo tolmana – zreducirana na temno nedefinirano ozadje. Toda Narcis v resnici ni čisto sam, tu je njegov zrcalni odsev na gladini vode, podoba mladeniča, ki jo zavzeto opazuje. Caravaggiev Narcis torej aktivno komunicira z okolico, do nje ima jasno opredeljen dejaven odnos. Nasprotno je pri Moreauju izolacija junaka notranja, psihološka, intimna. Narcis je postavljen v krajino, vendar daje vtis, da svoje okolice sploh ne zaznava. Strmi odmaknjeno predse, na nedoločljiv način, značilen za nekatere Moreaujeve like, ki živijo težko opredeljivo življenje med sanjanjem in budnostjo. Njegovi Narcisi so vsaj navidez budni – imajo odprte oči, za katere pa se zdi, da ne vidijo nič od tega, kar jih obdaja. Pogreznjeni so v sanjavo mrtvilo, nekakšno mesečevost, ki spominja na izraze oseb, podvrženih somnambulizmu.²²

Odmaknjenost in zatopljenost vase sta v Moreaujevih delih dopolnjeni z zanj značilno pasivno držo in negibnostjo figur, z obravnavo protagonistov, ki presega formalno in estetsko dimenzijo – je namreč tudi psihološka kategorija, izviren način raziskovanja najintimnejših, navzven komaj zaznavnih duševnih stanj. Gre za nemotiviran, prosti tok misli, ki dovoljuje, da na površje priplavajo pretanjeni, v običajnih razmerah neopazni občutki, zaznave in podobe, »notranji prebliski« (*éclairs intérieurs*), kot jih imenuje Gustave Moreau. Zaradi njih se po Moreaujevem prepričanju odpirajo resnično veličastni in magični horizonti.²³ Osebe, upodobljene na ta način, s svojim mirom in lepoto nezadržno privlačijo pozornost gledalca, ga tako rekoč uročijo. Peter Cooke izpostavlja »mirno slikarsko lepoto, ki je porojena iz negibnosti telesa«, kot eno od ključnih estetskih potez Moreaujevega slikarstva.²⁴ To novo estetsko in izpovedno razsežnost vase zatopljenih likov lahko pri Narcisu razumemo kot odtujenost ali izraz nesposobnosti navezati pristen stik z okolico. Z dobršno mero gotovosti smemo v njej videti tudi avtoprojekcijo slikarja, ki je trpel zaradi občutkov odtujenosti in pomanjkanjem intimno občutenege stika s svetom. Identifikacija umetnika z likom Narcisa se v literaturi pojavlja že v obdobju romantike, v simbolizmu pa postane ena od prepoznavnih

1897, Musée Gustave Moreau). Krajinsko okolje je v razvitejši varianti prisotno tudi na posameznih risbah (npr. *Narcis*, risba s svinčnikom, Musée Gustave Moreau, inv. št. Des. 2653).

22 Tak izraz ni značilen le za Narcisa, Moreau ga uporabi tudi pri drugih likih, na primer pri Orfeju. Mesečevost ali somnambulizem se je v strokovni literaturi pri označevanju posameznih Moreaujevih likov uveljavil kot *terminus technicus*.

23 »L'expression des sentiments humains, des passions de l'homme m'intéresse sans doute vivement, mais je suis moins porté à exprimer ces mouvements de l'âme et de l'esprit qu'à rendre pour ainsi dire visible les éclairs intérieurs qu'on ne sait à quoi rattacher, qui ont quelque chose de divin dans leur apparente insignifiance et qui, traduits par les merveilleux effets de la pure plastique, ouvrent des horizons vraiment magiques et je dirai même sublimes.« (Cooke, *Écrits sur l'art par Gustave Moreau*, 1. zv., 53.)

24 Cooke, *Gustave Moreau and the Reinvention of History Painting*, 398.

tem tako v literaturi kot v likovni umetnosti, le da je v slednji izražena bolj subtilno.²⁵

Gustave Moreau v že omenjenem akvarelu (in v številnih risbah) izoblikuje tip Narcisa, za katerega je poleg androginega značaja, izrazite senzualnosti, pasivne drže in mirne lepote značilna zanimiva novost, ki radikalno stopnjuje njegovo izoliranost: Narcis se namreč ne ogleduje več v tolmunu, motiv zrcalne podobe je povsem ukinjen.²⁶ Ogledovanje odseva na gladini vode, ki je tradicionalni element ikonografskega tipa Narcisa ob izviru, nadomesti kontemplativno zaziranje vase. Moreaujev Narcis je do svoje okolice brezbrizen, »slepe« oči motrijo njegovo notranjo podobo. Melanholično razpoloženje, ki je v upodabljanju Narcisa prisotno že v antiki in se povsem nedvoumno izrazi v renesansi,²⁷ je pri Moreauju stopnjevano v (na videz) nedejavno, letargično zatopljenost vase, ki ustvarja pregrado med junakom in okolico, obenem pa postavlja zid, ki preprečuje povsem jasno in nedvoumno interpretacijo.

Moreaujevi Narcisi so ne glede na številčnost del in variacije likovnih realizacij po značaju enaki: gre za različice istega tipa somnambulnih androginih figur, ovitih v težko opredeljivo atmosfero senzualne privlačnosti in letargije. Narcisa v Moreaujevem opusu ni mogoče opredeliti z enoznačnimi ikonografskimi kategorijami, saj je razpet med nasprotja: zdi se izredno senzibilen in ranljiv, hkrati pa neobčutljiv za dogajanje okrog sebe in povsem nedostopen. Zaznamuje ga močan erotični naboj, ki izžareva privlačnost in vzbuja željo, da se mu približamo, obenem pa s svojo nezainteresiranostjo in odmaknjenostjo preprečuje kakršenkoli stik. Negibna lepota izziva gledalca, da poskuša prodreti globlje, nedejavnost protagonista kliče po aktivnem pristopu gledalca.

25 V romantični literaturi, na primer v delih Johna Keatsa (1795-1821), Augusta Wilhelma von Schlegla (1767-1845), Friedricha Rückerta (1788-1866) in drugih, pride do prepoznavne identifikacije pesnika z Narcisom, pri čemer je motiv zrcaljenja največkrat razumljen kot umetnikova avtorefleksija. Romantično temo umetnikove avtorefleksije dopolni in bistveno nadgradi simbolizem, kjer je pogostejša izpostavljena pesimistična plat: umetnikova nezmožnost, da bi izpolnil svoja umetniška prizadevanja. Subjektivizem je v tem obdobju izrazito poudarjen, vključuje pa lahko različne vidike od odtujenosti in notranje razklanosti do avtoerotike, larpurlartizma in avtodestrukcije. Glej: Orłowsky, *Narziss und Narzissmus*, 63-64.

26 Med številnimi slikami Narcisa v Moreaujevem opusu jih je le nekaj, ki v tem pogledu ohranjajo tradicionalno ikonografijo opazovanja lastne podobe v tolmunu, denimo *Narcis* iz ok. 1890 (slika št. 1) in *Narcis z Erosom* iz ok. 1875 (Zbirka Roberta Lebel, Pariz), čeprav tudi v teh primerih slikar ne upodobi zrcalnega odseva.

27 Razvidno je v vseh treh omenjenih renesančnih slikah, ki poleg melanholije izražajo tudi zamišljenost in kontemplativnost, kar lahko povežemo z neoplatonistično interpretacijo Narcisa. Renesanci neoplatonizem se naveže na Plotinovo interpretacijo Narcisa kot prispodobno za človeka, ki ni sposoben uzreti bistva, ampak sledi le zunanjim podobam (*Eneade* 1.6.7.9-17). Marsilio Ficino ob naslonu na Plotina Narcisa razume kot prispodobno duše nepremišljenega človeka, ki se ne posveča svojemu bistvu, svoji pravi podobi, ampak praznim sencam, podobam, ki jih zrcali pojavni svet. V komentarju Platonovega *Simpozija* (*Commentarium in Convivium Platonis sive De amore, Oratio sexta*, 17) piše, da človek, ki išče lepoto le v vidnih podobah, ne more spoznati prave lepote in ostane praznih rok, kot Narcis, ki zaman poskuša objeti podobo na gladini vode.

