

Dorians ambivalente univers

Narsissisme og kunst i Oscar Wildes The Picture of Dorian Gray

Kristina Brembach Furuvang



Masteroppgave i allmenn litteraturvitenskap Institutt for
litteratur, områdestudier og europeiske språk

Det humanistiske fakultet

UNIVERSITETET I OSLO

Mai 2014

Dorians ambivalente univers

Narsissisme og kunst i Oscar Wildes *The Picture of Dorian Gray*

Copyright Kristina Brembach Furuvang

2014

Dorians ambivalente univers – Narsissisme og kunst i Oscar Wildes *The Picture of Dorian Gray*

Kristina Brembach Furuvang

<http://www.duo.uio.no>

Trykk: Reprosentralen, Universitetet i Oslo

Sammendrag

Denne oppgaven er en tematisk analyse med vekt på narsissismemotivet i *The Picture of Dorian Gray*. Oppgavens hovedfokus er romanpersonene og deres forhold til hverandre, hvordan narsissistiske uttrykk oppstår og utvikles i samsvar med romanens handling.

Narsissisme vil kobles til den sentrale kunstproblematikken i romanen ved at Dorian Grays psykiske utvikling blir påvirket av hans fascinasjon for kunstneriske uttrykk. En viktig del av oppgaven blir å se Dorian Grays narsissisme som noe som oppstår når han oppdager seg selv for første gang gjennom maleriet og som utvikler seg ytterligere ved hjelp av menneskelig- og ikke menneskelig påvirkning.

Forord

Jeg har en stor fascinasjon for *The Picture of Dorian Gray*, og det er en forutsetning for å klare å skrive om den i et helt år. Da jeg tok emnet ”psykoanalyse og litteratur” høsten 2012, begynte jeg å legge merke til at romanen kunne tolkes ut ifra et psykoanalytisk perspektiv. Kanskje dette var romanen jeg skulle skrive masteroppgave om. Hvis det ikke hadde vært for det emnet, hadde jeg nok aldri tenkt på romanen i forhold til psykoanalytisk teori.

Jeg vil gjerne takke veilederen min Tone Selboe for fine og nyttige kommentarer i arbeidet med oppgaven. Jeg vil takke familie, venner og medstudenter for at de har holdt ut med meg når jeg har bablet om narsissisme.

Innholdsfortegnelse

Kapittel 1 – Teorier og kritikk	1
1.1 Kort om boka	2
1.2 Narsissisme - Ovid, Freud og Lacan	2-10
1.3 Freud og The Picture of Dorian Gray	10-11
1.4 Oscar Wildes kunstkritikk	12
1.5 The Decay of Lying	13-17
1.6 The Critic as Artist	17-22
1.7 Plassering av romanen – Dekadansen	22-26
Kapittel 2 – Kunstmotivet i romanen	26
2.1 Dorians ambivalente univers	26-32
2.2 Sibyl Vanes innvirkning på Dorian Gray	32-41
2.3 Dorian som kunstobjekt	41-48
Kapittel 3 – Lord Henry og Dorian Gray	48
3.1 Henry som allviter og påvirker	48-51
3.2 Tolkeren	52-54
3.3 Farsfiguren	54-57
3.4 Hvorfor blir ikke Henry straffet?	57-63
3.5 Et homososialt univers	63-69
Kapittel 4 – Materielle objekter	70
4.1 Hjemmets betydning	70-73
4.2 Maleriet – Dorians virkelige jeg	73-77

4.3 Gul bok	78-81
Avslutning	81-82
Litteratur	84-85

Kapittel 1 – Teorier og kritikk

I denne avhandlingen vil jeg se på hva slags uttrykk for narsissisme som vises og utvikles i romanen *The Picture of Dorian Gray* av Oscar Wilde. Jeg vil argumentere for at kunstmotivet som kommer til uttrykk i romanen (hvordan Dorian responderer på kunst) har noe å si for hovedpersonens narsissistiske utvikling, og vil med det se på to av Wilde's essays som omhandler kunstkritikk, "The Decay of Lying" og "The Critic as Artist". Et hovedpoeng i begge disse essayene er at naturen imiterer kunsten, ikke omvendt slik vi er vant med, at kunsten imiterer naturen. Et annet viktig poeng som blir relevant for denne analysen er at det fremgår av essayene, og da spesielt "The Critic as Artist", at et kunstverk skal avsløre noe om jeget som betrakter et maleri, leser en bok eller lignende. Kunsten er ikke objektiv, men subjektiv, og skal ikke fortelle noe om samfunnet kunstverket inngår i. Dette kan bli interessant å se i lys av narsissismemotivet i romanen.

Oppgaven vil i hovedsak bli en karaktertolkning hvor jeg legger vekt på indre liv hos karakterer og hvordan deres karaktertrekk og handlinger får store konsekvenser. Jeg har utarbeidet følgende problemstilling: "I *The Picture of Dorian Gray* kommer det frem et narsissismemotiv og et kunstmotiv. Hvordan spiller dette inn på personene i romanen og deres forhold til hverandre?" En viktig del av problemstillingen blir da å se på hvordan mennesker og materielle objekter har innvirkning på Dorian Gray og hvordan han utvikler seg som narsissistisk figur. Slik blir det naturlig for meg å bruke psykoanalytisk teori og kritikk. Jeg vil se på relevante teorier av Freud og teorier basert på psykoanalysens far, men også kritisere Freud og komme med innvendinger. Jeg vil finne ut om narsissismemotivet i romanen avviker fra Freuds teorier om narsissisme. Tesen min vil hovedsakelig bekrefte Dorians narsissistiske utvikling: "*The Picture of Dorian Gray* viser at Dorians narsissisme oppstår når han oppdager seg selv for første gang gjennom maleriet som er malt av ham, og at narsissismen utvikles ytterligere ved hjelp av menneskelig- og ikke menneskelig påvirkning".

1.1 Kort om boka

Romanen utspiller seg i viktoriatidens London, og handler om Dorian Gray, en ung gutt, som påvirkes av omgivelsene og menneskene han omgås. Han er slående vakker, og ønsket om at et maleri av ham skal eldes, men at han selv skal forbli ung, oppfylles. Romanen er bygd opp slik at en utvikling i plottet er å finne hver gang Dorian Gray møter nye mennesker. Hvordan han forholder seg til disse menneskene og behandler dem har mye å si for den videre handlingen. Dorian Gray som en studie av menneskelig psyke er meget interessant. Fra vi møter ham første gang til vi ser ham hjelpsløs helt på slutten, har Dorian gått gjennom en grusom forandring i sinnet. Hans begjær etter å alltid forbli ung og vakker, ender med hans undergang. Han begår alle de synder som finnes.

Forholdet til kunst og omgivelser har mye å si for en utvikling i narsissismen hos Dorian. Han dras mellom kunst og virkelighet, og vil ofte flykte inn i en kunstig verden og ikke konfronteres med virkeligheten og egen identitet. Ambivalensen er sterkt til stede i romanen. På den ene side vil Dorian finne ut av sitt opphav og identitet, og han gjør det ved å finne seg selv i andre. På den annen side blir han skremt idet han konfronteres med sitt eget jeg, og vil flykte fra seg selv. Dorians valg av objekter er knyttet til hans narsisstiske tilbøyeligheter. Han forsøker å finne seg selv i andre, men mislykkes. Dorian Grays narsissisme går utover hans medmennesker, spesielt Sibyl Vane og Basil Hallward.

1.2 Narsissisme - Ovid, Freud og Lacan

Myten om Narcissus ble først nedtegnet av den romerske dikteren Publius Ovidius Naso, bedre kjent som Ovid. I hans bok *Metamorfoser* blir vi bedre kjent med opphavet til begrepet narsissisme. Myten handler om ynglingen Narcissus som blir forelsket i sitt eget speilbilde. Dette fører til at han ikke kan elske noen andre enn seg selv: "Dyndfri lå der en kilde med vande så klare som sølvspejl(...)Medens han drikker, fortrylles han af hvad han øjner i vandet(...)og han beundrer hva andre beundred, og ubevidst elsker han nu sig selv" (Due 2004:87). Narcissus tror at den han ser er en annen person, og slik elsker han ubevisst seg selv. Han har ikke øyne for noen andre enn seg selv: "Bøjelig blid så han ud, men hjertet var hårdt og hovmodig: Ingen ung mand og ingen ung pige fik lov til at få ham" (85). Nymfen Echo blir som alle andre forelsket i Narcissus, men blir avvist. Juno har sørget for at Echo ikke kan svare på spørsmål, men bare er i stand til å gjenta det andre sier. Slik får hun ikke uttrykt sine følelser overfor Narcissus: "Hvor hun dog ønsked hun kunne ha talt til drengen og

bruge alle de ømmeste ord” (86). Hun følger etter Narcissus, og gjentar alt det han sier slik at ynglingen blir forvirret. Når hun så viser seg for ham og legger armene rundt ham, flykter han fra henne: ”Få så taget de arme væk og bliv mig fra livet! For hellere lider jeg døden end jeg er din!” (86). Og Echo kan ikke annet enn å svare ”jeg er din” (86). Mangelen på språk gjør at Echo må vise sine følelser på en annen måte, nemlig ved hjelp av kroppsspråk og kroppskontakt. Etter avvisningen gjemmer Echo seg i skogen og blir aldri som før. Narcissus fortsetter sin vandring i skogen, og det er først etter han har avvist Echo, han får øye på det klare vannet, og sitt eget speilbilde i det. Han forsøker å kysse og omfavne den han ser i vannet, men skuffet må han innse at den andre ikke kan gjengjelde hans følelser: ”Se hvad jeg elsker, det kan jeg; men hvad jeg kan se og må elske, kan jeg dog ikke finde. Så grusomt narres min elskov”(88). Narcissus vet han ikke kan få det han søker etter, og forvirret fabulerer han rundt hvorfor den andre ikke når ham:

Hvem du end er, så kom op! Hvorfor skuffer du mig og forsvinder, dejlige dreng? Det er verken mit ydre eller min alder, véd jeg, der jager dig bort – selv Nymfer forelsker sig i mig! – og af dit blik og dit smil kan jeg se jeg har nogen forhåbning. (88)

At Narcissus ikke kan få det eneste han begjærer, gjør ham motløs. Han er bevisst sin egen skjønnhet, og vet at det ikke har noe med utseende å gjøre at den han ser i vannet ikke vil ha ham. Så med ett går det opp for ham at det er seg selv han ser i vannoverflaten:

Han – er mig selv! Jeg ved det, mit billede narrer mig ikke! Jeg er min egen flamme og den der fortæres af flammen! Hvad er min rolle? At be eller lade mig be? Om hva da? Hva jeg begærer, det har jeg! Men just den rigdom er armod! Kunne jeg bare forlade mit legeme, skille meg fra det! Gid min elskede ikke var hos meg – et gruelig ønske! (89)

Narcissus oppnår en selverkjennelse til slutt, men denne erkjennelsen er også det som ødelegger ham. Han forutser sin egen død og lidelse. Han vet at ekte kjærlighet ikke kan bestå uten fysisk kontakt og språklig forståelse. Det er tross alt bedre å dø enn å leve i sorg: ”Smerten fortærer min styrke og sundhed, og livet forsvinder hurtigt, og snart skal jeg visne i selve ungdommens forår. Døden er ikke en pine – med den forsvinder min plage” (89). Narcissus dør til slutt av kjærlighet til seg selv, liggende på gresset. Der han trekker sitt siste åndedrag begynner en blomst å gro: ”en blomst med hvide kronblade kranse med gullige kalk der er i dens midte” (90). Slik slutter myten om Narcissus i Ovids *Metamorfoser*.

Før jeg går nærmere inn på narsissismemotivet i romanen, er det på sin plass med en begrepsavklaring. Freud lanserte i 1914 sin teori om narsissisme der han forklarer hva narsissismen består i og blant annet kommer frem til at begrepet ikke er entydig. I boken "On narcissism: an introduction" bygger han videre på Paul Näckes teori om at narsissisme beskriver en person som behandler sin egen kropp slik man normalt nærmer seg et seksuelt objekt. Freud tar denne teorien et hakk videre ved å si at en slik holdning som regel er å se hos homoseksuelle (Sandler 1991: X). Freuds tanker om homoseksualitet og narsissisme vil jeg diskutere nærmere i forhold til *The Picture of Dorian Gray*.

Freud benytter seg særlig av to termer som omhandler libidoet: "object-libido", og "ego-libido". Slik jeg forstår det, er libido en energi som angår alle sider ved kjærligheten, inklusive de seksuelle driftene. Libidoet relateres enten til selvet eller til objektet, eller begge deler på en gang. Det skjer ofte en forflytning (transcendens) av seksuell energi fra et objekt til et annet eller fra et objekt til et subjekt (egoet). Hvis en narsissistisk person går helt opp i et objekt vil han ha mindre av ego-libido (mindre opptatt av seg selv). "For example, in romantic love, in which the object is highly cathected, ego-libido diminishes; in schizophrenia, in which object cathexis almost disappears, the ego becomes more invested with libido" (xi). Freud utvikler en teori om at ego-libido og objekt-libido kan eksistere separat, og at bare sistnevnte har å gjøre med det seksuelle (sexual instincts). Likevel vil ego-libidoet og objekt-libidoet være avhengig av hverandre for en narsissistisk utvikling: "(...)the ego has to be developed. The auto-erotic instincts, however, are there from the very first(...)" (77). Seksualitet er noe som ligger latent i jeget fra fødselen av, men et bevisst jeg(ego) vil oppstå ved hjelp av seksuelle utprøvelser og/eller fantasier og annen ytre påvirkning. Objekt-libido vil alltid komme tilbake på en selv ved at jeget kjenner seg igjen i det valgte objektet og inkorporerer objektet i egoet.

Freud er spesielt opptatt av shizofreni i sammenheng med narsissisme. Mennesker med en slik personlighetsforstyrrelse har to kjennetegn:

megalomania and diversion of their interest from the external world – from people and things. In consequence of the latter change, they become inaccessible to the influence of psychoanalysis and cannot be cured by efforts(...) A patient suffering from hysteria or obsessional neurosis has also, as far as his illness extends, given up his relation to reality. But analysis shows that he has by no means broken off his erotic relations to people and things. (74)

Slik har narsissisme mye å gjøre med en flukt fra virkeligheten, men som Freud viser her, vil en slik virkelighetsbenektelse arte seg noe ulikt fra person til person. Narsissisme er også noe som utvikles med andre sykdommer. Den kan ikke eksistere uten andre lidelser. Det viktigste kjennetegnet hos en med narsissistisk personlighetsforstyrrelse ifølge Freud er nettopp en benektelse av virkeligheten: "The libido that has been drawn from the external world has been directed to the ego and thus gives rise to an attitude which may be called narcissism"(75). Freud knytter libidoet til en benektelse av virkeligheten som overføres på egoet. På den måten går seksualitet og uvirkelighet/fantasi hånd i hånd. En fantasi fører til at narsissisten opphøyer sitt valgte objekt.

Et annet interessant aspekt ved Freuds teorier om narsissisme er ulike valg av objekt: "In narcissistic object choice the individual may love someone who represents what he is, what he was, what he would like to be, or someone who was once part of himself" (xii). Dette kan være hensiktsmessig å undersøke med tanke på et brev Oscar Wilde sendte til en manlig venn der han gjør rede for sine mange egoer: "Basil is what I think I am. Lord Henry is what the world thinks me. Dorian Gray is what I would like to be" (Miller 1982: 33). Man kan ikke la være å legge merke til likheten i Freuds og Wildes utsagn om objektvalg og ego. Denne fellesnevneren vil jeg diskutere videre, og i lys av dette finne noe i romanen som utfordrer Freuds teori om objektvalg.

Forholdet mellom barn og foreldre har en viktig funksjon i utviklingen av narsissisme. Barnet skal oppfylle de ønsker foreldrene selv aldri fikk satt ut i livet. Barnet blir dermed formet av sine foreldre til å gjøre det de krever av det: "The child shall fulfil those wishful dreams of the parents which they never carried out – the boy shall become a great man and a hero in his father's place, and the girl shall marry a prince as a tardy compensation for her mother" (Sandler 1991:21). Foreldrenes behandling og idealisering av barnet har mye å si for hvordan barnet blir som voksen:

He is not willing to forego the narcissistic perfection of his childhood; and when, as he grows up, he is disturbed by the admonitions of others and by awakening of his own critical judgement, so that he can no longer retain that perfection, he seeks to recover it in the new form of an ego ideal. What he projects before him as his ideal is the substitute for the lost narcissism of his childhood in which he was his own ideal. (94)

Når barnet vokser opp, vil det ikke gi slipp på idealet fra barndommen der han/hun stod i sentrum for oppmerksomheten, men søker etter et nytt ideal senere i livet som kan erstatte det tapte idealet.

Ifølge Freud har et menneskes erotiske liv mye å si for studiet av narsissisme. Valg av objekter arter seg noe annerledes fra mann til kvinne, men felles er at hver og en av oss har to seksuelle objekter:

(...)both kinds of object-choice are open to each individual, though he may show a preference for one or the other. We say that a human being has originally two sexual objects – himself and the woman who nurses him – and in doing so we are postulating a primary narcissism in everyone, which may in some cases manifest itself in a dominating fashion in his object-choice. (18)

En person med narsissistiske tilbøyeligheter kan da søke etter objekter som tilsvarer det tapte idealet fra barndommen (moren), og/eller han/hun kan forsøke å finne seg selv i andre. Som regel vil det være en kombinasjon av disse seksuelle objektene. Hos homoseksuelle, derimot, vil det skje en utvikling i objektvalget, ”in their later choice of love-objects have taken as a model not their mother, but their own selves” (18). Når det gjelder forskjeller i kjønn, argumenterer Freud for at mannlige narsissister går helt opp i sine valgte objekter, mens kvinnelige narsissister ikke elsker selv, men vil bli elsket: ”Complete object-love of the attachment type is, properly speaking, characteristic of the male. It displays the marked sexual overvaluation which is doubtless derived from the child’s original narcissism to the sexual object” (18). Og videre om den narsissistisk kvinnen:

(...)Strictly speaking, it is only themselves that such women love with an intensity comparable to that of the man’s love for them. Nor does their need lie in the direction of loving, but of being loved; and the man who fulfils this condition is the one who finds favour with them. (19)

Kort sagt har en mannlig narsissist behov for å objektivisere et annet individ, mens kvinnen på sin side har en trang til å bli elsket, men har vanskeligheter med å elske selv. Selv om det er tydelige forskjeller på menn og kvinner, er Freud likevel nøye med å si at narsissismen ikke er fastsatt en gang for alle. Det finnes unntak: ”I am ready to admit that there are quite a number of women who love according to the masculine type and who also develop the sexual overvaluation proper to that type” (19). Freud sier derimot ingenting om at en mannlig narsissist kan ha tendenser til en kvinnelig form for narsissisme. Dette er noe jeg derfor vil se nærmere på senere i avhandlingen.

Introduksjonen til Freud levner ingen tvil om at narsissisme består i så mangt. Når Freud i tillegg velger å knytte narsissisme opp mot andre psykiske lidelser, blir det enda vanskeligere å få et ordentlig grep om hva narsissisme består i. Freud knytter narsissisme til paranoia, organisk sykdom, hypokondri og forfølgelsesvanvidd. Dette vitner om at psykoanalysens far ikke har klart å *definere* narsissismen, men i stedet har nærmet seg en *forståelse* av narsissismen som en psykisk lidelse.

I "Dikteren og fantaseringen" utgitt første gang i 1908, knytter Freud narsissisme til kunst og litteratur. Her argumenterer han for at "det første spor av dikterisk virksomhet er å finne allerede hos barnet, i form av lek" (Freud 2001:193). Lek blir slik en slags forløper til dikterens fantasi. "Ethvert lekende barn oppfører seg som en dikter idet de skaper seg sin egen verden, eller rettere sagt, setter tingene i sin verden inn i en ny orden som tiltaler det" (193). Barnet tar det kjente (virkelige) inn i det ukjente (uvirkelige) der fantasien kan få fritt utløp. Freud mener at barnet vet forskjell på lek og realitet: "Barnet skiller meget vel, til tross for all affektbevegelse, sin lekverden fra virkeligheten og lar sine imaginerte objekter og forhold gjerne støtte seg til gripbare og synlige ting i den virkelige verden" (193). Leken blir en del av den virkelige verden ved at barnet bruker en del kjente forhold og setter det inn i en annen kontekst. Barnet tilføyer noe mer til det virkelige ved hjelp av lek. Freud hevder videre at leken fra barndommen utvikler seg til å gjelde en fantasi i voksen alder, og da med tanke på dikteren og hans/hennes skapte verden. "Dikteren gjør nå det samme som det lekende barnet; han skaper en fantasiverden som han tar svært alvorlig, dvs. utstyrer den med store affektbeløp, mens han skiller den skarpt ut fra virkeligheten" (194). Leken hos barnet blir til fantasi når den voksne synes det er for barnslig å leke lengre, han velger derfor en indirekte form for lek som ikke er synlig for andre: "Men den voksne skammer seg over fantasiene sine og gjemmer dem for andre, han dyrker dem som sine innerste intimiteter, han ville som regel heller innrømme sine misgjerninger enn å meddele sine fantasier" (195). Barnet fortsetter å leke som voksen, men noe mer diskret enn tidligere.

Freud kobler videre fantasier til ønsker; barnets største ønske er å være voksen, og han/hun skjuler det ikke på noen som helst måte, men lar sin lek få fritt spillerom. Den voksne på sin side har et ønske om å gå tilbake i barndommen, men i motsetning til barnet skjuler han/hun sin form for lek. Freud påpeker at fantasier og ønsketenkning arter seg noe annerledes fra mann til kvinne:

De er enten ærgjerrige ønsker som tjener til å løfte opp personligheten, eller erotiske. Hos den unge kvinne er nesten utelukkende de erotiske ønskene dominerende, for hennes ærgjerrighet blir som regel brukt opp av kjærlighetsstreben; hos den unge mann er de egoistiske og ærgjerrige ønskene fremtredende nok ved siden av de erotiske. (195)

Forskjeller i kjønn kjenner vi igjen fra Freuds "On narcissism: an introduction" som jeg allerede har referert til. Kvinnens egoisme består i at hun vil være den ene for mannen, og bli elsket av ham, mens mannen ønsker å ta sin egoisme ut på et objekt slik at han kjenner seg igjen i det valgte objektet.

Freud peker deretter på at fantasien forholder seg til tiden, og det i form av fortid, nåtid og fremtid:

Det psykiske arbeidet knytter seg til et aktuelt inntrykk, en bestemt anledning i nåtiden som var i stand til å vekke en av personens store ønsker, griper nå tilbake til erindringen om en tidligere, vanligvis infantil opplevelse der dette ønsket var oppfylt, og skaper så en fremtidsrettet situasjon som fremstår som oppfyllelsen av dette ønsket, altså nettopp den dagdrømmen eller fantasien som bærer med seg sine opprinnelige spor om foranledningen og om erindringen. Altså noe fortidig, nåtidig og fremtidig på rekke og rad som på en snor av det gjennomgående ønsket. (196)

Hos en mannlig narsissist vil dette si at han finner et objekt i nåtiden som tilsvarer et objekt i fortiden, det vil si moren som satte sønnen foran alt og der sønnen var sitt eget skapte ideal, og så videre håper på at dette ønsket skal gå i oppfyllelse en gang i nærmeste fremtid.

På slutten av artikkelen tar Freud opp igjen dikteren. Freud mener at dikteren skaper en helt som tilsvarer ham selv og slik han vil være. Dikteren kan ha en tendens til å splitte opp sitt eget jeg fordelt på flere helter, og da tenker Freud særlig at dette er å finne i den psykologiske romanen: "Det spesielle ved den psykologiske roman skyldes vel stort sett den moderne forfatterens tendens til ved selviakttagelse å splitte opp sitt jeg i flere partial-jeg og slik til å personifisere konfliktstrømmene i sitt eget sjeleliv i flere helter" (198). Freud nevner Zola i denne forbindelse, men vi kan vel også legge til Oscar Wilde som en slik type forfatter. Både Dorian Gray, Basil Hallward og Henry Wotton skal tilsvare Wildes eget splittede jeg: "Basil is what I think I am. Lord Henry is what the world thinks me. Dorian Gray is what I would like to be" (Miller 1982: 33). En slik dikter lykkes med å nå ut til leseren i form av nytelse. Som Freud peker på, ville man ha blitt frastøtt ved å høre på en person fortelle om sine egne fantasier, men når dikteren lar oss få ta del i hans fantasier, finner leseren en nytelse ved det. Dikteren har en evne til å minske avskyen og det litt tabubelagte ved å legge til og trekke fra: "Dikteren mildner den egoistiske dagdrømmens karakter ved forandringer og tilslører og

bestikker oss med en rent formell, dvs. estetisk lystgevinst som han tilbyr oss i fremstillingen av sine fantasier” (200). Når dikteren lykkes med dette, kan leseren trygt la fantasiene ta bolig i seg.

Senere psykoanalytisk forskning bygger enten videre på Freud eller kritiserer hans teorier. Den franske psykoanalytiker og filosofen Jacques Lacans teorier om speilstadiet tar opp i seg en del av Freuds teorier om narsissisme, men kommer også med noe nytt. Lacan bygger videre på Freuds teori om barnets møte med speilet og oppdagelsen av et jeg: ”The child looks in the mirror and is delighted by several qualities of its own image simultaneously. Whereas before it experienced itself as a shapeless mass, it now gains a sense of wholeness, an ideal completeness, and this all without effort” (Lacan i Wright 1998:100). Dette er barnets første møte med et bevisst jeg som vil legge føringer for narsissistiske tendenser senere i livet. Moren har en viktig rolle i starten av barnets oppbyggelse av et jeg. Det er hun som er modellen og årsaken bak et begjær hos barnet som Lacan kaller ”Desire of the Mother”. Dette begrepet viser til en dobbelthet i begjæret:

(...)referring to both the mother's desire and the desire for the mother. First the child imagines itself to be the desire of the mother in the sense that it is all that the mother desires(...)The child wants to become all that would satisfy the mother's lack, in psychoanalytical terms becoming the phallus for the mother(...)Second, the Desire of the Mother is the child's own desire for the mother, as that part of its experience which has been prompt to satisfy its needs. (100)

Dette begjæret for moren, men også den fantasien barnet har skapt seg om at det er unikt og et ideal for moren, blir viktig for utviklingen av narsissisme senere i oppveksten. Speilstadiet vil gjennomgå en transcendens der jeget velger seg ut et objekt som tilsvarer et skapt ideal fra barndommen. Blikk og begjær blir stikkord: ”For Lacan object desire is lodged to a degree in all that is seen, every observer taking his object-world for granted, and since the unconscious is inscribed in that desire there will always be a mis-seeing, a méconnaissance” (107). Det er blikket og begjæret som styrer subjektets valg av objekt, ikke så mye seksualiteten som Freud hevder. For Lacan vil objektvalget være en erstatning for det tapte idealet i barndommen, og narsissisten fører over alt av sitt begjær på dette valgte objektet i voksen alder: ”Lacan identifies a scopic drive for this lodging of desire in looking, a subject's search for a fantasy that represents for him/her the lost phallus” (107). Fantasien som barnet skapte i barndommen blir overført på et valgt objekt som skal representere det tapte idealet fra barndommen. Slik prøver jeget å finne moren, og dermed også seg selv i objektet. Lacan utfordrer Freuds teori om at begjæret bare har å gjøre med seksualitet:

Freud was aware of such a drive, but stressed mainly its perverse aspects, whereas Lacan extends it to every act of seeing. The eyes, as one of the modes of access for libido to explore the world, become the instruments of this drive. (107)

Slik behøver ikke en trang for å se og observere nødvendigvis være et tegn på seksualitet, men øyet brukes til å se det generelle ved omgivelsene.