Svetlana Slapšak med značilnostmi Narcisa v umetnosti simbolizma postavi zavračanje telesne ljubezni in vsega zunanjega, nezanimanje za trivialni pojavni svet. Simbolistični Narcis je po njenem mnenju »bitje časovno neobremenjenega razmišljanja, posvečenega duhovnim vrednotam« in izrecno zapiše, da potrditev za takšno razlago najdemo v likovni umetnosti.²⁸ Čeprav ne omenja nobenega simbolističnega slikarskega dela, ima verjetno pred očmi (tudi) Moreaujeve slike, saj se del zapažanj ujema z Moreaujevo slikarsko interpretacijo Narcisa. Če njen pogled prenesemo na Moreauja, vsekakor drži, da lepi Bojotijec zavrača pojavni svet, medtem ko na vprašanje, ali pri Narcisu lahko govorimo o zavračanju telesne ljubezni, ni mogoče dati povsem zanesljivega odgovora. Narcis je na številnih Moreaujevih slikah do te mere odmaknjen v svoj svet, da z okolico nima resničnega stika, torej bi težko izpostavili prav telesno ljubezen kot specifično komponento zunanjega sveta, ki jo zavrača. Hkrati velja opozoriti, da je telesna ljubezen tudi v stanju popolne, nadčasne zamaknenosti vase lahko prisotna v obliki avtoerotike. Slednja je Narcisu imanentna, vendar stopi v ospredje šele v srednjem veku in v renesansi. Pri Ovidiju in drugih antičnih avtorjih o avtoerotiki ne moremo govoriti, saj Narcis živi v zmoti, da ljubi prelepega mladeniča.²⁹ Moreau avtoerotizem tematizira v povsem novi obliki. Namesto klasične jukstapozicije lepega bojotijskega mladeniča in njegove zrcalne slike na gladini tolmana nam postavi pred oči poudarjeno erotiziranega efeba, ki se zazira vase. Ali moramo to motrenje razumeti kot razmišljanje, posvečeno zgolj duhovnim vrednotam ali tudi čutni lepoti, ostaja odprto vprašanje, več indicov pa kaže na to, da čutna lepota in telesna ljubezen nista izključeni.

V ikonografski tradiciji je namreč vse od Ovidija naprej povsem nedvoumno izpostavljeno dejstvo, da se Narcis zaljubi v čutno zaznavno podobo – v sliko, ki jo vidi na gladini bistrega tolmana. Pri Ovidiju je čutni vidik močno poudarjen, saj se Narcis zagleda v lik mladeniča na gladini vode, se z njim pogovarja in ga celo poskuša objeti. Narcisa prevzame vidna, telesna lepota. Tudi v srednjeveških in novoveških interpretacijah, kjer prevlada podoba Narcisa kot zaljubljenca vase (junak ne živi več v zmoti, da ljubi

28 »Možda je jedno od najzanimljivijih tumačenja Narcisa ono koje su zamislili francuski simbolisti, krajem 19. veka. Za njih je Narcis simbolička predstava odbijanja telesne ljubavi, uz to odbijanja svega spoljašnjeg, ukrasnog, nebitnog. Narcis, sa svojim ukočenim posmatranjem sebe, zapravo simboliše unutarnju koncentraciju, estetičku kontemplaciju, neprolaznost ideja, neobaziranje na trivialni pojavni svet. Narcis simbolizma je biće vremenski neopterećenoga razmišljanja, posvečenosti duhovnim vrednostima. Razlog za ovo tumačenje možda možemo videti u likovnoj tradiciji prikazivanja Narcisa: on nije ostareo promatrajući sebe, već i dalje predstavlja objekt čežnje za okolinu.« Slapšak, *Narcis i Eho*, 26.

29 Večina antičnih piscev Narcisove zmote ne problematizira in ostaja pri navedbi, da se Narcis zaljubi v svojo zrcalno podobo na gladini vode. O njej na kratko piše Pavzanas, ki ne verjame, da je takšna zмота možna in zato zgodbo zavrne kot neverjetno (glej op. št. 11), medtem ko se Ovidij osredotoči prav na ta motiv, ki predstavlja jedro njegove pripovedi o Narcisu. Vendar iz Ovidijeve interpretacije jasno izhaja, da Narcis ni zaljubljen v vase v smislu sodobnega razumevanja avtoerotike niti v smislu narcizma kot zaljubljenosti vase. Živi namreč v trdnem prepričanju, da ljubi skrivnostnega mladeniča. Ko spozna svojo zmoto, obupan umre od bolečine.

drugo osebo, temveč se zagleda v lastno podobo), je jasno, da gre za telesno, čutno zaznavno lepoto. Vse od trenutka, ko je v evropski ikonografiji prišlo do preobrata v interpretaciji Narcisa, s katero slednji postane prispodoba zaljubljenosti v lastno lepoto, je avtoerotika neločljivo povezana z interpretacijo Narcisa.

Motiv avtoerotike je v literaturi poznega 19. st. našel duhovit izraz v Wildovi pesmi *Učenec* (*The Disciple*), kjer avtor z domisljico dvojnega zrcaljenja dejansko vzpostavi kompleksnejšo igro avtoerotike, kot jo pozna klasična interpretacija mita. V njej vase zagledani tolmun izkoristi Narcisa, da se lahko zaljubljeno ogleduje v mladeničevih očeh.³⁰ Avtoerotika je motiv, ki dobi v simbolizmu nove vsebinske dimenzije (ki v povezavi s Freudovo teorijo narcizma predstavljajo izhodišče za razumevanje Narcisa v umetnosti nadrealizma). Ob stopnjevanju estetizaciji poudarja vidik telesne ljubezni ne glede na to, da lahko v končni konsekvenci preide v otopelo zrenje in postane sterilna.³¹ Moreaujev Narcis je – kot rečeno – izrazito senzualen in erotiziran, negibna zamaknjenost vase tega ne spreminja, ampak le odpira nove možnosti »branja«.

Zavzetost, s katero se Moreau ukvarja z Narcisom in pogostost motiva v njegovem opusu, dokazujeta, da je imel Narcis zanj poseben pomen. Je enigmatičen lik, ki se izmika enoznačnim ikonografskim opredelitvam in (v povsem simbolističnem duhu) dopušča različne interpretacije. Lahko ga razumemo kot preobraženo samopodobo umetnika, projekcijo njegovih neiz živetih (mogoče celo nezavednih) homoseksualnih nagnjenj, skoraj povsem zanesljivo pa lahko v njem razbiramo sublimiran izraz umetnikove intimne odtujenosti in izoliranosti od sveta. »Il a l'air d' être situé hors de l'espace et du temps«, je za Gustava Moreauja zapisal njegov prvi biograf, prijatelj in velik občudovalec Ary Renan.³² Z istimi besedami bi lahko opisali tudi Moreaujevega Narcisa.

Moreau se v svoji interpretaciji Narcisa na prvi pogled zelo odmakne od Ovidijevega besedila, skupna jima je le postavitev lepega mladeniča v gozdnato krajino s tolmunom. A to je seveda zgolj zunanji, deskriptivni vidik relacije med Ovidijevo zgodbo in Moreaujevimi upodobitvami Narcisa. Moreau – kot vsi veliki slikarji – Ovidija interpretira subjektivno in z vso umetni-

30 Tolmun, v katerem se je ogledoval Narcis, po njegovi smrti žalujočim nimfam na vprašanje o Narcisovi lepoti odgovori: »But was Narcissus beautiful? said the pool. / 'Who should know better than you?' answered Oreads. 'Us did he ever pass by, but you he sought for, and would lie on your banks and look down at you, and in the mirror of your waters he would mirror his own beauty.' / And the pool answered, 'But I loved Narcissus because, as he lay on my banks and looked down at me, in the mirror of his eyes I saw ever my own beauty mirrored'.« Oscar Wilde, *The Disciple, Poems in Prose*, 1894; navedeno po: <http://www.online-literature.com/donne/2315/>.

31 Lik Narcisa je v umetnosti druge polovice 19. st. in v zgodnjem 20. st. celo bolj erotiziran kot v prejšnjih obdobjih in to tako v literaturi kot v likovni umetnosti, hkrati pa z izrazito estetizacijo in motivom odtujenosti erotika Narcisa postaja brezplodna in sterilna.

32 »Zdi se, kot da se nahaja izven prostora in časa.« (Renan, *Gustave Moreau*, 10.)

ško svobodo.³³ Z ukinitvijo motiva zrcalne podobe in izoblikovanjem negibnega, vase zazrtega lika opusti temo zrcaljenja kakor tudi slikoviti ljubezenski dialog in tragični moment spoznanja lastne zmote, ki v Ovidijevi zgodbi predstavlja vrhunec dramske napetosti. Namesto tega dogajanje prenese v Narcisov notranji, imaginarni svet. Proces metamorfoze ljubezenskega motrenja iz zunanjega v notranje, iz budnega v sanjsko, iz minljivega v nadčasno potrjuje tudi edini Moreaujev zapis, posvečen Narcisu. V pesniškem jeziku z njim ustvari vzporednico dogajanju, ki smo mu priča v njegovi slikarski interpretaciji motiva:

Narcisse.

Déja la frondaison ardente, déjà la fleur enlaçante, déjà la végétation avide s'emparent de ce corps adoré de cet amant s'oubliant en lui-même dans la contemplation idolâtre de l'être.

Bientôt, il rentrera dans le sein, dans l'essence de cette créature, qui s'adore, qui se contemple elle-même, qui mourra avec lui pour revivre plus belle, plus resplendissante encore et toujours, plus solitaire dans son rêve, toujours plus entière à elle-même.

Et le soir ce beau corps et cette mystérieuse nature se frondent dans un suprême et ineffable embrassement.

Narcis.

Že strastno brstenje, že oklepajoči cvet, že bujno rastje prevzemajo to telo ljubimca, ki pozablja nase v malikovalskem motrenju bistva.

Kmalu se bo potopil v naročje, v bistvo bitja, ki se obožuje, ki samo sebe motri, ki bo skupaj z njim umrlo, zato da se ponovno rodi lepše, še bolj blesteče in za vedno, še bolj osamljeno v svojih sanjah, še bolj vse samo sebi predano.

In zvečer se bosta to lepo telo in ta skrivnostna narava zlila v poslednji in neizrekljiv objem.³⁴

NARCISOVA METAMORFOZA SALVADORJA DALÍJA

Narcisova metamorfoza (slika št. 5) ni samo najznamenitejše likovno delo z motivom Narcisa v umetnosti nadrealizma, ampak tudi ikonografsko najzanimivejša realizacija v slikarstvu 20. stoletja. Interpretacije slike, ki jo lahko

33 Nobenega dvoma ni, da je široko razgledani Gustave Moreau poznal Ovidijeve *Metamorfoze* in da so (kot za večino umetnikov) tudi zanj poglavitni vir za mit o Narcisu. Da je bil Moreau domač z *Metamorfozami*, priča tudi to, da je na sliki Jazon (ok. 1865, Musée d'Orsay, Pariz) verze celo neposredno vključil v sliko; prim. Zaalene, »Narcisse d'après Gustave Moreau«, 153.

34 Za strokovni pregled prevoda se zahvaljujem Davidu Kraševcu. Besedilo, ki je nastalo avgusta 1897, manj kot leto dni pred slikarjevo smrtjo, je edini zapis o Narcisu, ki se je ohranil izpod Moreaujevega peresa. Nanaša se na sliko *Narcisa v vodi* (1885–1897, Musée Gustave Moreau). Navedeno po: Mathieu, *L'assembleur de rêves*, 86. Prim. Zaalene, *Narcisse d'après Gustave Moreau*, 157–58.



Slika 5: Salvador Dalí, Narcisova metamorfoza, olje na platnu, 1937, Tate Modern, London.

beremo kot kodiran manifest Dalijevega osebnega in umetniškega narcizma, se osredotočajo na povezave s Freudovo psihoanalitično teorijo narcizma in Dalijevo paranoično-kritično metodo umetniškega ustvarjanja.³⁵ Na tem mestu puščamo večji del psihoanalitičnih interpretacij ob strani, saj so posamezne izpeljave pogosto precej spekulativne narave in jih z vidika ikonografske analize slike ni mogoče sprejeti brez zadržkov. Spoznanja psihoanalitičnega pristopa v razlagi slike so vključena le v obsegu, ki je preverljiv tudi v okviru ikonološke metode in relevanten za razumevanje slike. Ob tem želimo opozoriti na problem vsebinske razlage slike, ki je otežena z avtorjevim poigravanjem z gledalcem, ter odgovoriti na vprašanje, kakšno je razmerje med Dalijevo revolucionarno interpretacijo mita³⁶ in zgodbo, kot jo pripoveduje Ovidij.

³⁵ Med novejšimi študijami z relevantno bibliografijo glej zlasti: Lichtenstern, *Metamorphose*, 24–70; Finkelstein, *Salvador Dalí's Art and Writing*, 229–42, in Lomas, *Narcissus Reflected*, 26–53.

³⁶ Kljub navideznemu prepadu, ki Dalijevo sliko ločuje od starejše tradicije, lahko prepoznamo kontinuiteto tako v smislu likovne tradicije kakor v smislu navezanosti na Ovidijevo besedilo kot temeljno literarno predlogo. Posebno jasna je vez s simbolizmom. Dalí namreč povzame velik del ikonografskih prvin, ki jih je razvil prav simbolizem: subjektivizacijo motiva in sodoben koncept umetnikove identifikacije z Narcisom, motiv izolacije, odtujenosti, ter kompleksno preigravanje avtoerotike in homoerotike. V povezavi z Moreaujem velja omeniti, da se tudi Dalíjev Narcis z zabrisanim spolom približuje androginu. Svoje zavezanosti simbolistični tradiciji Dalí ne zanika in med umetniki, ki jih posebej občuduje, izpostavi tudi Moreauja, v katerem vidi predhodnika nadrealizma. Za razliko od Moreaujeve interpretacije Narcisa, v kateri razbiramo umetnikovo identifikacijo z mitskim likom v simbolističnem duhu, se pravi umetniško prezrcaljeno in (vsaj delno) na ravni nezavednega, gre pri Dalíju za odkrito identifikacijo z Narcisom, ki je celo neprikrito eksibicionistične narave.

Za razumevanje slike je pomembno, da je Dalí *Narcisovo metamorfozo* pospremil z istoimensko pesnitvijo, ki podaja razlago slike.³⁷ Pri tem ne smemo izgubiti izpred oči dejstva, da Dalí svojega znanja psihoanalize ni zgolj vnašal v ikonografsko zasnovo slike, temveč ga je izrabljaj tudi za zavestno manipulacijo.³⁸ To nenazadnje potrjuje znana epizoda iz njegovega življenja: Dalí si je dolgo prizadeval za srečanje s Sigmundom Freudom, kar mu je uspelo leta 1938 Londonu, kjer je Freudu pokazal svojo sliko *Narcisova metamorfoza* v pričakovanju, da jo bo Freud vsebinsko analiziral. Dalí je hotel na Freuda narediti dober vtis in izvedeti za njegovo mnenje o sliki predvsem z vidika globinske psihoanalize. Freud je ob sliki Dalíju priznal tehnično mojstrstvo, sicer pa se je vzdržal komentarja, ne glede na Dalíjevo prepričanje, da bo tema Narcisa zaradi povezave z eno od osrednjih tem njegovih psihoanalitičnih raziskav za Freuda posebej zanimiva. Freud naj bi Dalíju ob tem rekel, da v klasični umetnosti išče nezavedno, v nadrealistični pa le zavestno in s tem opozoril natančno na fenomen premišljene manipulacije s sodobnimi psihoanalitičnimi dognanji o nezavednem.³⁹