Lacan kobler blikket til mimetisk kunst som gir utløp for fantasier. Den mimetiske kunsten er å foretrekke fremfor en realistisk kunst med tanke på en frigjørelse av fantasien. Kunst lurer sinnet til å se noe mer i kunstverket enn det man oppfatter med det blotte øyet:

Art, says Lacan, combines a lure of the gaze (the *trompe l'oeil*) and a taming of it (the *dompte regard*). It tames (rather than consoles, as in Freud), because 'it encourages renunciation (p.111), calming the spectator by the turning of his gaze-fantasy into another look, in which there is the simultaneous awareness of desire and lack. Art encourages sublimation rather than idealization because the ideal object, being unrepresentable, is shown to be not hidden but absent. (109)

Det som egentlig er skjult for øyet trer ubevisst frem ved hjelp av fantasien. Subjektet søker objektet i tolkingen av for eksempel et maleri. Ifølge Lacan er blikket den sansen som i møtet med kunst på best tenkelige måte åpner opp for en fantasi knyttet til objektet. Lacans teorier om skopofili, som han kaller det, vil bli brukt til å analysere Dorian Grays begjær for Sibyl når hun står på scenen, og han kan ta henne fritt i øyesyn. I tillegg vil speilstadiet være av interesse med tanke på Dorian som oppdager seg selv via maleriet.

1.3 Freud og *The Picture of Dorian Gray*

Det er mye interessant ved Freuds teorier om narsissisme som er verdt å se nærmere på i forhold til *The Picture of Dorian Gray*, men når jeg etter hvert skal gå i gang med kapittel 2 og analysedelen, vil jeg likevel finne noe i romanen og kunstkritikken til Wilde som utfordrer Freud og som kanskje kan sette spørsmålstegn ved noen av hans teorier.

Freud argumenterer for at seksualitet henger nøye sammen med narsissisme, og at en person med narsissistisk personlighetsforstyrrelse velger objekter ut i fra sitt eget skapte ideal. Dette idealet er subjektet selv. I *The Picture of Dorian Gray* er objektrelasjoner noe som i stor grad preger Dorian og utvikler ham som person. Som en mannlig narsissist går han helt opp i alt han foretar seg, og velger objekter som tilsvarer hans eget syn på det skjønne i kunsten. Freud

peker på at en idealisering av objektet og trangen til å flykte fra virkeligheten og å skape egne verdener er noen av narsissistens absolutte kjennetegn. I romanen lever Dorian Gray ut alle sine fantasier og kjenner på realitetene, men etter hvert som han tar del i den virkelige verden, vil han etter en stund gå mer og mer bort i fra den. Dorian Gray opplever en ambivalens der han på den ene side vil oppsøke steder knyttet til den virkelige verden, og på den annen side flykte bort fra den og inn i kunstens verden. Når det er sagt, er ikke den ”virkelige” verden som Dorian Gray tar del i, en slik verden ”normale” mennesker føler seg hjemme i. Dorian Gray oppsøker steder som passer i henhold til hans eget idealiserte bilde av verden; lugubre teatre, overdådige og overfladiske fester, opiumbuler (som fører til vrangforestillinger). Når Dorian Gray først får et glimt av den virkelige verden, for eksempel når han møter James Vane (en representasjon av realismen), vil han ikke vedkjenne seg sine synder og sitt virkelige jeg, og flykter nok en gang fra realitetene.

I romanen fører Dorians narsissisme til grusomme handlinger, men når det er sagt, vil jeg argumentere for at det ikke bare er Dorian og hans psyke som påvirker omgivelsene negativt, men Dorian blir selv påvirket av miljøet rundt. Et eksempel på dette påvirker/påvirket-forholdet er Henry som får Dorian til å begå synder. Henry er påvirkeren, mens Dorian blir påvirket. I tillegg er det en ond sirkel som vises i forholdet mellom Henry, Dorian og Basil. Da får vi en påvirker/påvirker-relasjon. Basil tildeles nå en rolle, og Dorian er ikke lenger det eneste offeret. Henry påvirker Dorian som igjen påvirker Basil til å avsløre sine mørkeste hemmeligheter ved hjelp av kunsten. På den annen side er det like mye Dorians fordervede sinn som fører til at han lever ut sine fantasier og lidenskaper, og narsissismen kan dermed ikke bare forklares ut fra menneskelig påvirkning. Dorian kunne for eksempel valgt å avstå fra et syndefullt liv.

Når Freud legger frem sine teorier om subjekt og objekt, ego-libido og objekt-libido, og legger mest vekt på subjektets forhold til objektet og ikke omvendt, vil jeg med det gjøre en interessant observasjon. Dorian Gray inntar ikke rollen som subjekt fullt og helt fordi det faktisk er andre subjekter i romanen som gjør ham til objekt. Slik påtar Dorian seg rollen både som subjekt og objekt. Freuds libido blir med det noe enda mer komplekst slik det vises i romanen. Dorian idealiserer objektet sitt, som hovedsakelig angår Sibyl Vane, men i tillegg blir han selv idealisert av andre, og da spesielt av Basil Hallward.

1.4 Oscar Wildes kunstkritikk

Oscar Wilde har skrevet en rekke essays der han gjør rede for sitt eget kunstsyn. De viktigste er "The Decay of Lying", "Pen, Pencil and Poison", "The Critic as Artist" and "The Soul of Man under Socialism". I dette kapittelet vil jeg legge vekt på "The Decay of Lying" og "The Critic as Artist" fordi jeg mener at disse essayene gir et fint bilde på den viktigste kritikken til Wilde, men også sier noe om kunstmotivet i *The Picture of Dorian Gray*. Jeg vil argumentere for at kunstssynet til Wilde kan brukes for å løfte frem narsissismemotivet i romanen.

I essayene er Oscar Wilde inspirert av en annen kunstkritiker, Walter Pater. I 1873 skrev Pater boken *Studies in the history of the Renaissance* som Oscar Wilde beskrev som sin "golden book" (Robbins 2011:50). Boken er et svar til kritikerne Ruskin og Arnold der han utfordrer deres syn på kunst som et rent moralsk prosjekt. Hovedtesen til Pater er at kunst bare har i oppgave å hjelpe tilskueren til å forstå sin egen personlighet (Robbins 2011:50). Kunsten er subjektiv, ikke objektiv. Den skal ikke vise til noe der ute, men påvirke kritikeren/betrakteren til å lære noe om sitt eget jeg. Wilde ble tidlig fascinert av Paters teorier om kunst, og har brukt dem i sin egen kunstkritikk.

Wildes kritiske brodd er preget av en tydelig struktur, noe man ser i essayene "The Decay of Lying" og "The Critic as Artist". Begge er bygd opp som dialoger mellom to fiktive karakterer. Oscar Wilde tar rollen som en av karakterene. I essayene snur han etablerte sannheter på hodet, og gjør dem til sine egne: "My own experience is that the more we study Art, the less we care for Nature. What art really reveals to us is Nature's lack of design, her curious crudities, her extraordinary monotony, her absolutely unfinished condition" (Wilde i Guy 2007:73) Wildes diskusjon av forholdet mellom natur/liv og kultur/kunst er noe han alltid kommer tilbake til i sine essays. Hva det er Wilde mener med at kulturen og kunsten har forrang fremfor naturen og livet, er noe jeg kommer nærmere inn på når jeg nå skal ta for meg essayet "The Decay of Lying".

1.5 The Decay of Lying

Kunst som løgn vises eksplisitt i ”The Decay of Lying”. Som en narr eller en karnevalesk figur ironiserer Wilde over det etablerte synet på kunst, og kan finne på å si at det samfunnet tar som sannhet, er i virkeligheten løgn. Essayet diskuterer forholdet mellom kunst og virkelighet, der den ene fiktive personen står på kunstens side, mens den andre foretrekker naturen. Kunst blir på den ene siden assosiert med innendørsliv, mens virkeligheten på den annen side blir knyttet til utendørsliv. Vivian sier til sin samtalepartner Cyril at han ikke vil gå ut fordi han misliker naturen:

No cultivated person could possibly enjoy nature; nature is uncomfortable, there are always insects, and frankly nature does not have the attractions of either Oxford Street(which stands for the pleasures of the city), nor of art;nature is uncomfortable and inartistic compared to the perfections of an urban drawing room(...)I prefer houses to open air. In a house we feel all the proper proportions. Everything is subordinated to us, fashioned for our use and our pleasure. Egotism itself which is so necessary to a proper sense of human dignity, is entirely the result of indoor life. Out of doors one becomes abstract and impersonal. One`s individual leaves one. (Wilde i Guy 2007:73-74)

Vivian argumenterer for at kunst og å være utelukkende inne hører sammen, samt at egoet er et resultat av innendørsliv. En kultivert person er med det avhengig av å være i hjemmet for å utvikle sin personlighet.

Vivian er nøye med å kritisere både engelske og franske forfattere. Verken Robert Louis Stevenson eller Zola oppfyller hans krav til god kunst. De er for opptatt av moral og å beskrive tingene slik de virkelig fremstilles, mener Vivian. Han skulle ønske romanfigurene var mindre sannferdige og mer distinkte: ”The only real people are the people who never existed, and if a novelist is base enough to go to life for his personages he should at least pretend that they are creations, and not boast of them as copies” (79). Vivian hyller derimot Meredith og Balzac for deres romantiske tilnærming til kunsten. Om sistnevnte sier han: ”His characters have a fervent fiery-coloured existence. They dominate us, and defy scepticism(...)But Balzac is no more a realist than Holbein was. He created life, he did not copy it” (82). Balzac er for Vivian en stor kunstner fordi han ikke imiterer naturen, men skaper nye, bedre og idealistiske verdener i sine bøker. Naturen står i veien for kunsten, og vil ødelegge den:

If we take Nature to mean natural simple instincts as opposed to self-conscious culture, the work produced under this influence is always old-fashioned, antiquated, and out of date. One touch of Nature may make the whole world kin, but two touches of Nature will destroy any work of Art. (83)

Naturen bare fremstiller tingene slik de er, mens kunsten skaper nye former. Naturen vil være ødeleggende for kunsten. Vivian forklarer nærmere hvordan kunsten ødelegges ved hjelp av tre trinn. Det første trinnet går ut på at kunsten benytter seg av abstrakte og ikke-eksisterende former. På trinn to vil livet ha sin del av kaken, og kunsten tar opp i seg livet/naturen som en del av sitt råmateriale. Det tredje trinnet er det mest faretruende. Her har livet tatt plassen til kunsten, og leder kunsten på ville veier (84). Det sanne (naturen) må slåes ned på av løgnen(kunsten) for at kunsten igjen skal bli interessant og gi nye former, ”for the aim of the liar is simply to charm, to delight and to give pleasure” (88). Den kanskje vakreste og mest beskrivende passasjen i essayet er når Vivian beskriver kunsten som noe naturen ikke har mulighet til å oppfylle:

Art finds her own perfection within, and not outside of, herself. She is not to be judged by any external standard of resemblance. She is a veil, rather than a mirror. She has flowers that no forests know of, birds that no woodland possesses. She makes and unmakes many worlds, and can draw the moon from heaven with a scarlet thread. Hers are the forms more real than living man, and hers the great archetypes of which things that have existence are but unfinished copies. Nature has, in her eyes, no laws, no uniformity. She can work miracles at her will, and when she calls monsters from the deep they come. She can bid the almond tree blossom in winter, and send the snow upon the ripe cornfield. At her word the frost lays its silver finger on the burning mouth of June, and the winged lions creep out from the hollows of the Lydian hills. The dryads peer from the thicket as she passes by, and the brown fauns smile strangely at her when she comes near them. She has hawk-faced gods that worship her, and the centaurs gallop at her side. (89-90)

Kunsten har en fantasi som overgår naturen. Den skaper en verden som livet ikke kan etterfølge. For at en roman skal utfordre leseren kan den ikke vise oss tingene slik de er, men leseren selv må ha fantasi nok til at romanen overgår virkeligheten. Wilde beskriver kunsten i skjønne termer og tar utgangspunkt i mytiske og fantastiske beskrivelser; ”calls monsters from the deep”, ”the winged lions creep out”, brown fauns smile strangely”, ”centaurs gallop at her side”. Wilde velger å ta utgangspunkt i slike mytiske figurer nettopp for å tydeliggjøre at kunst kan skape noe nytt til virkeligheten.

Cyril har vanskeligheter med å godta alle teoriene til Vivian, spesielt det med at virkeligheten imiterer kunsten. For å demonstrere dette, gir Vivian eksempler på virkelige hendelser der mennesker har blitt inspirert av og imitert kunsten. En episode var han selv vitne til. Han ble kjent med en kvinne som ikke hadde bare én personlighet, men mange. Hun hadde et eksotisk utseende og var veldig vakker. En dag Vivian begynte å lese en bokserie ble han

oppmerksom på beskrivelsen av heltinnen. Det var som å lese om kvinnen han hadde blitt kjent med. Han lånte henne magasinet, og hun kjente seg igjen i beskrivelsen av heltinnen. Etter noen måneder stakk hun av gårde med en upassende og sjuskete mann, akkurat som heltinnen i magasinet (93-94).

Etter at Vivian har demonstrert at livet imiterer kunsten, vil Cyril at han skal bevise at naturen også imiterer kunsten. Vivian kommer med en lang avhandling der han blant annet sier:

(...)For what is Nature? Nature is no great mother who has borne us. She is our creation. It is in our brain that she quickens to life. Things are because we see them, and what we see, and how we see it, depends on the Arts that have influenced us(...)At present, people see fogs, not because there are fogs, but because poets and painters have taught them the mysterious loveliness of such effects. (95)

Naturen ligger der som et bakteppe, men det er kunsten som briljerer og som får menneskene til å legge merke til det som egentlig er skjult for øyet. Kunsten har en egen evne til å påvirke oss mer eller mindre ubevisst.