Primerjalna analiza slike in spremljevalne pesnitve pokaže, da Dalí v svojih verzih ustvarja želena razumevanja, delno dobesedno razlaga pomene, delno implicira interpretacije in namiguje na globlje vsebinske ravni. Ne glede na različne možnosti interpretacij tako v pesnitvi kot na sliki prepoznamo avtobiografske elemente. Že v prologu k pesnitvi Dalí z epizodo dveh katalonskih ribičev, ki govorita o čudaku, za katerega zaključita, da ima »čebulico v glavi«, namigne na avtobiografski značaj pesnitve.⁴⁰ Vzporednice z nje-

37 Pesem *Narcisova metamorfoza* je izšla 25. junija leta 1937 v seriji Éditions surréalistes v Parizu hkrati v angleškem in francoskem jeziku (Dalíjev originalni zapis je v francoščini, angleški prevod je oskrbel Francis Scarpe). Integralna francoska verzija pesmi je dostopna na spletni strani: http://www.salvador-dali.org/media/upload/pdf/PoemaMetamorfosiNarcisFR_noticies_fr_home_101.pdf, medtem ko je angleški prevod objavljen (med drugim) v Lomasovi knjigi *Narcissus Reflected*, 161–67. Razen pesnitve *Narcisova metamorfoza* je pomemben vir za razumevanje slike tudi avtobiografija *Skrivno življenje Salvadora Dalíja* (1942) s številnimi slikovito opisanimi potezami njegovega narcističnega značaja, kompleksnim odnosom do erotike in spolnimi izkušnjami oziroma seksualnimi fantazijami. Iz *Skrivnega življenja* kakor tudi iz poznejših dnevniških zapisov (*Življenje genija*, objavljeno 1964), pisem, dokumentiranih izjav in iz njegovih javnih nastopov je razvidno, da se Dalí istoveti z Narcisom. Mitska zgodba in njena psihoanalitična interpretacija mu služita kot navdih pri oblikovanju osebnega mita, v katerega vpleta tudi psihološko interpretacijo svoje osebnostne strukture in razkrivanje erotičnih fantazij.

38 Dalí je bil velik občudovalec Freuda, bral je njegova dela in si zelo prizadeval za srečanje z njim. Hkrati je prijateljeval tudi z Jacquesom Lacanom (spoznala sta se leta 1933) in poznal njegovo teorijo o homoerotiki kot imaginarni modaliteti poželenja, ki se preusmeri v avtoerotiko. Prim: Lomas, *Narcissus Reflected*, 22–23 in 44–46.

39 Dalí, *The Secret Life*, 397.

40 V prologu k pesnitvi Dalí predstavi pogovor dveh katalonskih ribičev o fantu-čudaku, ki zapravlja čas za ogledovanjem svoje podobe. Ribiča zaključita, da mora imeti v glavi čebulico, kar je katalonski pogovorni izraz za neuravnovešenost, da torej fant trpi za določenim »kompleksom«. Dalí k temu dodaja, da če imaš čebulico v glavi, lahko iz nje kadarkoli vzklije cvet: »Premier pêcheur de Port Lligat. – Qu'est-ce qu'il a ce garçon à se regarder toute la journée dans sa glace?/ Second pêcheur. – Si tu veux que je te le dise (baissant la voix): il a un oignon dans la tête. / 'Oignon dans la tête', en catalan, correspond exactement à la notion psychanalytique de/ 'complexe'. / Si l'on a un oignon dans la tête, celle-ci peut fleurir d'un moment à l'autre, Narcisse!« (Dalí, *La métamorphose de Narcisse*, 1.)

govim življenjem najdemo tudi v oblikovanju krajine – tako skalnatega sprednjega dela z Narcisom, kakor tudi zasneženih gora v ozadju slike. Skalnato nabrežje in pečine za njim so fantastična predelava resnične katalonske pokrajine, rta Punta dels Tres Frares (Cadaqués), na severovzhodnem delu Katalonije, kjer je Dalí pogosto preživil počitnice. Ohranjena je tudi fotografija iz 1930-ih let, ki kaže Dalíja na rtu Punta dels Tres Frares, kako se kot Narcis ogleduje v vodi.⁴¹ Zasnežene gore v ozadju so navdihnjene z Alpami – Dalí je *Narcisovo metamorfozo* začel slikati aprila 1937 v avstrijskem zimskem letovišču Zürs am Arlberg, ko se je topil sneg in so ravno cvetele narcise.

Kot avtobiografsko aluzijo lahko razumemo tudi neobičajno »embrionalno« držo Narcisa in barvno paletu živih ognjenih barv z dodatkom modre. Narcis je rumene barve, skalna pečina je naslikana v rjavih, rdečih in oranžnih tonih, v ozadju vidimo delček modrega neba in rumeno-rjavih oblakov. Takšna barvna lestvica se zrcali tudi na gladini vode, v kateri se ogleduje Narcis. Dalí v *Skrivnem življenju* trdi, da ima v sebi vsajen živ spomin iz prednatalnega stanja: materničnega raja se spominja v ognjenih barvah pekla rdeče, oranžne rumene in modre, občutje je bilo prijetno mehko, toplo, nepremično, simetrično, dvojno.⁴² Tudi kompozicijska rešitev Narcisa, ki je odmaknjen od skupine ljudi v ozadju (Dalí jo v pesnitvi imenuje »heteroseksualna skupina«), se lahko nanaša na zapis v *Skrivnem življenju*, kjer Dalí pravi, da je kot pubertetnik koprnel po popolni samoti, ter hkrati omenja premnoge občudovalce, ki jih je zavrnil in pri tem užival.⁴³

Najbolj neposredno je identifikacija Dalíja z Narcisom razvidna iz zaključka spremljevalne pesnitve, saj v razlago slike vključi Galo. Narcis, ki se negibno ogleduje v vodi in ga njegov odsev posrka vase, postane neviden, od njega pa ostane le »halucinacijski beli oval glave« na blazinicah prstov strašne roke, ki se dviga iz vode. Ko ta glava, ki je obenem jajce, počí, se iz nje dvigne cvet – novi Narcis, ki ga Dalí imenuje »Gala, moja narcisa.«⁴⁴

Zadnja kitica poleg povezave Narcisa z Dalíjem ponudi tudi razlago Narcisove metamorfoze: Narcis se prerodi v narciso, ki jo Dalí poistoveti z Galo. Verzi, ki govorijo o smrti Narcisa in rojstvu narcise-Gale, nakazujejo, da Dalí preseže avtoerotično (in homoerotično) zagledanost vase, »umre« in se »ponovno rodi« v ljubezni do Gale.⁴⁵ Takšen zaključek se vsebinsko slabo sklada

41 Fotografijo hrani Fundació Gala-Salvador Dalí. Prim: Lomas, *Narcissus Reflected*, 32.

42 Dalí, *The Secret Life*, 27.

43 Lomas, *Narcissus Reflected*, 35.

44 »Il ne reste de lui / que l'ovale hallucinant de blancheur de sa tête, / sa tête de nouveau plus tendre, / sa tête, chrysalide d'arrière-pensées biologique, / sa tête soutenue au bout des doigts de l'eau, / au bout des doigts / de la main insensée, / de la main terrible, / de la main coprophagique, / de la main mortelle / de son propre reflet. // Quand cette tête se fendra, / Quand cette tête se craquelera, / Quand cette tête éclatera, / ce sera la fleur, / le nouveau Narcisse, / Gala – / mon narcisse.« (Dalí, *La métamorphose de Narcisse*, 4–5).

45 Razlago metamorfoze Narcisa kot preobrazbe Dalíja zagovarja večina psihoanalitičnih razlag slike. Za najbolj celovito analizo glej: Finkelstein, *Salvador Dalí's Art and Writings*, 229–42 in Lomas, *Narcissus Reflected*, 27–53.

s pesnitvijo in je očitno tendenciozen, na kar je opozoril že Dalíjev prijatelj in mecen Edward James ob izdaji pesmi leta 1937.⁴⁶ Predvsem pa ga ne moremo sprejeti kot ikonografsko razlago slike, saj na njej ni nobenega indica, ki bi ga lahko povezali z Galo. Metamorfoza Narcisa kot preobrazba Dalíjeve narcisoidne zagledanosti vase in avtoerotičnih preokupacij v ljubezen do Gale je zavajajoča interpretacija, toliko bolj, ker na sliki najdemo elemente, ki nedvoumno izpostavljajo homoerotične in avtoerotične vsebine.

V ikonografskem kontekstu Dalíjeve slike lahko medsebojno povezanost homoerotike in avtoerotike razumemo v Lacanovi interpretaciji, ki homoseksualnost razlaga kot imaginarno modaliteto poželenja in trdi, da je homoseksualno poželenje kot neizpolnljivo v svojem bistvu obrnjeno k sebi in torej avtoerotično. Povezavo homoerotike in avtoerotike že pred Lacanom razvije Sigmund Freud v biografiji Leonarda da Vincija (1910), ki jo je Dalí bral in bil nad njo navdušen.⁴⁷ Homoerotični vidik je na sliki izražen tudi s tem, da Dalí v upodobitev Narcisa vključi citat iz Caravaggieve slike *Narcis* – neobičajno izpostavljeno koleno z erotičnimi poudarki – in ga nadalje transformira. Kot so opazili nekateri razlagalci Caravaggieve slike, je koleno Narcisa v nepravilni ali vsaj zelo nerodni legi in hkrati nenavadno razobličeno – struktura kolenskih kosti ni dovolj jasno niti anatomsko pravilno oblikovana. Noga z močno osvetljenim kolonom deluje kot velikanski falus, samo koleno pa se približa obliki fantovske ritnice.⁴⁸ Dalí motiv v značilni maniri poigravanja z gledalcem dopolni z zrcalno podobo na gladini vode na način, da koleno skupaj z odsevom oblikuje moško zadnjico.⁴⁹ Obliko ponovi v drži prstov kamnite roke, odmev pa najdemo tudi v liku mladeniča na piedestalu, ki se obrača in opazuje svojo zadnjico. Razumevanje Narcisove metamorfoze, kakor jo kaže slika, torej ni nujno takšno, kot nam ga ponuja Dalí v istoimenski pesnitvi. Veliko verjetnejša je razlaga, da Narcis/Dalí ostaja narcis, zagledan v lastno podobo in da homoerotični vidik ohranja pomembno vlogo v ikonografiji slike.

Ostane še odprto vprašanje Dalíjeve realizacije motiva v odnosu do klasične zgodbe, kot jo pripoveduje Ovidij. S tem se umetnostni zgodovinarji skorajda niso ukvarjali, saj se na prvi pogled zdi, da v domišljiji, v polnem pomenu besede nadrealistični predelavi mita razen osnovne zgodbe o Narcisu, ki se ogleduje v vodi, ni neposrednih aluzij na Ovidijevo besedilo. Prežarjena, fantastična gorska krajina nima nič skupnega z opisom senčnega gozdnega kotička s tolmunom, »ki ga nikoli ne ogrejejo sončni žarki« (*Metamor-*

46 Manipulacijo v svoji študiji natančno analizira Lomas, ki poudarja, da Dalí, tudi z definicijo »Gala – moja narcisa« Galo v resnici uvrsti v razred objektov ljubezni svojega narcizma. Skladno s Freudovo razlago narcizma je Gala torej substitut za izgubljeni otroški narcizem Dalíja, v katerem je sam objekt svoje ljubezni. Dalí se zaveda, da ostaja narcis in da v resnici ljubi samo sebe. Prim: Lomas, *Narcissus Reflected*, 52.

47 Prim: Laqueur, *Solitary Sex*, 421.

48 Prim: Schindler, *Ovid: Metamorphosen*, 73; Bann, *Philostratus and the Narcissus of Caravaggio*, 343–56; Lomas, *The Metamorphosis of Narcissus*, 270; Bal, *Quoting Caravaggio*, 188.

49 Prim. Lomas, *Narcissus Reflected*, 49.

foze 3.412). Nimfa Eho se na sliki ne pojavi, Narcis ob vodi ni lepi mladenič, kot bi pričakovali, hkrati pa so kamnita roka, jajce, heteroseksualna skupina oseb v ozadju in šahovnica z mladeničem na podstavku povsem novi ikono-grafski elementi, ki jih Dalí preprosto doda, ne da bi v celoti pojasnil njihovo vlogo. Redke paralele, ki so v literaturi izpostavljene kot povezava z Ovidijevim besedilom, se največkrat navezujejo na interpretacijo kamnite roke, ki drži jajce z narciso. Kot pravi Dalí v pesnitvi, roka predstavlja negibni odsev Narcisa v vodi, ki privzame samostojno življenje, se dvigne iz vode, poguben in strašen. Vendar ima na konicah prstov jajce, iz katerega vzklije narcisa. Dalí torej kamnito roko aktivno vključi v proces metamorfoze. Christiane Freitag zagovarja stališče, da roka predstavlja v skalo spremenjeno Eho, o kateri Ovidij zapiše, da so se njene kosti spremenile v kamen (*Metamorfoze* 3.390).⁵⁰ Takšno razlago je kot »groteskno« zavrnila že Beate Czapla⁵¹ in je ni mogoče argumentirano zagovarjati. Kamnito roko lahko kot aluzijo na Eho razbiramo na povsem drugi ravni interpretacije, namreč v analizi likovnih prvin, kjer v kontekstu zrcaljenih oblik lahko govorimo o zrcaljenju kot vizualni vzporednici odmevu – eh. (Glej spodaj.)

David Lomas je v svoji interpretaciji previdnejši: v kamniti roki vidi možno vez z Ovidijevo pesnitvijo na drugačen način. Ovidij namreč piše, da je bil negibni Narcis ob vodi kot kip iz paroškega marmorja, zato naj bi njegov odsev po Lomasovi interpretaciji privzel podobo kamna, in se spremenil v roko.⁵² Zanj namreč Dalí v spremljajoči pesnitvi pravi, da se dvigne iz odseva v vodi, in jo imenuje *bela apnenčasta roka* ali *fosilna roka*. Takšna povezava z Ovidijevim besedilom je v resnici prav tako neutemeljena, ker ne upošteva tega, kar gledalec zares vidi na sliki. Dalíjev Narcis ima namreč svoj odsev na vodni gladini, ki ni apnenčast in ne bel, da bi lahko kakorkoli namigoval na idejo o Narcisu kot kipu, izklesanem iz paroškega marmorja. Kamnita apnenčasta roka Dalíjeva je svobodna halucinatorna interpretacija naslednjega koraka zgodbe o metamorfozi dečka v cvetlico. Hkrati je treba posebej naglasiti dejstvo, da je mladi Bojotijec naslikan v zlatorumeni barvi, modeliran izrazito mehko, brez jasnih kontur, daleč od kakršne koli aluzije na paroški marmor, in takšen je tudi njegov odsev na vodni gladini.

Ustreznejšo vzporednico med Ovidijem in Dalíjem izpostavi Beate Czapla, ki izhaja iz dejstva, da Dalí Narcisovo metamorfozo predstavi v dveh korakih (Narcisova smrt in preobrazba v narciso), s čimer edini zares sledi Ovidijevemu besedilu, kjer avtor najprej opiše Narcisovo smrt (*Metamorfoze* 3.481–503), nato pa doda epizodo z nimfami, ko namesto Narcisovega trupla ob tolmunu naletijo na cvetoče narcise (*Metamorfoze* 3.505–10). Vendar v nadaljnji razpravi Czapla (ki jo kot literarno zgodovinarico prvenstveno zanima fenomen Narcisove metamorfoze v Ovidijevem besedilu) opažanja ne razvi-

50 Freitag, *Altsprachlicher Unterricht und moderne Kunst*, 42.

51 Czapla, *Salvador Dalís Metamorphose des Narziss*, 200.

52 Lomas, *Narcissus Reflected*, 39.

ja naprej, v razlagi slike pa se nasloni na Dalíjevo pesnitev. Toda proces metamorfoze, kot ga opisuje Ovidij, daje plodno izhodišče za tezo, da je antični mit v Ovidijevi predelavi Dalíju bliže, kot se zdi na prvi pogled.