Begrepet løgn er litt vanskelig å få grep om i essayet, men svaret ligger blant annet i Vivians uttalelse om den greske kunsten. Det er ingen som kan vite sikkert hvordan mennesker fra antikken så ut fordi vi ofte lærer om dem via kunsten, og kunsten forteller aldri sannheten:

Do you think that Greek art ever tells us what the Greek people were like? Do you believe that the Athenian women were like the stately dignified figures of the Parthenon frieze, or like those marvellous goddesses who sat in the triangular pediments of the same building? If you judge from the art, they certainly were so. But read an authority, like Aristophanes for instance. You will find that the Athenian ladies laced tightly, wore high-heeled shoes, dyed their hair yellow, painted and rouged their faces, and were exactly like any silly fashionable or fallen creature of our own day. The fact is that we look back on the ages entirely through the medium of Art, and Art, very fortunately, has never once told us the truth. (98-99)

Kunsten får i oppgave å fortelle om fortiden, men siden den foretrekker det skjønne og idealiserte, lyver den om virkeligheten. Fantasien setter ingen grenser for hva det går an å lyve om. Løgn og fantasi blir for Wilde to sider av samme sak. Vi kan dermed aldri vite for sikkert om det vi ser og fortolker i et kunstverk er det sanne. Wilde mener løgner nødvendigvis ikke trenger å være en dårlig ting. Han vil få oss til å forstå at det vi tar for sant, det vil si naturen som det beste speilbilde for kunsten, ikke behøver å være det. Kunsten blir løgn idet Wilde snur etablerte sannheter på hodet. Litteraturprofessor Ruth Robbins peker på

at det etiske prinsippet blir destruert i essayet. Hun legger vekt på at det etiske ikke har noen betydning for Wildes diskusjon rundt kunst som løgn:

The dialogue does not invest the concept of lying with an ethical meaning; lying, by semantic sleight of hand comes simply to stand for art and artifice(...)Lying defines art itself, for Wilde, following the French poet and novelist Gautier, would believe that art takes place only for its own sake – it has no function beyond itself. (Robbins 2011:59)

Wilde er ikke opptatt av om et kunstverk vekker god eller dårlig moral, men er tilbøyelig til å komme med noen påstander som kan vekke en ny interesse rundt kunst og som utfordrer det viktorianske synet på kunst generelt. Det er ikke nødvendigvis bare det viktorianske synet på kunst Wilde vil utfordre, men hele den moderne estetiske tradisjonen som sier at idealisme er avleggs. Litteraturprofessor Julia Prewitt Brown diskuterer dette nærmere i sin bok *Cosmopolitan Criticism. Oscar Wilde`s Pilosophy of Art*. Som det fremgår av Brown ble ”The Decay of Lying” kritisert i sin samtid for å legge for mye vekt på en idealistisk kunsttenkning. Idealistisk kunst var på vei tilbake på den tiden Wilde skrev sine beryktede essays, og dette skyldes ene og alene en moderne kultur:

The spiritual atmosphere that stories, paintings, and music can foster, and are fostered by, declines directly in proportion to the rise in value of useful information. Insofar as meaning itself has come to be conceived in terms of information, art becomes ”useless”, never expressing ”anything but itself. (Brown 1997:71)

Det moderne samfunnet krever kunst som gir nødvendig informasjon og som peker på noe utover seg selv. Wilde argumenterer ikke imot synet på idealisme, men er enig i at all kunst er ubrukelig, men der det moderne samfunnet tar dette som noe negativt, snur Wilde det til noe positivt. Selv om kunsten er ubrukelig, skal den i stedet behage.

Som nevnt tidligere har Wilde en tendens til å utfordre etablerte sannheter. Både i ”The Decay of Lying” og ”The Critic as Artist” argumenterer han for at naturen imiterer kunsten, ikke omvendt slik vi er vant med. Wilde utfordrer det etablerte viktorianske kunstsynet om at kunst imiterer virkeligheten. Selv om mye tyder på at kunsten har forrang fremfor naturen, har ”The Decay of Lying” likevel en nokså åpen slutt. Vivian velger til slutt å sette seg i hagen sammen med Cyril. Essayet avsluttes med en viss lovprising av naturen, men konklusjonen blir likevel at naturen imiterer kunsten:

The final revelation is that Lying, the telling of beautiful untrue things, is the proper aim of Art. But of this, I think that I have spoken at sufficient length. And now let us go onto the terrace, where droops the milk-white peacock like a ghost, while evening star washes the dusk with silver. At twilight, nature

becomes a wonderfully suggestive effect, and is not without its loveliness, though perhaps its chief use is to illustrate quotations from the poets. Come! We have talked long enough. (Wilde i Guy 2007:103)

Kunst og løgn, natur og virkelighet står som motsetninger i essayet. Essayet prøver å si at kunst og virkelighet er to separate enheter, og at ingen av dem kan eksistere samtidig. Kunsten vinner over virkeligheten i essayet, og kunst som løgn er det som foretrekkes. Likevel vil det alltid være noe i motsetningsforholdet som gjør det vanskelig å skille kunst og virkelighet fra hverandre. Man kan spørre seg selv, er en spesifikk hendelse noe som virkelig har skjedd eller er det bare fantasi?. Jeget blir naturlig nok påvirket av hvordan det skal forholde seg til et slikt motsetningspar. Det er en ambivalens å skimte i forholdet mellom kunst/kultur og liv/natur:

On the one hand, art and life represent two distinct and separate spheres of action. Art never expresses anything but itself”(144). It has an ”independent life... and develops purely on its own lines”(54). On the other hand, there is that in art which attracts life to it and gives life meaning. (Brown 1997:72)

Det er et elsk/hat-forhold mellom kunsten og livet, der de på den ene siden er avhengig av hverandre, og på den andre siden ikke kan utstå hverandre. Kultur og natur vises som adskilte enheter i essayet der kulturen er nødt til å vise muskler for å holde naturen på avstand.

1.6 The Critic as Artist

”The Critic as Artist” tar mye av de samme problemstillingene opp i seg som ”The Decay of Lying”. Essayet legger vekt på kunstkritikk, og hvordan kritikeren selv blir en kunstner i møte med kunstverket. Han kan tilføre kunsten noe eget som ikke var der fra før. I likhet med ”The Decay of Lying” består også dette essayet av en dialog mellom to personer. Gilbert mener at kritikeren må ha en subjektiv tilnærming til kunstverket, mens Ernest på sin side har en mer rasjonell tankegang og legger vekt på det objektive i kunsten. Gjennom hele essayet er det Gilbert som har overtaket, og får frem de viktigste poengene. Essayet er et klart angrep på Arnolds kritikk som består i en sosial tilnærming til kunstverket. For ham vil kunsten alltid være avhengig av samfunnet og omvendt, noe som er utenkelig for Wilde. Kunsten skal ifølge Wilde ikke stå for noe utover seg selv, noe kritikeren må ta i betraktning. Den kanskje viktigste hypotesen i essayet er kunstneren selv som den viktigste kritiker, og hver kunstform har sin egen kritiker:

It seems to me that, while the literary critic stands of course first, as having the wider range, and larger vision, and nobler material, each of the arts has a critic, as it were, assigned to it. The actor is a critic of the drama. He shows the poet's work under new conditions, and by a method special to himself. He takes the written word, and action, gesture, and voice become the media of revelation. The singer, or the player on lute and viol, is the critic of music. The etcher of a picture robs the painting of its fair colours, but shows us by the use of new material its true colour-quality, its tones and values, and the relations of its masses, and so is, in his way, a critic of it, for the critic is he who exhibits to us a work of art in a form different from that of the work itself, and the employment of a new material is a critical as well as a creative element. (Wilde i Guy 2007:165)

En skuespiller, leser eller lignende må sette seg inn i kunsten og tolke det med hjertet. Og med det er personlighet viktig. Et kunststykke inneholder vel så mye personligheten til den som fremfører eller tolker som kunstneren selv: "(...)and in the case of all these creative critics of art it is evident that that personality is an absolute essential for any real interpretation" (165). Kunstneren vet hva han skal tilføre kunstverket og hva han bør unngå. Det er ikke bare for en skuespiller å fremføre et teaterstykke, han må legge hele sin sjel i det han gjør.

From this point on Wilde channels Walter Pater, with his sense that criticism operates to demonstrate the sensitive personality of the critic, and that particular acts of interpretation depend not on some objective notion of reality(the object as in itself it really is, as Arnold would say), but rather on the critic creating insights out of his own temperament. (Robbins 1997:63)

Som det fremgår av sitatet til Ruth Robbins føyer Wilde seg til Walter Pater. Det er altså ikke kunstverket i seg selv som skal representere livet, men kunstneren som former kunstverket ut i fra sin egen personlighet. Kunst som objekt er oveflødig, det skal heller vise til subjektet, det som tar innover seg kunstverket og ser noe av seg selv i det. Gilbert/Wilde argumenterer for at kritikken og kreativiteten er to sider av samme sak:

The antithesis between them is entirely arbitrary. Without the critical faculty, there is no artistic creation at all, worthy of the name. You spoke a little while ago of that fine spirit of choice and delicate instinct of selection by which the artist realizes life for us, and gives to it a momentary perfection. Well, that spirit of choice, and subtle tact of omission, is really the critical faculty in one of its most characteristic moods, and no one who does not possess this critical faculty can create anything at all in art. (Wilde i Guy 2007:142)

En stor kunstner kritiserer virkeligheten samtidig som han former den, og kunstens viktigste oppgave er å prosisjere den virkeligheten på betrakteren, leseren eller lignende slik at subjektet blir selvbevisst. Slik blir kunstkritikk og selvbevissthet også to sider av samme sak, siden kreativitet fører til selvbevissthet hos kunstneren likesom hos betrakteren, leseren eller lignende. "No poet sings because he must sing. At least, no great poet does. A great poet sings because he chooses to sing(...)Believe me, Earnest, there is no fine art without self-

consciousness, and self-consciousness and the critical spirit are one” (143). Kunst og individualitet, kritikk og selvbevissthet er faktorer som er viktige for om kunsten har potensiale eller ei. Gilbert går så langt som å argumentere for at kritikk i seg selv er kreativ kunst: ”Why should it not be? It works with materials, and puts them into a form that is at once new and delightful. What more can one say of poetry? Indeed, I would call criticism a creation within a creation” (142). Kritikerer kommer med sin egen fortolkningsnøkkel til kunstverket, og gir det nye former. Videre kobler Gilbert kunstkritikk og sjel sammen, og argumenterer for at kritikken står for seg selv. Den skal ikke representere noe annet enn seg selv, i likhet med sjelen som heller ikke peker utover noe annet enn seg selv. Selve kunstverket samt kritikken skal fremvise menneskets sjel og tanker:

That is what the highest criticism is, the record of one’s own soul. It is more fascinating than history, as it is concerned simply with oneself. It is more delightful than philosophy, as its subject is concrete and not abstract, real and not vague. It is the only civilized form of autobiography, as it deals not with the events, but with the thoughts of one’s life; not with life’s physical accidents of deed or circumstances, but with the spiritual moods and imaginative passions of the mind. (154)

Kunstverket, kunstkritikk, selvbevissthet og sjel er de fire hovedfaktorene som skal til for at et kunstverk er fullkomment. Et bilde likesom et litterært verk skal, når det tolkes, eller kritiseres, vise kritikeren/betrakteren/leseren en bit av ens egen individualitet og sjel. En skal ikke se objektet som det egentlig er, men se forbi det. Kritikerer tilføyer kunstverket noe mer enn det man ser med det blotte øye:

The one characteristic of a beautiful form is that one can put into it whatever one wishes, and see in it whatever one chooses to see; and the Beauty, that gives to creation its universal and aestheticism element, makes the critic a creator in his turn, and whispers of a thousand different things which were not present in the mind of him who carved the statue or painted the panel or graved them. (159)

Budskapet er ikke gitt på forhånd, slik at hver og en av oss har forskjellige tilnærminger til kunstverket. Slik jeg forstår Oscar Wilde, blir vi alle kritikere når vi nærmer oss ulike former for kunst, men også kunstnere idet vi skaper egne tanker rundt kunsten.

Ernest og Gilbert diskuterer videre hva som kjennetegner en sann kritiker. Ernest vil si at en kritiker er rettferdig, rasjonell og oppriktig. Gilbert på sin side er ikke enig i dette, for alle disse tre egenskapene sier noe om moral, og kunst og moral er to separate ting:

Of the three qualifications you mentioned, two, sincerity and fairness, were, if not actually moral, at least on the border-land of morals, and the first condition of criticism is that the critic should be able to recognize that the sphere of Art and the sphere of Ethics are absolutely distinct and separate. (189)

Kunst skal verken inneholde fornuft eller etikk. Den skal vekke lidenskaper hos mottakeren likesom hos kritikeren. Der Ernest ser på kunsten som fornuftig, rasjonell og realistisk, mener Gilbert at kunst er følelser, lidenskap og idealisme. Kunst har ikke noe å gjøre med moral: ”Art is out of the reach of morals, for her eyes is fixed upon things beautiful and immortal and ever-changing” (190). En sann kritiker ifølge Gilbert skal ha et øye for det skjønne samt et temperament der det skjønne skal ha mulighet til å utfolde seg. Enhver kritiker må ha en egen forståelse for det skjønne: ”(...)and that there is in us a beauty-sense, separate from the other senses and above them, separate from the reason and of nobler import, separate from the soul and of equal value – a sense that leads some to create, and others, the finer spirits as I think, to contemplate merely” (191). Å ha et øye for det skjønne er den sanne kritikerens intensjon. Det vil skje en utvikling i temperamentet til kritikeren, og dette vil skje ubevisst. Fra å velge det gode og moralsk riktige, vil kritikeren etter hvert rette sin oppmerksomhet mot det skjønne. Det er først når han blir bevisst sin kritiske oppgave og blir selvbevisst, det skjønne vil springe ut i full blomst: ”(...)and so, when later on, the critical and self-conscious spirit develops in him, he `will recognize and salute it as a friend with whom his education has made him long familiar” (191). Det vil altså skje en utvikling hos kritikeren idet han møter det skjønne for første gang. Det er først når han blir bevisst seg selv at en oppdagelse av det skjønne i kunsten er mulig. Hva mener så Gilbert med det skjønne? Jo, vi må rette vår oppmerksomhet mot en dekorativ kunst samt ignorere en moderne kunstart:

Certainly, for the cultivation of temperament, we must turn to the decorative arts; to the arts that touch us, not to the arts that teach us. Modern pictures, are, no doubt, delightful to look at. At least, some of them are. But they are quite impossible to live with; they are too clever, too assertive, too intellectual. Their meaning is too obvious and their method too clearly defined. (193)

Moderne kunst legger ikke skjul på noe og mangler en mystisk aura som en idealistisk kunst ofte har. Det moderne vil ødelegge prinsippet om kunst for kunstens skyld (L'art pour l'art). Den sanne kunsten for Gilbert er den som spiller på følelsene våre, ikke den som skal lære oss noe. En skole som foretrekker idealisme fremfor realisme og som omfavner en dekorativ kunst, er ”Arkaistene” i Paris:

There is far more to be said of in favour of that newer school at Paris, the Archaicistes, as they call themselves, who, refusing to leave the artist entirely at the mercy of the weather, do not find the ideal of art in mere atmospheric effect, but seek rather for the imaginative beauty of design and the

loveliness of fair colour, and rejecting tedious realism of those who merely paint what they see, try to see something worth seeing, and to see it not merely with actual and physical vision, but with that nobler vision of the soul which is as far wider in spiritual scope as it is far more splendid in artistic purpose. (195)

En dekorativ kunst legger vekt på fargekomposisjon og design samt neglisjerer naturen som mal. Kunstnere som velger å se forbi det de ser ved første øyekast, lykkes i å mane frem sjelen i det kreative. Gilbert hevder at en slik form for kunst fremfor alt får frem det skjønne. Formen på kunstverket, det vil si kroppen, blir selve sjelen. Kropp og sjel er uadskillelige: ”It is not merely in art that the body is the soul. In every sphere of life Form is the beginning of things. The rhythm harmonious gestures of dancing convey, Plato tells us, both rhythm and harmony into the mind” (195). Kroppens pasjon fører altså til en harmoni i sjelen. Når kroppen opplever en eller annen form for stimuli, vil dette påvirke sjelen enten positivt eller negativt. Kunsten appellerer til intellektet, og der kropp og sjel møtes, vil kritikken utvikle kunsten i riktig retning, mot det skjønne.