Milly Heyd v svoji precej spekulativno obarvani alkimistični razlagi Dalíjeve slike išče možne paralele tudi z Ovidijevim besedilom. Tako opozori, da se Dalí bolj kot ostali slikarji približa literarni predlogi v tem, da vpelje dimenzijo časa (kot izhaja iz samega naslova), da torej slika proces Narcisove preobrazbe kot kontinuirano dogajanje.⁵³ V nasprotju s tem je vzporejanje alkimističnega polariziranja elementov hladnega in vročega (ki naj bi ju na sliki predstavljala ledenik v ozadju slike in pečina ognjenih barv, pred katero se kakor v talilni peči topi Narcis) z Ovidijevo metaforo, ki Narcisovo smrt primerja s topljenjem voska in izginevanjem slane, na katero posijejo sončni žarki, preveč tendenciozno.⁵⁴

Dejstvo, da je Dalíjeva slika prvo likovno delo, ki v središče postavlja preobrazbo Narcisa kot kontinuiran proces, je v strokovni literaturi resda premalo poudarjeno. Ob tem pa je posebne pozornosti vredna pesnikova prispodoba, ki jo v kontekstu alkimistične peči (!) omeni Milly Heyd. Ovidijeva primera, da začne Narcis medleti in preminevati, podobno kot se na rahlem ognju topi rumeni vosek, namreč (zunaj vseh alkimističnih kontekstov) zares vzpostavlja vsebinsko vzporednico med sliko in literarno predlogo.

Ključno vez predstavlja dejstvo, da Ovidij z metaforo o taljenju voska neposredno vpelje motiv Narcisove preobrazbe. V trenutku obupa, ko spozna, da je lepi mladenič na vodni gladini on sam in začne z rokami udarjati po razgaljenih prsih, »dokler od udarcev ne pordečijo kakor vrtnice« (*Metamorfoze* 3.481–82), je Narcis še zmeraj lepi lovec. Šele ko ponovno pogleda v tolmun, se njegovo trpljenje stopnjuje do te mere, da ga ne more več prenašati. Agonija divjih čustev in razočaranja se sprevrže v nemo notranjo bolečino, ki ga »kot ogenj v notranjosti skrit, počasi žge in razjeda« (*Metamorfoze* 3.486–90), da se začne topiti kot rumeni vosek. Prav to pesniško prispodobo Dalí izbere za začetek Narcisove metamorfoze. Njegov Narcis je upodobljen v trenutku, ko se začenja preobrazba: nič več ni neustavljivi mladenič belih udov, lep kot kip iz paroškega marmorja, temveč že izgublja svojo nekdanjo fizično podobo, obrisi njegovega telesa v barvi zlatorumenega voska so zmehčani, udje niso več čvrsti, glava privzema jajčasto obliko. Narcis je na tem, da se stopi in razblini.

Prav tako je pozornosti vredna Narcisova drža, ki izraža nemoč in nas spomni na Ovidijeve besede, da začne mladenič tik pred svojim koncem medleti, saj ga notranji ogenj počasi razjeda. Dalíjev Narcis, sključen in s sklonjeno glavo, ki se s čelom naslanja na koleno, nazorno ilustrira izgubo »mladostne moči«. Slednje je razvidno tudi v tem, da se v resnici niti ne ogleduje

53 Heyd, *Dalí's 'Metamorphosis of Narcissus' Reconsidered*, 22.

54 Prav tam, 26.

več v vodi: svojega odseva ob takšnem naklonu glave sploh ne more videti. (Glede na položaj glave bi Narcis v resnici lahko videl samo svoje noge in ledja.) To, kar Lomas imenuje »embrionalni položaj«,⁵⁵ je lahko tudi drža telesa, ki ga življenje počasi zapušča in se tik pred smrtjo nemočno sključi vase.

Ovidij nadaljuje, da je Narcisu smrt zatisnila oči in ga popeljala v domovanje senc ter s tem zaključi prvi del pripovedi o njegovi smrti. V drugem doda, da je njegovo telo izginilo in da so nimfe namesto tega našle rumen cvet z belimi venčnimi lističi. Prehod med smrtjo Narcisa in pojavom narcise na mestu, kjer bi moralo biti truplo, ostaja pri Ovidiju odprt. Pesnik niti ne zapiše izrecno, da se je Narcis spremenil v cvetlico, ki nosi njegovo ime. Na ta način bralcu pusti možnost, da si preobrazbo naslika sam.

Dalí to priložnost izkoristi za realizacijo izvirne domislice, s katero vizualno in vsebinsko poveže začetek in konec preobrazbe: Narcis, ki se pred našimi očmi začne topiti kot vosek, se s posebnim načinom gledanja (ki ga je Dalí izrecno predvidel za to sliko in ga pojasnil tudi v pesmi) zlije z belo kamnito roko. To se zgodi, če sliko gledamo osredotočeno in razpršeno obenem, če jo opazujemo s »fixeté distraite«, kot to imenuje Dalí.⁵⁶ Podoba Narcisa in apnenčaste roke se ob ustreznem načinu gledanja zlijeta v eno in ostrejši, močnejše osvetljeni lik roke prevlada. S tem je smrt Narcisa tudi z likovnega vidika nedvoumno izražena. Edino, kar se pri prekrivanju obeh likov izriše z novo močjo, je narcisa, ki poganja iz belega jajca, katero v procesu stapljanja slike nadomesti Narcisovo glavo. Proces metamorfoze je izpeljan, od Narcisa ostane samo narcisa. Navezava na Ovidijevo besedilo torej ni obrobnega značaja, ampak je z idejo o upodobitvi kontinuiranega procesa preobrazbe postavljena v samo središče platna.

Neposredno spogledovanje z Ovidijevo različico mita lahko razbiramo tudi v dejstvu, na katerega opozarja Beate Czapla. Prepričana je, da Eho v Dalíjevo sliko ni vključena zato, ker v psihoanalitični interpretaciji mita nima posebne vloge, aluzijo na njeno prisotnost pa lahko vidimo v motivu dvojnega zrcaljenja, ki je vizualna paralela odmevu. V likovnem pogledu namreč okostenela roka predstavlja vizualni »odmev« sključenega Narcisa ob vodi.⁵⁷ Takšna razlaga (ki jo sprejemajo tudi nekateri drugi avtorji), se zdi smiselna, toliko bolj, ker motiv zrcaljenja in odmeva Dalí na sliki večkrat ponovi.

⁵⁵ Lomas, *Narcissus Reflected*, 38.

⁵⁶ Dalí, *Oui – Méthode paranoïaque-critique*, 198. Dalí metodo na kratko razloži tudi v predgovoru k pesnitvi *Narcisova metamorfoza* iz leta 1937, kjer pojasni njeno bistvo, hkrati pa bralca pouči, kako gledati sliko. »Si l'on regarde pendant quelque temps, avec un léger recul et une certaine 'fixité distraite', la figure hypnotiquement immobile de Narcisse, celle-ci disparaît progressivement, jusqu'à devenir absolument invisible. La métamorphose du mythe a lieu à ce moment précis, car l'image du Narcisse est transformée subitement en l'image d'une main qui surgit de son propre reflet. Cette main tient au bout de ses doigts un oeuf, une semence, l'oignon duquel naît le nouveau Narcisse – la fleur. A côté, on peut observer la sculpture calcaire de la main, main fossile de l'eau tenant la fleur éclose.« (Dalí, *La métamorphose de Narcisse*, 1.) Za natančnejšo razlago Dalíjeve paranoično-kritične metode glej: Gorsen, *Salvador Dalí, Der »kritische Paranoiker«*.

⁵⁷ Czapla, *Salvador Dalí's Metamorphose des Narziss*, 203.

Figura Narcisa najde daljni odmev – echo – tudi v obliki ledenika na obzorju, čigar vrh spominja na Narcisa ob tolmunu. »Ledeniški odmev« je v Dalíjevi spremni pesnitvi tudi vsebinsko utemeljen. Ledenik namreč opiše kot boga snega, ki se topi, z glavo, sklonjeno nad migetajoče odbleske. Njegove vode napolnijo jezero, ki je kot zrcalo, v katerem ponovno ugleda svojo podobo. S topljenjem in preminevanjem »bog snega« napaja zemljo in omogoči, da zacvetijo narcise.⁵⁸ Vzporednica z Narcisom, ki se ogleduje v tolmunu in se »topi«, ter narciso, ki vzklije iz njegove glave, je povsem nedvoumna. Hkrati dopušča tudi aluzijo na Eho, ki je, kot pravi Ovidij, poslej kot odmev živila v gorah.

Ob tem lahko opazimo še nekaj elementov, ki kažejo, da se Dalí naslanja na Ovidijevo besedilo. Zanimivo je namreč, da kljub temu, da glavo Narcisa močno shematizira, tako da spominja na rumeno zlat oreh, hkrati nakaže, da ima Narcis bogate, goste lase in posebej poudari šop las, ki kot konjski rep vihra v zraku. Lasje so močni, temno zlate barve, prav taki, kot kodri Ovidijevega Narcisa, za katere pesnik pravi, da bi lahko bili v ponos Bakhui in celo Apolonu (*Metamorfoze* 3.421).⁵⁹ Zelo verjetno lahko tudi figuralno skupino moških in žensk v ozadju Dalíjeve slike razumemo kot aluzijo na Ovidijevo omembo številnih občudovalcev, tako moškega kot ženskega spola, za katere Narcisu ni bilo mar. Za skupino Dalí v spremljevalni pesmi poudari, da je heteroseksualna ter vzpostavi jasen odnos med njo in Narcisom: mladi Bojotijec je odmaknjen daleč od njih, sam ob tolmunu, povsem zatopljen vase. Nasprotno pa so vznemirjeno razgibani moški in ženske po slikarjevih besedah »v pričakovanju kataklizme Narcisovega konca«.⁶⁰ Ovidij je edini antični avtor, ki izrecno omenja večje število Narcisovih občudovalcev obeh spolov (*Metamorfoze* 3.353), zato je verjetnost, da Dalí tudi v tem povzema Ovidija, precejšnja.

Svojevrstno paralelo lahko potegnemo tudi na ravni psihološkega razumevanja Narcisove preobrazbe. Kot rečeno, psihoanalitična interpretacija Dalíjeve slike pokaže, da metamorfoze ne moremo razlagati kot preobrazbe

58 »Sur la plus haute montagne, / le dieu de la neige, / sa tête éblouissante penchée sur l'espace vertigineux / des reflets, / se met à fondre de désir / dans les cataractes verticales du dégel / s'anéantissant bruyamment parmi les cris excrémentiels / des minéraux / ou / entre les silences des mousses, / vers le miroir lointain du lac / dans lequel, / les voiles de l'hiver disparus, / il vient de découvrir / l'éclair fulgurant / de son image exacte. / On dirait qu'avec la perte de sa divinité le haut plateau / tout entier / se vide, / descend et s'écroule / parmi la solitude et le silence inguérissable des oxydes / de fer / pendant que son poids mort / soulève tout entier, / grouillant et apothéosique, / le plateau de la plaine / où percent déjà vers le ciel / les jets d'eau artésiens de l'herbe / et que montent, / droites, / tendres / et dures, / les innombrables lances florales / des armées assourdissantes de la germination / des narcisses.« (Dali, *La métamorphose de Narcisse*, 2)

59 Oba bogova sta v antiki slovela po lepih zlatih kodrih, Apolona se je zaradi njih celo prijel vzdevek *Chrysocomes* – Zlatolasi.

60 »Déjà, le groupe hétérosexuel, dans les fameuses poses de l'expectation préliminaire, pèse / consciencieusement le cataclysme libidineux, imminent, écloison carnivore de leurs latents / atavismes morphologiques... / Loin du groupe hétérosexuel, les ombres de l'après midi avancée s'allongent dans le paysage / et le froid envahit la nudité de l'adolescent attardé au bord de l'eau.« (Dali, *La métamorphose de Narcisse*, 2–3)

v smislu preboja iz narcistične zaljubljenosti vase v ljubezen do Gale. Takšne razlage v resnici ne utemeljuje niti pesnitev, medtem ko na sliki zanjo sploh ni nikakršnega indica. Dalíjev Narcis se preobrazi v narciso, večkratno izpostavljeni motiv zrcaljenja pa ohranja osnovno sporočilo, da ne preseže obsesivne želje po motrenju svojega odseva. Ovidijeva pesnitev v bistvu nosi enako sporočilo. Njegov Narcis sicer ni narcis v sodobnem psihološkem pomenu besede, saj ni zaljubljen vase, ampak v sliko mladeniča na gladini vode. Ko spozna, da se je zaljubil v lastno podobo, umre. Nimfe namesto njegovega trupla najdejo narciso. Vendar pesnik pove, da je mladenič tudi v domovanju senc »še zmerom gledal sebe v podzemskih vodah« (*Metamorfoze* 3.505). Tudi Ovidijev Narcis torej v resnici ne zmore preseči potrebe, da gleda svojo podobo. Še po smrti ne ubeži kazni bogov in ostaja ujetnik odseva.⁶¹

Čeprav se na prvi pogled mogoče zdi, da slika, ki je skoraj dva tisoč let mlajša od pesnitve, v kateri je Ovidij naslikal tragično usodo lepega Bojotijca, razen osnovne zgodbe nima veliko skupnega z antično literarno predlogo, primerjalna analiza pokaže, da je Dalí Ovidiju dejansko bližje kot večina slikarjev, ki so se ukvarjali z motivom Narcisove smrti. Osredotoči se namreč na motiv preobrazbe in slikarsko pripoved začne z Ovidijevo metaforo o Narcisu, ki se topi kot rumeni vosek na rahlem ognju, hkrati pa vnese kar nekaj ikonografskih prvin, za katere lahko najdemo vzporednice v *Metamorfazah*.

BIBLIOGRAFIJA

Viri

- Ovid: *Metamorphoses, with an English translation by Frank Justus Miller*. Loeb Classical Library 42 in 43. London: William Heinemann in Cambridge, MA: Harvard University Press, 2 vol., 1966–68.
- Publij Ovidij Naso, *Metamorfoze*. Izbor, prevod in spremna beseda Kajetan Gantar. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1977.
- Cooke, Peter, ur. *Ecrits sur l'art par Gustave Moreau*. Fontfroide: Bibliothèque artistique et littéraire, 2002.
- Dalí, Salvador. *La métamorphose de Narcisse*. Pariz: Éditions surréalistes, 1937.
- . *The Secret Life of Salvador Dalí*. London: Vision Press, 1973.
- . *Oui – Méthode paranoïaque-critique et autres textes*. Pariz: Denoël-Gonthier, 1971.
- . *Dnevnik genija*. Ljubljana: Tangram, 2004.
- Mathieu, Pierre-Louis, ur. *«L'assembleur de rêves.» Ecrits complets de Gustave Moreau*, Fontfroide: Fata Morgana, 1984.

61 Lahko bi celo rekli, da Narcis šele v Hadu postane »pravi narcis«, ta, ki je zaljubljen v vase, saj se zdaj zaveda resnice, da v odsevu na vodni gladini ljubi svojo lepoto. Seveda bi bila takšna interpretacija v nasprotju s sporočilom Ovidijeve pesnitve. Pesnik želi zgolj poudariti nemoč Narcisa, ki ga njegova usoda preganja še v posmrtnem življenju.