Etter at Ernest har hørt på teoriene til Gilbert konkluderer han med at Gilbert er en drømmer: ”My friend, you are a dreamer” (206). Og Gilbert svarer: ”Yes: I am a dreamer. For a dreamer is one who can only find his way by moonlight, and his punishment is that he sees the dawn before the rest of the world” (206). Drømmeren tenker fremover lik kritikeren som ser forbi det vante.

Selv om Wilde var opptatt av kunst for kunstens skyld, ville han ikke gå helt bort ifra kunstens sosiale funksjon. Dette er noe Josephine Brown tar opp i sin bok som angår Wildes kritiske essays:

Wilde was never a serious proponent of what Benjamin calls the ”negative theology of art”(as is, for example, Mallarmé), which totally denies any social function of art. Though he publicized the theory of art for art’s sake in a period which mechanical reproduction had begun to threaten the uniqueness of the work of art, Wilde was too much of a student of Ruskin to exclude social context from his theory of art’s place and power(...)Wilde’s aestheticism teaches that, although situated in its particular time and place, the work of art nonetheless possesses an inherently irreducible quality. (Brown 1997:75)

Vi kan skimte en ambivalens i Wildes estetiske teorier der han på den ene siden argumenterer for at sann kunst ikke står for noe utover seg selv, mens han på den andre siden likevel ikke går helt bort ifra at kunsten skal inngå i en sosial kontekst. Wildes estetikk

lærer oss at kunst likevel ikke kan reduseres til noe annet, deriblant sosial kritikk, uttrykk for en følelse, holdning eller lignende.

1.7 Plassering av romanen – Dekadansen

The Picture of Dorian Gray har ofte blitt sett på som en dekadanseroman. For å forklare begrepet nærmere, vil jeg benytte meg av Per Buviks bok om dekadanse. Kort fortalt forklares begrepet med ”et menneske eller et fenomen i forfall, eller om symptomer på en allmenn forfallstilstand”(Buvik 2001:15) Likevel kan ikke dekadanse bare forklares ut i fra et forfall. Buvik peker på at dekadansebegrepet er flertydig:

Interessant i vår sammenheng er det imidlertid at dekadansebegrepet i det 19.århundre ble anvendt i helt forskjellige betydninger(...)Det dekadentene ønsket med sin offensive dekadansekunst og dekadansetenkning, var ikke å være dekadante, men å avdekke og tematisere den dekadansen som de generelt mente preget deres samtid. (17-18)

På den måten ble de dekadente ofte misforstått for å være dekadente i ordets rette forstand selv om de mente å kritisere sin egen samtid for nettopp å være dekadent. For å forklare denne flertydigheten nærmere, tar Buvik utgangspunkt i Charles Baudelaire. Han var en av de første som pekte på dekadansebegrepet som flertydig. Han var opptatt av å se begrepet fra flere sider ved å tømme ordet for mening siden det like gjerne kan bety det motsatte av det de offisielle smaksdommene legger i det (20). Baudelaire så tendenser til at det var den moderne litteraturen som ble sett på som dekadent:

Det er samtidens fornyende og livskraftige litteratur som vanligvis blir stemplet som dekadent, og det kan skje ved at antikkens store diktning fremholdes som et arsenal av evige modeller som skal beundres og imiteres(...). (20)

Buvik tolker Baudelairens utsagn med at han ikke mener at den moderne litteraturen han selv representerer er dekadent. Hans syn, sier Buvik, er snarere at alle epoker har sin store diktning, som i første omgang kan virke dekadent i forhold til fortidens store diktning, men som i neste omgang – i forhold til ettertidens frembringelser – fremstår som klassisk. For da er det igjen de nye tekstene som oppfattes som dekadente (21). Baudelaire velger å se på dekadansen som noe som hører til alle perioder, men som bare flyktig setter spor. Dekadanse for Baudelaire rommer da både noe gammelt og noe nytt: ”Ordet dekadanse betegner at noe er forbi, mens det for ham er langt viktigere at noe nytt samtidig begynner; det gjelder for

nasjoner, og det gjelder for poesi” (22). Dekadansebegrepet er dermed tosidig; på den ene side representerer det kunst i forfall, det vil si kunst som er forbi, og på den annen side skal den assosieres med det moderne og at noe nytt begynner. Slikt sett kan dekadanskunsten bli sett på både som noe negativt og positivt avhengig av hvordan man tolker begrepet.

Dekadanse som noe negativt vil si kunst uten originalitet; noe som ligner på foregående kunst. Begrepet som noe positivt vil si nye kunstneriske strømninger, originalitet og en kritikk av det bestående. Denne sistnevnte betydningen av begrepet blir forbundet med Oscar Wildes diktning:

I siste halvdel av 1800-tallet ble det for eksempel anvendt av kunstnere og intellektuelle som ville forstørre opp og fremvise allmenne tendenser i sivilisasjonen på en *kritisk* måte. De påberopte seg altså en offensivt dekadanse, tilslørt av optimistisk fremskrittsideologi. Men denne genuine, det vil si den reflekterte og selvreflekterende, dekadanskunsten mot slutten av 1800-tallet, med Huysmans og Wilde som de to mest kjente navn, er da nettopp ikke dekadent(...)min påstand er at Huysmans' og Wildes hovedanliggende er å tematisere og kritisere det de oppfattet som sivilisasjonens allmenne dekadanse. (25-26)

Wildes egen kritikk kan ses spesielt i hans kunstkritiske essays, der han blant annet velger å snu opp ned på etablerte sannheter ved å si at kunsten ikke imiterer naturen, men at naturen imiterer kunsten. Slik representerer Wilde noe nytt og annerledes; en ny tenkemåte. Wilde er ikke dekadent på den måten at det han skriver er preget av forfall, men han er dekadent i den forstand at han kritiserer det han selv ser på som dekadent kunst. Likevel kan det sies at *The Picture of Dorian Gray* tematiserer et menneske i forfall, men det er mer for å belyse en dekadanseproblematikk i egen samtid.

Ifølge Buvik blir estetikk og etikk problematisert i romanen, og dette igjen er forbundet med dekadansebegrepet. Buvik legger vekt på at romanen ikke er moralsk fordervet slik den ble oppfattet som i sin egen samtid:

I forordet sier Wilde: "Det finnes ikke moralske eller umoralske bøker. Bøker er godt skrevet eller dårlig skrevet. Det er det hele"(...)Romanen selv bekrefter ikke dette estetiserende kunstsynet, for romanteksten markerer klart avstand til Dorians forherdelse, som blir viet mer og mer oppmerksomhet etter bruddet med skuespilleren Sibyl Vane og hennes selvmord. (236)

Slikt sett er *The Picture of Dorian Gray* dekadent i positiv forstand i og med at romanen selv ikke bekrefter det umoralske, men heller velger å kritisere det forfallet Dorian gjennomgår. Buvik argumenterer for at romanen er moralsk ved å koble den til det kjente Faust-motivet. Dorian Gray inngår en pakt med djevelen når han gir uttrykk for at han vil at maleriet skal

forandre seg, mens han selv vil være ung for alltid. Han selger så å si sjelen sin til djevelen ved å uttrykke et slikt ønske. Det moralske ifølge Buvik vises hos Dorian selv: ”Han er aldri i tvil om at forandringen på portrettet i realiteten er av indre, moralsk art” (237). Jeg vil legge til noe her; Dorian har tendenser til anger etter bruddet med Sibyl, og han er bevisst sine egne handlinger. Han vil blant annet bli god igjen mot Sibyl når han innser at han har vært grusom i behandlingen av henne.

Buvik har flere argumenter når han hevder at det ikke er riktig å se romanen som et uttrykk for moralsk forfall, som en dekadanseroman i negativ forstand. Blant annet legger han vekt på at Oscar Wilde var inspirert av mange andre sjangre og forfattere. I romanen finnes gotiske elementer og melodramatikk. Buvik mener at romanen tar opp i seg altfor mange elementer til at den ene og alene kan sies å være en dekadanseroman inspirert av Huysmans *A rebours*.

Noe eller rettere sagt noen som understreker *The Picture of Dorian Gray* som dekadent i positiv forstand, og dermed også det moralske aspektet, er Basil Hallward:

Aller mest er imidlertid Basil representant for en kunst og et kunstsyn som ikke vil heve seg suverent over alle moralske hensyn. Basil er på samme tid romanens moralske stemme og skaperen av det overnaturlige, djevelbesatte portrettet av Dorian Gray. (240)

På den ene side er Basil indirekte skyld i at Dorian blir fordervet fordi det er ham som maler bildet, men på den annen side forsøker han å forene kropp og sjel ved å male Dorian i hans egen samtid, noe som blir hans moralske prosjekt. Når Basil så innser at prosjektet mislykkes, vil han ha tilbake den Dorian han ble kjent med i starten: ”For Basil er derfor den reelle Dorian mer verdt enn bildet av ham; maleren er til og med villig til å ofre bildet for å bevare den unge mannens vennskap” (241). Basil er vitne til at idealet han skapte seg er i ferd med brytes ned, og han gjør alt i sin makt for å få tilbake den opprinnelige Dorian. Hvis mennesker til alle tider har sett på romanen som dekadent er det fordi de har lagt for stor vekt på Dorians forfall. Buvik hevder likevel at romanen selv ikke hyller fallet:

Hvis *The Picture of Dorian Gray* kan kalles en dekadanseroman, er det bare fordi den er en *fallhistorie*: en fortelling om en manns moralske fall på grunn av overdreven estetisme. Romanen hyller ikke fallet. Og bildet blir i denne sammenheng selve beviset på at Basil og andre som kritiserer Dorian for hans ryggesløse levnet, har rett i sin dom over ham. (241)

Buvik er med dette opptatt av å se romanen fra flere sider, uten å ta utgangspunkt i om romanen er dekadent eller ei. Han velger istedet å se *The Picture of Dorian Gray* som en kritikk av det viktorianske samfunnet romanen inngår i:

Det etablerte samfunn kritiserte diktere som Huysman og Wilde for å være dekadente. De samme dikterne kritiserte tvert imot det etablerte samfunn for å være dekadent. Og som et virkemiddel i denne kritikken fremstilte de altså helter, eller anti-helter, som demonstrativt forstørret opp allmenne tendenser i sivilisasjonen inntil det sykelige. Dekadanselitteraturen var programmatisk anti-borgerlig. (243-244)

Huysman og Wilde brukte enkelte grep i diktningen for å belyse dekadanseproblematikken nærmere. For å få frem et standpunkt overdrev de det typiske ved samfunnet for å vise at de tok avstand fra det. Dorian og andre personer i romanen representerer det viktorianske samfunnet:

The novel is chiefly a study of various Victorian art movements corresponding to different stages in the development of Victorian human nature, and the main characters are meant to be personifications of these art movements and psychological states(...)Dorian, as he degenerates, becomes a perfect example of the decadent, and his picture, as it grows more and more evil, a perfect type of decadent art. (Nassaar 1974: 37)

Dette skriver Christopher Nassaar i boken *Into the Demon Universe. A Literary Exploration of Oscar Wilde*. Dekadansen blir med dette en mye større diskurs enn det som først ble lagt i begrepet. I stedet for at romanen i seg selv er dekadent som mange av Wildes samtidige ville hevdet, skal romanen heller ta for seg det typiske viktorianske samfunnet ved å beskrive personifiserte dekadente typer. Ifølge Nassaar er det Dorian som best inntar rollen som dekadent: "As I have said, the chief characters in *The Picture of Dorian Gray* are both human types and representatives of different art movements. This is clearest in Dorian, who exists both as a picture and as a human" (40). Dorian som menneske og portrett blir best fremstilt når det gjelder forholdet Henry og Basil har til Dorian. Lorden ser på Dorian som et menneske med interessante psykologiske trekk, mens Basil på sin side gjør Dorian til et kunstobjekt. Nassaar hevder videre at en dekadent type forsøker å se det vakre i det onde: "The main difference between a morally committed aesthete and a decadent is that the latter, looking within and discovering not only purity but evil and corruption, yields to the corrupt impulse and tries to find joy and beauty in evil" (37). Dorian har en ambivalent holdning til det skjønne og det stygge/onde. Han liker å skape fantastiske verdener i sitt eget hode, og overfører sine fantasier på Sibyl Vane. Han beskriver Sibyl som vakker, ren og genial og mener at hun gjør ham god, men likevel oppsøker han det syndige livet og ondskapen som

finnes der ute. Han lever etter denne ondskapen og blir mer og mer dekadent i ordets negative betydning. Etter det som har blitt sagt om dekadanse, blir det for enkelt å si at typisk dekadanselitteratur tar opp i seg samfunnets eller enkeltmenneskets forfall. Romanen skal heller belyse det typiske ved samfunnet og gjerne overdrive beskrivelser av romanpersonene og lignende for nettopp å kritisere det bestående.