Strokovna literatura

- Bal, Mieke. *Quoting Caravaggio: Contemporary Art, Preposterous History*. Chicago: University of Chicago Press, 1999.
- Bann, Stephen. »Philostratus and the Narcissus of Caravaggio.« V: Ewen Bowie in Jas Elsner, ur., *Philostratus*, 343–56. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.
- Baruccio, Pierre. »Les miroirs brisés. Paradoxes sur le mythe de Narcisse.« *Annales de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Nice* 23 (1975): 7–116.
- Belting, Hans. *Florence and Baghdad, Renaissance Art and Arab Science*. Cambridge (Mass.) in London: Harvard University Press, 2011.
- Bittler, Paul, in Pierre-Louis Mathieu. *Musée Gustave Moreau. Catalogue des dessins de Gustave Moreau*. Pariz: Editions de la Réunion des musées nationaux, 1983.
- Cooke, Peter. »Gustave Moreau and the Reinvention of History Painting.« *The Art Bulletin* 90, št. 3 (2008): 394–416.
- Crescenzo, Richard. »La figure de Narcisse à l'époque baroque: réflexions sur l'iconographie et la thématique de Narcisse dans la littérature et l'illustration des livres de 1580 à 1640.« V: Philippe Hoffmann in Paul-Louis Riuny, ur., *Antiquités imaginaires. La référence antique dans l'art occidental de l'Antiquité à nos jours*, 185–201. Pariz: Presses de l'École Normale Supérieure, 1996.
- Czapla, Beate. »Salvador Dalís Metamorphose des Narziss. Anregung zu einer erneuten Ovidbetrachtung.« *Arkadia. Zeitschrift für vergleichende Literaturwissenschaft* 30 (1995): 186–205.
- Finkelstein, Haim. *Salvador Dalí's Art and Writting 1927-1942. The Metamorphosis of Narcissus*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
- Fiorio, Maria Teresa. *Giovanni Antonio Boltraffio. Un pittore milanese nel lume di Leonardo*. Milano in Rim: Landi Sapi Editori, 2000.
- Freitag, Christiane. *Altsprachlicher Unterricht und moderne Kunst*. Auxilia 35. Bamberg: Friedrich Maier, 1994.
- Gorsen, Peter. *Salvador Dalí, Der »kritische Paranoiker«*. Frankfurt na Majni: Europäische Verlagsanstalt, 1983.
- Gregori, Mina. *Le Musée des Offices et le palais Pitti. La peinture a Florence*. Pariz: Éditions Place de Victoires, 1998.
- Hartlaub, Gustav Friedrich. *Zauber des Spiegels. Geschichte und Bedeutung des Spiegels in der Kunst*. München: R. Piper, 1951.
- Herman, Walter, in Hans-Jürgen Horn, ur. *Die Rezeption der Metamorphosen des Ovid in der Neuzeit: Der antike Mythos in Text und Bild*. Berlin: Gebrüder Mann Verlag, 1995.
- Heyd, Milly. »Dalí's 'Metamorphosis of Narcissus' Reconsidered.« *Artibus et Historiae* 5, št. 10 (1984): 121–31.
- Kapaln, Julius David. *The Art of Gustave Moreau: Theory, Style, and Content*. Ann Arbor (Michigan): UMI Research Press, 1982.
- Kokole, Stanko. »Francesco Robba and the Classical Tradition: The Case of Narcissus.« V: Janez Höfler, ur., *Francesco Robba and the Venetian Sculpture of Eighteenth Century*, 165–74. Ljubljana: Rokus, 2000.
- Lichtenstern, Christa. *Metamorphose. Vom Mythos zum Prozessdenken: Ovid-Rezeption, Surrealistische Ästhetik, Verwandlungsthematik der Nachkriegkunst*. Weinheim: VCH, 1992.
- Laqueur, Thomas. *Solitary Sex: A Cultural History of Masturbation*. New York: Zone Books, 2003.

- Lomas, David. »The Metamorphosis of Narcissus.« V: Dawn Ades in Michael R. Taylor, ur., *Dalí*, 270. Katalog razstave v Palazzo Grassi, Benetke, 12. september 2004–16. januar 2005. Milano: Bompiani Arte, 2004.
- . *Narcissus Reflected*. Edinbourg: The Fruitmarket Gallery, 2011.
- Mathieu, Pierre-Louis. *Gustave Moreau: monographie et nouveau catalogue de l'œuvre achevé*. Pariz: ACR Édition, 1998.
- . *Tout l'œuvre peint de Gustave Moreau*. Pariz: Flammarion, 1991.
- . *Gustave Moreau. Complete edition of the finished paintings, watercolours and drawings*. Oxford: Phaidon, 1977.
- Mikuž, Jure. *Zrcaljena podoba: Ogledalo in zunanost polja*. Ljubljana: Nova revija, 1997.
- Nordhoff, Claudia. *Narziss an der Quelle. Spiegelbilder eines Mythos in der Malerei des 16. und 17. Jahrhunderts*. Münster in Hamburg: Lit Verlag, 1992.
- Orlowsky, Ursula, in Rebekka Orlowsky. *Narziss und Narzissmus im Spiegel von Literatur, Bildender Kunst und Psychoanalyse. Vom Mythos zur leeren Selbstinszenierung*. München: Wilhelm Fink Verlag, 1992.
- Panofsky, Dora. »Narcissus and Echo; Notes on Poussin's, Birth of Bacchus' in the Fogg Museum of Art.« *Art Bulletin* 31 (1949): 112–20.
- Pigler, Anton. *Barockthemen. Eine Auswahl von Verzeichnissen zur Ikonographie des 17. und 18. Jahrhunderts*, vol. 2, 175–78. Budimpešta: Verlag der Ungarischen Akademie der Wissenschaften, 1956.
- Renan, Ary. *Gustave Moreau (1826-1898)*. Pariz: Gazette des Beaux-Arts, 1900.
- Renger, Almut-Barbara, ur. *Mythos Narziß. Texte von Ovid bis Jacques Lacan*. Leipzig: Reclam, 1999.
- , ur. *Narcissus. Ein Mythos von der Antike bis zum Cyberspace*. Stuttgart: Metzler, 2002.
- Sander, Jochen, in Bodo Brinkmann, ur. *Gemälde der romanischen Schulen vor 1800 im Städel nebst den Englischen Altmeister-Bildern sowie einem Nachtrag zu den Niederländischen Gemälden*. Frankfurt na Majni: Blick in die Welt, Film- und Dokumentations-GmbH, 1997.
- Schindler, Winfried. *Ovid: Metamorphosen. Erkennungsmythen des Abendlandes. Europa und Narziss*. Sonnenberg: Sonnenberg Verlag, 2005.
- Slapšak, Svetlana. »Narcis i Eho: oko i glas ljubavi.« *Zeničke sveske* 10 (2009): 24–27.
- Sloan, Rachel. »'Too beautiful for a Man': Androgyny in Gustave Moreau's Mythological Subjects«. *Immediations: The Courtauld Institute of Art Journal of Postgradual Research* 2 (2005): 73–89.
- Vinge Luise. *The Narcissus Theme in Western European Literature up to Early 19th Century*. Lund: Gleerups, 1967.
- Welsch, Maren. *Vom Narziss zum Narzissmus. Mythos und Betrachter. Von Caravaggio zu Olaf Nicolai*. Doktorska disertacija. Kiel, 2002.
- Wolf, Gerhard. *Schleier und Spiegel. Traditionen des Christusbildes und die Bildkonzepte der Renaissance*. München: Wilhem Fink, 2002.
- Zaalene, Sabine. »Narcisse d'après Gustave Moreau, une métamorphose du rêve et de la matière ou comment traverser la mort pour mieux éclore.« V: Pascale Auraix-Jonchière, ur., *Mythologies de la mort*. Cahiers romantiques 5 (2000): 149–63.
- . »'Peindre, c'est embrasser la surface de la source': Narcisse, la Peinture dans les oeuvres françaises du XVIIIe siècle.« V: Pascale Auraix-Jonchière, ur., *Isis, Narcisse, Psyché entre Lumières et romantisme. Mythe et écritures, écritures du mythe*, 181–91. Clermont-Ferrand: Presses universitaires Blaise Pascal, 2000.

Zanker, Paul. »Iste ego sum. Der naive und bewusste Narziss.« *Bonner Jahrbücher* 166 (1966): 152–70.

Zürcher, Hanspeter. *Stilles Wasser – Narziss und Ophelia in der Dichtung und Malerei um 1900*. Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft 184. Bonn: Bouvier, 1975.