Kapittel 2 - Kunstmotivet i romanen

Alle former for skjønn kunst spiller en stor rolle i *The Picture of Dorian Gray*; det være seg skuespill, malekunst, litteratur eller mer abstrakt kunst som tar form i tanken. Kunstmotivet i romanen knytter seg sterkt opp mot hovedpersonens psyke, men like mye vil kampen mellom natur og kultur sette sitt preg på Dorian som narsissist. Det er nettopp den ambivalente holdningen Dorian har til omgivelsene, som fører til at han handler slik han gjør. Gjennom hele romanen har han vanskeligheter med å skille kunst og liv fra hverandre, og ofte går de to opp i hverandre. På alle plan i livet er ambivalensen til stede, helt ned i minste detalj; spørsmålet om Dorian skal velge Sibyl som representerer kunsten eller Lord Henry som står for livet selv.

2.1 Dorian Grays ambivalente univers

Dorian Grays idealistiske verden er kompleks og til tider vanskelig å få grep om. Han blir påvirket av sine medmennesker til å handle som han gjør, men samtidig har han selv innflytelse på andre. Hans narsissistiske tilbøyeligheter vises tidlig i romanen når han møter Lord Henry Wotton for første gang. Lorden har stor innvirkning på Dorian når han snakker om sine teorier om skjønnhet, synder og lidenskaper. Det er mye på grunn av lordens overbevisende ordflom at Dorians narsissisme utvikler seg. Men først og fremst oppdager Dorian seg selv gjennom maleriet Basil har malt av ham. Det er først når han ser sitt eget speilbilde (maleriet) at han lærer seg selv å kjenne: "When he saw it he drew back, and his cheeks flushed for a moment with pleasure. A look of joy came into his eyes, as if he had recognized himself for the first time" (Wilde 2011:25). Han rødmer som om den han ser avbildet er en elsker. Det er også når han ser maleriet for første gang, han kommer med det absurde ønsket om at bildet skal bli gammelt og stygt, mens han selv alltid må forbli ung og vakker. Det er maleriet og oppdagelsen av seg selv gjennom det, men også Henrys

manipulerende evner som er med på å løfte frem Dorian som narsissistisk figur og som gjør at han alltid vil hige etter skjønnhet og ungdom.

Lorden får frem skjønnheten til Dorian ved å bruke stemmen sin. Det er hans fortjeneste at maleriet blir det beste Basil noen gang har malt, fordi han vekker et lidenskapelig ansiktsuttrykk hos Dorian. Når Dorian står modell, kommer lorden med en appell om å leve ut sine lidenskaper, men hevder at folk flest er redde seg selv:

But the bravest man among us is afraid of himself. The mutilation of the savage has its tragic survival in the self-denial that mars our lives. We are punished for our refusals. Every impulse that we strive to strangle broods in the mind and poisons us(...)You, Mr.Gray, you yourself, with your red youth and your rose-white boyhood, you have had passions that have made you afraid, thoughts that have filled you with terror, day-dreams and sleeping dreams whose mere memory might stain your cheek with shame – (19)

Dorian blir skremt av ordene, men likevel nysgjerrig. Han vet at lorden har stukket hull på hans innerste hemmeligheter. Lorden har vekket en lidenskap hos Dorian som har ligget skjult i jeget, og dette vises i Dorians ansiktsuttrykk, noe Basil legger merke til: "I don't know what Harry has been saying to you, but he has certainly made you have the most wonderful expression" (20).

Dorian må ta innover seg det lorden har sagt, og i en tankestrøm sammenligner han hvordan musikk og ord kan påvirke en:

Music had stirred him like that. Music had troubled him many times. But music was not articulate. It was not a new world, but rather another chaos, that it created in us. Words! Mere words! How terrible they were. How clear, and vivid, and cruel! One could not escape from them. And yet what a subtle magic there was in them! They seemed to be able to give a plastic form to formless things, and to have a music of their own as sweet as that of viol or of lute. Mere words! Was there anything so real as words? (20)

Dorian har et ambivalent forhold til ord, på den ene siden skal de behage, men på den annen side ødelegge. Ordene Henry utsier, får Dorian til å tenke på hvem han er og hvem han vil være. Ordene får ham til å huske på seg selv og hvor han kommer fra, samtidig som han vil legge lokk på sin egen historie. Dorian er redd for seg selv og sin bakgrunn, akkurat slik lorden hentyder.

I *Modern Gothic and Literary Doubles* peker litteraturprofessor Linda Dryden på at det finnes en likhet mellom Lord Henry og Dorian på den ene siden og Jekyll og Hyde på den andre:

Unlike the fraternity of *Jekyll and Hyde* whose purpose is to shield Jekyll and preserve his reputation, the fraternity of *Dorian Gray* are, for the most part, self-seeking individuals. In the case of Wotton, even a vicarious pleasure seems to be derived from Dorian's love affair with Sibyl Vane. Dorian is, in a sense, Wotton's double, the Hyde-like character through whom Wotton can, like Jekyll, live the experiences denied to an older man(...)Wotton gains the same kind of perverse pleasure from Dorian's infamous career as Jekyll initially does from that of his creation: talking to Dorian was like playing upon an exquisite violin. He answered to every touch of the bow... There was something terribly enthralling in the exercise of influence. (Dryden 2003:33)

I likhet med at Henry får en pervers nytelse ved å forme Dorian, får Dorian den samme gleden ved å bli dominert av Henry. Den behagelige stemmen til Henry fører til en stemme/ord-fetisj hos Dorian, og likesom musikk, blir ord og retorikk til kunst. Dorian blir besatt av Henrys måte å snakke på, og dette har mye å si for hvordan han utvikler seg gjennom romanen. Stemmen er også det første Dorian legger merke til ved Henry: "He was so unlike Basil. They made a delightful contrast. And he had such a beautiful voice" (Wilde 2011:18). Senere i romanen skal også stemmen til Sibyl Vane ha en innvirkning på Dorian. Gjennom hele romanen har ord, og da spesielt Henrys retoriske evner, noe å si for hvordan Dorian utvikler seg som person. Stemmer/ord vil ha to ulike formål. For det første skal ordene påvirke Dorian til å handle lidenskapelig, leve et syndefullt liv og elske seg selv. For det andre har ordene i oppgave å forklare Dorian som person, vise hvem han er, var og kanskje skal bli. I *The Picture of Dorian Gray* får ord makt samt en bitter ettersmak.

Dorians forhold til menneskene han omgås, har mye å si for hvordan han dras mellom natur og kultur. På mange måter representerer Lord Henry naturen ved at han presenterer Dorian for virkeligheten. I en scene vil han ha Dorian til å spasere med ham i parken: "All I want now is to look at life. You may come to and look at it with me, if you care to" (42). Denne setningen vitner om at han indirekte sier at han har sett nok på kunsten, det vil si Dorian, og akter å oppsøke naturen et øyeblikk. Basil Hallward og Sibyl Vane på sin side står for kulturen og kunsten i måten de idealiserer en tenkt verden på. For Basil betyr kunsten alt og virkeligheten prosjiseres gjennom den. Han er bare opptatt av Dorian som et kunstmotiv, og ikke som et tenkende individ. Dorian Gray er et kunstverk i seg selv slik han fremstår i levende live, han er det perfekte bilde på kunsten.

Forholdet mellom natur og kultur gjør seg gjeldende i et geografisk skille mellom øst- og vest- London der øst representerer livet og det syndige, mens vest står for det skjønn og idealistiske. Linda Dryden påpeker at London som en splittet by mellom øst og vest, er en viktig fremstilling i romanen.

The geographical divisions of the city, the social and class concerns of the *fin de siècle*, the *flâneur* and the sexual predator, are all evident in Wilde's tale of moral corruption and the magic picture. The Decadents' quest for beauty in all things is opposed by the sordid reality of life in the poorer parts of *fin de siècle* London. (Dryden 2003:115)

London som to enheter vises også eksplisitt i Dorians eget jeg, der en sterk ambivalens er til stede. Dorian har vanskeligheter med å velge hvilken vei han skal følge, virkelighetens eller kunstens. Jo mer han oppsøker virkeligheten der ute (opiumbarer, prostituerte) desto mer vil han "gjøre opp for seg" ved å gå mer inn i en opphøyd, ren og idealistisk verden, og det gjør han ved å gå mer inn i seg selv og kunsten.

En interessant passasje med tanke på Dorian som skaper av en idealistisk fantasiverden, er en lang tankestrøm hvor han fabulerer rundt skjønnhet, kunst, liv, fantasi og drøm. Veldig ofte når han kommer hjem på natta, må han sammenligne maleriet med sitt eget utseende for å nyte at han har beholdt sin skjønnhet, mens maleriet må bære byrden av hans synder. Han lever livet slik Lord Henry har lært ham, og blir ikke skremt av alle syndene han begår. Så lenge han selv er uplettet, har han ingenting å frykte. Dorian er ikke i stand til å skille kunst og liv fra hverandre, men hevder livet er den største av all kunst: "And, certainly, to him life itself was the first, the greatest, of the arts, and for it all the other arts seemed to be but a preparation" (Wilde 2011:125). Livet har så mye å tilby at man må omfavne det, og ikke legge lokk på sine lidenskaper. Det viktigste for Dorian er å åpne opp sinnet slik at sansene kan ta til seg de fruktene som finnes der ute. Dorian tar etter Lord Henry når han hevder alt dette:

Yes, there was to be, as Lord Henry had prophesied, a new Hedonism that was to recreate life and to save it from that harsh uncomely puritanism that is having, in our own, its curious revival(...). Its aim, indeed, was to be experience itself, and not the fruits of experience, sweet or bitter as they might be. (125)

Det er selve opplevelsen av livet som er viktig, ikke følgene av det. Dorian Gray vil leve i nuet uten å tenke på konsekvensene av sine handlinger. Det er særlig om natta han kan fantasere om en ny og bedre verden. Natta frembringer former og skygger som ikke er der på

dagen, men så snart vi venner oss til mørket, kommer det vante frem i lyset igjen: "Out of the unreal shadows of the night comes back the real life that we had known" (126). Dorian Gray ønsker at verden skal bli annerledes enn slik den er, og håper å våkne opp til en morgen hvor tingene ikke er slik de var da vi la oss for kvelden:

(...)or a wild longing, it may be, that our eyelids might open some morning upon a world that had been refashioned anew in the darkness for our pleasures, a world in which things would have fresh shapes and colours, and be changed, or have other secrets, a world in which the past would have little or no place(...). (126)

Dorian Gray ikke bare tenker disse tingene, men han handler også deretter. Det er for å oppleve en slik annerledes verden han oppsøker livet og alt det har å tilby. Han forsøker å bruke noe av sin fantasi på det virkelige livet, slik at virkelighet og uvirkelighet går opp i hverandre, der den ene ikke skiller seg fra den andre:

It was the creation of such worlds as these that seemed to Dorian Gray to be the true object, or amongst the true objects, of life; and in his search for sensations that would be at once new and delightful, and possess that element of strangeness that is so essential to romance, he would often adopt certain modes of thought that he knew to be really alien to his nature, abandon himself to their subtle influences, and then, having, as it were, caught their colour and satisfied his intellectual curiosity. (127)

Det er en slik skapelse av en ny verden som er livets sanne mål ifølge Dorian. Derfor velger han å sette sine fantasier ut i livet ved å oppsøke steder og aktiviteter som ikke passer til hans skjønne natur. Dorian Gray er i likhet med kritikeren i "The Critic as Artist", opptatt av å gi verden nye former ved hjelp av kunsten. Han former ikke sin verden direkte slik kunstneren og kritikeren gjør via kunsten, men han skaper sitt eget idealistiske univers indirekte, i tanken, og forsøker videre å virkeliggjøre de fantasiene han har skapt seg.

Freud hevder at en flukt fra virkeligheten og en skapelse av idealistiske verdener er noen av narsissistens fremste kjennetegn. I både *On narcissism: an introduction* og "Dikteren og fantaseringen", som jeg har nevnt tidligere i avhandlingen, er disse emnene behandlet. I førstnevnte verk, peker Freud på at en person som lider av hysteri eller nevrose, oppgir den realistiske verden, men likevel beholder en seksuell fantasi til mennesker og andre objekter (Sandler 1991:74). Hvis vi knytter denne påstanden til Dorian Gray, kan vi fort se noen likheter, men jeg vil likevel hevde at Dorian Gray avviker fra Freuds påstand her. For det første oppgir ikke Dorian virkeligheten helt, selv om han har tendenser til å flykte inn i en kunstnerisk verden. Han benytter seg heller av både virkeligheten (livet) og det uvirkelige (kunsten/kulturen) for å oppnå det han ønsker. Når han oppsøker kunsten higer han etter det

skjønne, mens livet tilbyr nye opplevelser som ikke samsvarer med hans natur. På den annen side beholder Dorian Gray en seksuell fantasi om mennesker og andre objekter, noe som kan passe på Freuds argument. Dette gjelder blant annet hans begjær for Sibyl Vane og hans fascinasjon for en gul bok han får av Lord Henry.

I "Dikteren og fantaseringen" ser Freud på leken i barndommen og fantasien i voksen alder. Han argumenterer for at leken utvikler seg til å gjelde fantasi senere. Både barnet og den voksne skiller skarpt mellom virkelighet og fantasi, men der barnet vil vise verden at det leker, vil den voksne på sin side fantasere i all hemmelighet. Han/hun vil ikke at noen skal vite om fantaseringen, og lar den bare få briljere i tanken. Freud knytter fantasien til ønsker. Barnets største ønske er å bli voksen, så det tar ofte etter de voksne. Den voksne på sin side lengter tilbake til en bekymringsløs barndom, og har ofte barnlige og urealistiske fantasier. Menn og kvinner har en forskjellig type ønsketenkning; kvinnen lar de erotiske gå foran de egoistiske ønskene, mens mannen på sin side tar utgangspunkt i de egoistiske ønskene som kan løfte ham opp. Freud lar fortid, nåtid og fremtid styre fantasiene. Jeget bruker en modell fra barndommen til å legge føringer for et idealobjekt i nåtiden. De fantasiene han skaper seg rundt dette objektet håper han vil realiseres i fremtiden.

Når det gjelder Dorian Gray, er også han en voksen som fantaserer og lar de egoistiske tankene komme først. Og som Freud påpeker, lar han fortid, nåtid og fremtid styre sine objektvalg. I nåtiden har han valgt Sibyl Vane som objekt, og har store planer om å gifte seg med henne. Dessverre går hans ønsker om et fremtidig liv med Sibyl ikke i oppfyllelse. Jeg vil påstå at Dorian Gray står på terskelen mellom barn og voksen hva angår hans fantasiverden. På den ene siden er han lik barnet som virkeliggjør sine fantasier ved å faktisk oppsøke dem. Han er heller ikke redd for å vise verden at han fortsatt "leker" nettopp fordi han synliggjør sine fantasier ved å sette dem ut i livet. På den annen side er han lik den voksne når han vil flykte fra seg selv ved å stenge seg inne blant alle sine materielle goder, samt gjemme bort maleriet som viser hans virkelige jeg. Da vil han ikke lenger som barnet vise sine dypeste hemmeligheter. Et punkt som skiller Dorian både fra det lekende barnet og den fantasifulle voksne, er hans tanker omkring virkelighet og uvirkelighet. Han har et idealistisk ønske om å føye disse to sammen slik at forskjeller viskes ut. Dorian lar livet ta del i kunsten og han lar kunsten ta del i livet: "And, certainly, to him life itself was the first, the greatest, of the arts, and for it all the other arts seemed to be but a preparation" (Wilde

2011:125). Liv er kunst og kunst er liv ifølge Dorian, og det er når disse to møtes at Dorian's eget liv går i oppløsning.

Videre i denne avhandlingen vil jeg undersøke hvordan narsissismen til Dorian oppstår og utvikles. Dette vil jeg gjøre gjennom følgende tese: *The Picture of Dorian Gray viser at Dorian's narsissisme oppstår når han oppdager seg selv for første gang gjennom maleriet som er malt av ham, og narsissismen utvikles ytterligere ved hjelp av menneskelig- og ikke menneskelig påvirkning.*

2.2 Sibyl Vanes innvirkning på Dorian Gray

Dorian Gray møter Sibyl Vane for første gang på et falleferdig og lugubert teater øst i London som drives av en jøde. Hun tilfører kunsten noe ekte og genuint. Dorian Gray ser på henne som et fullverdig bilde på det estetiske. Hans kjærlighet til Sibyl rommer hans kjærlighet til kunsten, ikke skuespillerens egen identitet. Dorian velger å flykte fra virkeligheten og søker det estetiske. Oscar Wildes eget syn på kunst blir diskutert i romanen. Wilde utforsker, men utfordrer også kunsten og det virkelige, der det ofte kan være vanskelig å finne et skille mellom de to. I romanen kan man få et inntrykk av at kunst og virkelighet går opp i hverandre samtidig som de kjemper mot hverandre. Forholdet mellom natur og kultur gjenspeiles i skillet mellom øst og vest, noe boken *The Modern Gothic and Literary Doubles* av litteraturprofessor Linda Dryden tar opp:

Dorian Gray takes as its theme the duality of the individual, who finds his pleasure through the inherent duality of the society in which he lives. The polarization of the class divide into East and West London provides the geographic underpinning of the premise of duality: illicit pleasures are located in the East; social elegance in the West. (Dryden 2003:115)

Natur og kultur krasjer idet Dorian møter Sibyl Vane. På utsiden av teateret i øst tar Dorian del i livet, mens på innsiden får han et innblikk i Sibyl Vanes verden og det skjønne i kunsten. Når Dorian så beveger seg mellom disse sfærene, fører det til en enda sterkere ambivalens.

Det er spesielt to passasjer i romanen som er verdt å se nærmere på i forhold til Sibyl Vanes innvirkning på Dorian Gray. Den første passasjen er når Dorian forteller om Sibyl til Lord Henry. Når Dorian snakker, er det tydelig at han har gjennomgått en forandring. Fra å være en ung og uskyldig gutt, ser vi nå en mann full av lidenskap: (...)My God, Harry how I

worship her!” he was walking up and down the room as he spoke. Hectic spots of red burned on his cheeks. He was terribly excited” (Wilde 2011:52). Dette er første gang Dorian reagerer med lidenskap, noe lorden finner fascinerende:”(...)His nature had developed like a flower, had borne blossoms of scarlet flame. Out of its secret hiding-place had crept his soul, and desire had come to meet it on the way” (53). Selv om Dorians fysiske reaksjon er oppsiktsvekkende, vil hans møte med det spirituelle og opphøyde være av en enda større fascinasjon. I beskrivelsene til Dorian av Sibyl skulle man nesten tro hun var en engel eller en gudinne:

How horrid you are! She is all the great heroines of the world in one. She is more than an individual. You laugh, but I tell you she has genius. I love her, and I must make her love me. You, who know all the secrets of the world, tell me how to charm Sibyl Vane to love me! I want to make Romeo jealous. I want the dead lovers of the world to hear our laughter and grow sad. I want a breath of our passion to stir their dust into consciousness, to wake their ashes into pain(...). (52)

Melodramatiske ytringer slik som denne er gjennomgående i hele romanen, og er et resultat av Dorians opplevelse av Sibyl på scenen. Det er nettopp det estetiske inntrykket som får Dorian til å frigi lidenskapene som ligger latent i jeget. I artikkelsamlingen *Oscar Wilde Studies* blir estetikken i Oscar Wildes arbeider nærmere undersøkt, og forholdet mellom en fysisk respons samt en spirituell opplevelse blir viktig i møtet med det estetiske:”Aestheticism tends to place a high value on the following: artistic form, a heightened consciousness that is alert to both physical and spiritual experience” (Roden 2003:98). Både kropp/fysikk og sjel/spiritualitet blir påvirket av det estetiske inntrykket. Dorian Gray reagerer både kroppslig; rødmer, kroppen er urolig, stemmen dirrer og så videre, og sjelelig; han beskriver Sibyl som heltinne, hun er mer enn et individ.

Lacans teorier kan bli brukt i forlengelse av det estetiske inntrykket. Lacan legger vekt på skopofili, blick og begjær i subjektets valg av objekt. Det er blikket som først og fremst er viktig i valget av objekt. Blikket starter med speilstadiet i barndommen, og det er her barnet ser seg selv for første gang. I dette stadiet objektiviserer barnet seg selv og tar moren som forbilde. Senere i livet forsøker barnet å velge seg ut objekter som tilsvarer det bildet og idealet barnet skapte seg i barndommen. Det prøver å finne moren i et annet objekt. Blikket har dermed en viktig oppgave i utviklingen av narsissisme. Noe lignende hevder Freud, men seksualitet veier mer opp enn blick. Der Lacan legger vekt på at barnet seksualiserer seg selv i barndommen; det vil si at det utforsker sin egen kropp og tror det er sitt eget skapte ideal i møtet med speilet, legger Freud vekt på at barnet som voksen behandler sin egen kropp slik

det normalt ville nærme seg et seksuelt objekt. Når vi så skal knytte *The Picture of Dorian Gray* til disse teoriene, er det interessant å se på inntrykket Dorian får når han ser Sibyl Vane på scenen. Dorians begjær for Sibyl skjer utelukkende gjennom blikket og det estetiske inntrykket han får av skuespillerprestasjonene hennes. Ord som ”seeing” og ”watching” er ofte til stede i ordforrådet til Dorian når han skal beskrive Sibyl:

I have seen her die in the gloom of an Italian tomb, sucking the poison from her lover's lips. I have watched her wandering through the forest of Arden, disguised as a pretty boy in hose and doublet and dainty cap(...)I have seen her in every age and in every costume. (Wilde 2011:49)

Blikket til Dorian er sterkt erotisk og lidenskapelig. I enhver beskrivelse av Sibyl Vane uttrykker han et begjær, og ofte reagerer han også kroppslig. Det er noe litt småpervert i måten han sier ”sucking the poison from her lover's lips” på. Dorian får med seg alt der han sitter i teateret, men uten at Sibyl kan se ham. Slik blir hun objektivisert av hans blikk. Det homoerotiske kommer også til uttrykk når han beskriver henne utkledd som en vakker gutt i Arden-skogen. Det homoseksuelle motivet i romanen skal diskuteres noe nærmere senere i denne avhandlingen.

Det skjønnede bildet på kunsten Dorian har fått gjennom Sibyl, blir derimot ødelagt en kveld Lord Henry, Basil og Dorian skal se Sibyl spille Julie i *Romeo og Julie*. Dorian har store forventninger til Sibyls opptreden, og håper både lord og maleren vil legge merke til hennes talent. Kvelden blir alt annet en vellykket. Sibyl spiller så dårlig at Dorian ikke vet hvor han skal gjøre av seg:

Dorian grew pale as he watched her. He was puzzled and anxious. Neither of his friends dared to say anything to him. She seemed to them to be absolutely incompetent. They were horribly disappointed(...)She looked charming as she came out in the moonlight. That could not be denied. But the staginess of her acting was unbearable, and grew worse as she went on. Her gestures became absurdly artificial. She overemphasized everything that she had to say(...). (80)

Når Sibyl i tillegg ødelegger balkongscenen med sitt dårlige skuespill, innser Dorian at alt håp er ute. Det er interessant å legge merke til at han fortsatt synes Sibyl har sjarme, men det er tydeligvis ikke nok. Det idealistiske bilde Dorian har skapt seg, blir destruert med det samme Sibyl velger livet fremfor kunsten. Den behagelige stemmen som Dorian falt for første gang, er nå falsk og uten lidenskap: ”(...)The voice was exquisite, but from the point of view it was absolutely false. It was wrong in colour. It took away life from the verse. It made the passion unreal” (80). Tidligere i romanen hadde Dorian vanskeligheter med å vite hvilken

stemme han skulle velge, Sibyls eller Henrys, men nå er det ingen tvil om hvilken han velger. Etter at Sibyl har skuffet ham, vil han isteden velge lordens giftige stemme og bli enda mer egoistisk og ondsinnet. Som nevnt tidligere har ord en viktig betydning i romanen. Det er lordens teorier og hypnotiserende stemme som får Dorian til å leve ut mange av sine drømmer, men det er også dilemmaet med å velge riktig stemme som får betydning for resten av handlingen i *The Picture of Dorian Gray*.

Oscar Wildes syn på det estetiske vises spesielt i oppgjøret mellom Dorian og Sibyl. Forholdet mellom natur, som Lord Henry representerer, og kultur, som Sibyl representerer, når et høydepunkt når Dorian oppsøker Sibyl etter forestillingen. Dorian skjeller ut Sibyl og forlanger å få vite hvorfor hun spilte så dårlig som hun gjorde. Hun forteller ham at det er fordi hun har oppdaget virkeligheten:

The common people who acted with me seemed to me to be godlike. The painted scenes were my world. I knew nothing but shadows, and I thought them real. You came – oh, my beautiful love! – and you freed my soul from prison. You taught me what reality really is. (83)

Natur og kultur misforstår hverandre idet Sibyl innrømmer for Dorian at hun har gitt opp kunsten. Hun har oppdaget virkeligheten på grunn av Dorian uten at hun vet at Dorian står mellom virkeligheten og kunsten. Dorian blir rasende på skuespillerinnen nettopp fordi hun har hånet kunsten og dermed også gjort narr av Dorian som person. Dorians oppførsel er tvers gjennom ond, han har ingen empati for Sibyl. Sibyl på sin side misforstår hans væremåte og tror at det nå er han som spiller skuespill. Hun kan ikke tro at han snakker så stygt om henne da han bare for litt siden erklærte sin kjærlighet overfor henne. ”You have killed my love” (84), sier Dorian, og kommer med en lang tirade der han forteller henne hvor dum hun er som ikke ser at uten kunsten er hun ingenting. Han vil ikke se henne mer, nevne hennes navn igjen, eller tenke på henne lenger. Hun har ødelagt alt. Setningen ”You have killed my love” (84) viser at Sibyl bare er et objekt for Dorian. Hun har drept hans kjærlighet, som på ingen måte er henne som individ, men kunsten generelt. Likesom Basil, er kunsten alt for Dorian. Dorian gjør Sibyl til objekt, mens Dorian selv blir objekt for Basil. Etter oppgjøret med Sibyl har ikke Dorian lenger den samme ambivalensen som tidligere; valget faller nå på vest London og en fin kultur. Professor Dryden siterer Halberstam som argumenterer for at virkeligheten på den ene siden kan sammenlignes med heteroseksualitet, mens illusjon/kunst på den andre siden kan sammenlignes med homoseksualitet:

So for example, Dorian rejects Sibyl when he discovers his own preference for illusion and artifice over reality (Halberstam, 65). His immersion in the artifice of decor and aesthetics emphasizes his distance from the actual world of struggle and genuine feeling that Sibyl endures. (Dryden 2003:129)

Dorian får øye på seg selv når han lærer kunsten å kjenne. Både hans narsissistiske tilnærming til maleriet og hans forhold til Sibyl Vane fører til en omfattende utvikling i jeget. Jo mer Dorian oppsøker kunst, desto mer blir han opptatt av seg selv.

Ved hjelp av disse to passasjene som nå er beskrevet, kan vi få en bedre forståelse av Dorian Grays narsissistiske utvikling. Freuds objekt-libido og ego-libido blir med dette interessant å se nærmere på. Dorian går fra å objektivisere Sibyl til å late som hun ikke lenger finnes. Det skjer en transcendens av libido fra objektet og til egoet. Som det fremgår av Freud, søker narsissisten et objekt som tilsvarer subjektets fantasier. Disse fantasiene har allerede oppstått i barndommen. "Just as object-libido at first concealed ego-libido from our observation, so too in connection with the object-choice of infants (and of growing children) what we first noticed was that they derived their sexual objects from their experiences of satisfaction" (Sandler 1991:17). Valg av objekter begynner tidlig i barndommen, og barnet søker noe som kan gi glede og tilfredstillelse. Denne tilfredstillelsen utvikler seg til å gjelde noe mer seksuelt idet barnet når voksen alder. I *The Picture of Dorian Gray* velger Dorian å gjøre Sibyl til objekt fordi hun tilsvarer et idealistisk bilde han har skapt som gir ham glede. Som jeg har nevnt tidligere, er Dorian Gray et eksempel på Freuds teori om den mannlige narsissist som går helt opp i de objektene han velger. Ifølge Freud vil en person som objektiviserer en person eller ting fullt og helt, ha mindre av ego-libido, det vil si at han er mindre opptatt av seg selv. Dette er noe som også kan observeres i romanen. Dorian Gray har ikke tanker for noen andre enn Sibyl. Når Lord Henry spør om Dorian vil spise middag med han, har ikke Dorian tid fordi han må se Sibyl på scenen. For første gang overser Dorian lorden totalt. Dorian er mindre opptatt av seg selv når han innrømmer for Henry at han blir et bedre menneske sammen med Sibyl. Hun gjør ham god og han glemmer alle de giftige teoriene lorden har lært ham:

Her trust makes me faithful, her belief makes me good. When I am with her, I regret all that you have taught me. I become different from what you have known me to be. I am changed, and the mere touch of Sibyl Vane's hand makes me forget you and all your, wrong, fascinating, poisonous, delightful theories. (Wilde 2011:74)

Så lenge Sibyl er Dorian's objekt, vil ikke Henrys giftige tunge ha noen virkning. Egoet til Dorian blir ikke like synlig når han snakker og tilbringer tiden med Sibyl som hvis han hadde hørt på lordens teorier.

Dorian er et eksempel på en mannlig narsissist, men jeg vil likevel argumentere for at han også har tendenser til en kvinnelig form for narsissisme. I likhet med en kvinnelig narsissist har ikke Dorian evnen til å elske slik andre gjør. Han forsøker å elske Sibyl, men klarer det ikke. Hans begjær for henne er et resultat av det skjønne som Sibyl representerer. Hans kjærlighet er ikke rettet mot Sibyl som person, men slik han idealiserer henne. Dorian tolker seg selv som person når han sier at han skulle ønske han kunne elske: "I wish I could love(...)But I seem to have lost the passion and forgotten the desire. I am too much concentrated on myself. My own personality has become a burden to me. I want to escape, to go away, to forget" (197). På slutten av romanen har Dorian kommet til en slags selverkjennelse. Etter Sibyls selvmord, drapet på Basil og sist men ikke minst James Vanes skjebne, innser Dorian at hvor enn han går, vil det hende noe grusomt. Han vet at egoet stikker mye dypere enn hans evne til å elske. Han er for opptatt av seg selv til å bry seg om andre.

Selv om Dorian ikke er i stand til å elske selv, men utelukkende har seksuelle og lidenskapelige drifter, skiller han seg likevel fra Freuds begrep om den kvinnelige narsissisten når det kommer til å ville bli elsket av andre. Dorian gir ikke uttrykk for å ville bli elsket selv, men blir det likevel uten at han tenker noe over det. Dette kommer til uttrykk spesielt før han er bevisst sitt eget jeg. Dorian har dermed en sterkere mannlig narsissisme enn han har en kvinnelig narsissisme, fordi han er mer opptatt av å gå helt opp i objektene han velger, enn han er opptatt av å bli elsket av andre. Hans kvinnelige narsissisme består utelukkende av at han mangler evnen til å elske andre personer, hvis vi skal se det ut i fra Freuds teori om kvinnen. I artikkelen "Eros and Thanatos in The Picture of Dorian Gray" av Sylvia Ostermann, argumenteres det for at Dorian mister libidoet når han oppsøker sanselige opplevelser samt at dette fører til hans endelige destruksjon: "As he confessed, he found it too often, and lost at the same time his libido expressed by the desire(...)The loss of his libido is the gain of his destructive impulse" (Ostermann i Sandulesci 1992:302). Det er lidenskapene han følger som fører til at han ikke kan kjenne på kjærligheten. Han går fra den ene lidenskapen til den andre uten at han dveler for lenge ved dem, noe som gjør at han ikke riktig kan forstå hva kjærlighet innebærer. Den stikker ikke dypt hos ham. På slutten av

romanen har libidoet for alvor transcendent fra objektet og til egoet, slik at han ikke lenger er i stand til å kjenne verken på lidenskaper eller begjær.

Som jeg nevnte tidligere i innledningen om Freud, er et interessant aspekt ved Freuds teorier om narsissisme ulike valg av objekt: "In narcissistic object choice the individual may love someone who represents what he is, what he was, what he would like to be, or someone who was once part of himself" (Sandler 1991:pxii). Jeg vil argumentere for at det i romanen kommer frem et objektvalg som tilsvarer Dorian slik han vil være, men jeg vil også utfordre Freud ved å si at Dorian ikke bare er enten/eller, men kan ha flere former for objektvalg. For det første vil Dorians valg av objekt representere hva han er. Han velger å elske Sibyl fordi han kjenner seg igjen i henne og fordi hun står for en ungdom og skjønnhet Dorian selv kan sies å inneha. For det andre gjør han Sibyl til objekt fordi hun viser til hvem han vil være. Når Dorian treffer Sibyl, vet han ikke hvem han er og hvilken vei han skal velge. Han står mellom virkelighetens og kunstens verden. Derfor vil Dorians lidenskap for Sibyl føre til at han oppsøker kunsten mer enn før, nettopp fordi den representerer hvem Dorian vil være.

Møtet med Sibyl Vane blir en viktig hendelse for romanens utvikling videre. Etter at hun har skuffet ham, går han enda mer inn i seg selv. Han er sint på henne, på seg selv og på verden. Men mest av alt er han sint på maleriet. Maleriet får mer betydning etter bruddet med Sibyl. Dorian blir mer viss eksistensen av det. Hans urettferdige behandling av Sibyl viser seg i maleriet, "with a touch of cruelty in the mouth". Det er på grunn av maleriet han etter hvert får dårlig samvittighet, fordi det hele tiden minner ham på hvem han er og hvem han er blitt. Han blir vitne til at maleriet sakte men sikkert forandres, og det hjemsøker ham dag og natt. Til slutt har bildet gjennomgått så store forandringer at Dorian Gray ikke lenger vil ha det fremme. Ironisk nok gjemmer han det på et rom han ikke har vært på i årevis, et rom han for alt i verden vil glemme, et rom der han gjemte seg som barn slik at ikke bestefaren skulle straffe ham. Det er akkurat som om Dorian vil gjemme bort den han er blitt og den han var, men selv vise frem den han er i nuet, en vakker, ung og sjarmerende mann. Dette rommet har stor betydning for handlingen videre, noe jeg vil undersøke når jeg i kapittel fire skal ta for meg maleriets betydning i *The Picture of Dorian Gray*.

En utvikling i egoet kan skimtes så snart Sibyl velger å være en annen enn den Dorian vil at hun skal være. Spesielt vil en utvikling skje etter at Sibyl har tatt livet av seg og lorden igjen kan manipulere Dorian til å handle egoistisk. Dorian har verken vært utenfor døra eller lest

avisen etter at han gjorde det slutt med Sibyl, og selvmordet kommer som et sjokk. Selv om Dorian er knust, velger han likevel å dra rett i operaen etter råd fra lorden. Henry kommer med oppfordringer om at Dorian ikke må bruke tid på å sørge over Sibyl. Hun var mer uvirkelig enn de rollene hun spilte, mener han. Dette beroliger Dorian, og han sier til lorden: "You have explained me to myself, Harry" (Wilde 2011:100). Egoet til Dorian har utviklet seg etter Sibyls død. Han har blitt mer bevisst seg selv. Dorian kjenner seg igjen i Sibyl Vane slik hun fremstår på scenen. Både Sibyl og Dorian tilhører en uvirkelig verden på den måten at de flykter inn i en idealistisk verden. Sibyl Vane er født inn i en slik verden, og vet ikke om noe annet, mens Dorian på sin side kjenner både til naturen og kulturen. Lord Henry viser ham virkeligheten, mens Basil og Sibyl viser ham kunsten. Dilemmaet til Dorian fører til at han prøver å finne ut av hvem han er, men så snart han forsøker å finne seg selv i andre, vil han bli enda mer narsissistisk. Slik det argumenteres for i Wildes "The Decay of Lying", er det et motsetningsforhold mellom naturen og kulturen ved at ingen av dem kan eksistere samtidig. Kunsten må få overtaket på naturen siden den på best mulig vis kan gi virkeligheten nye, skjønne former. Gjennom hele romanen ser vi hvordan dette motsetningsforholdet preger karakterene og får dem til å handle som de gjør. Sibyl som står på kunstens side og Dorian som står mellom barken og veden misforstår hverandre, og når Sibyl oppdager virkeligheten, må naturen ofre seg for kunsten. Sibyl som nå har valgt naturen fremfor kulturen, tar livet av seg. Sibyls død skal ikke bare vise til en ulykkelig skjebne, men representerer fallhistorien til en hel kunstnerisk æra. Christopher Nassaar hevder dette i *Into the Demon Universe. A Literary Exploration of Oscar Wilde*:

Sybil is the symbol of the innocence of the Victorians, both in life and in art. She represents a movement in art that knows nothing of evil and dwells in a beautiful, private world(...)Sybil's death has dimensions that far transcend her death as the result of a psychological state. 'Without your art you are nothing' (Gray, p.139), Dorian informs her, and indeed her death symbolizes the death of an entire movement in art. (Nassaar 1974:48-49)

En estetikk som tilsvarende kunst for kunstens skyld må vike for et demonisk univers representert av Dorian selv. Sibyls død betyr slutten for en kunstform som setter skjønnhet fremfor alt. Sibyl kan ikke elske Dorian uten at hun selv tar del i et syndig liv, og derfor må hun dø på bekostning av kunsten.

Forholdet mellom Sibyl og Dorian er tydelig inspirert av myten om Narcissus og Echo. Som myten tilsier, har ikke Echo en egen stemme, men gjentar bare det alle andre sier. Hennes mangel på språk gjør det vanskelig for Narcissus å forholde seg til Echo. Sibyl kan også sies

å mangle en egen stemme i og med at hun forholder seg til skuespillerverdenen og spiller roller der hun må gjenta tekst sagt av andre. I likhet med Narcissus synes Dorian det er vanskelig å forstå Sibyl, men det er interessant å tenke på at hans mangel på forståelse ikke skjer før Sibyl faktisk får en egen stemme, da hun oppgir skuespilleryrke fordi hun har oppdaget livet og kjærligheten. I *Narcissus and Echo: Women in the French Récit* skrevet av Naomi Segal, blir kjønn med tanke på stemme og blick diskutert med utgangspunkt i myten om Narcissus:

The usual gender distinction is to consider women the passive object of sight and men the active lookers and speakers. Women present themselves to the view; men pursue, look and write. But in the couple Narcissus and Echo, we see the sight all on the man's side – he looks and is seen – and speech both passive and active the prerogative of the woman. Echo is only, suffers from and survives as speech, Narcissus is locked into a tragedy of sight. (Segal 1988:16)

Selv om Segal diskuterer myten i forhold til fransk litteratur, vil jeg likevel se på noen av hennes argumenter i forhold til *The Picture of Dorian Gray*, spesielt med tanke på det mannlige og det kvinnelige aspektet i romanen. Verken Dorian eller Narcissus har det typiske mannlige aktive blikket, men de inntar rollen som både aktive og passive aktører. Begge blir subjekt og objekt i den forstand at de ser og blir sett. Narcissus blir sett av andre for sitt vakre utseende samtidig som han selv ser den han tror er en annen i vannspeilet. Dorian Gray blir offer for Henrys og Basils objektivisering av ham, men i tillegg til å bli et objekt for andre, bruker han sitt aktive mannlige blick i forhold til Sibyl Vane og oppdagelsen av seg selv når han observerer maleriet som er malt av ham. Både Narcissus og Dorian får et aktivt mannlige blick når de elsker seg selv og forsøker å finne seg selv i andre objekter. Kvinnen blir den andre i dette tilfellet:

We all know that logocentrism is phallogentric: speech is the (impossible) originary presence which denotes unity, singleness, the phallus. Cixous lists the binary politics by which women are repressed, shut off into the status of other: 'Man/Woman...Speech/Writing...Logos/Writing(*La Jeune Née*, p.116-7). (Segal 1988:221)

Der mannen ser på seg selv som sitt eneste ideal, blir kvinnen et offer for dette idealet. Dorian Grays fantasier om et idealisert univers går utover Sibyl Vane når hun ikke lenger svarer til hans forventninger om skjønnhet og genialitet. Han skjeller henne ut fordi hun ikke er slik han har skapt henne i fantasien. Dorian vil ikke vedkjenne seg at Sibyl på slutten ser på seg selv som et individ med egne tanker og meninger. Han nekter for at hun har en egen stemme i likhet med Narcissus som ikke vil forholde seg til Echo og derfor avviser henne på

grusomt vis. Etter at Dorian har brutt med Sibyl, blir han enda mer opptatt av seg selv, i likhet med Narcissus, som etter å ha såret Echo legger merke til et blikkstilte vann der han får øye på sitt eget speilbilde: "Narcissus drowns of self-love, conjuring up a male other in order to make up for the impossibility of mirroring. The specular relation of love-at-first-sight is a pis-aller for the speech he tries not to hear between Juno's knowledge and Echo's desire" (Segal 1988:222). Narcissus avviser alle former for kjærlighet bortsett fra sin egen. Dorian begjærer Sibyl utelukkende fordi hun minner om ham selv der hun gir liv til fantastiske verdener, men så snart hun oppgir disse verdenene, er ikke Dorian i stand til å se seg selv i Sibyl noe mer og avviser henne. Som det kommer frem i *The Picture of Dorian Gray*, blir Sibyl fanget i sin egen idealiserte verden der hun ikke kan finne igjen sin egen stemme. Dorian på sin side blir offer for sitt narsissitiske univers der blick spiller en avgjørende rolle i utviklingen av narsissistiske tilbøyeligheter.

Som vi har sett, er kunst og narsissisme nøye forbundet i romanen, og som professor Frederick Roden skriver, var Oscar Wilde selv opptatt av det individuelle egoet: "Wilde throughout his career emphasized the idea that art is the expression of the individual ego: that is the conscious or thinking self" (Roden 2003:107). Kunst blir en måte å oppdage seg selv på. Et sitat fra Wilde er som hentet ut av *The Picture of Dorian Gray*: "The good we get from art is not what we learn from it; it is what we become through it" (111). Det spør om det kommer noe godt ut av Dorians møte med kunsten, men han lærer seg selv bedre å kjenne både på godt og vondt.

2.3 Dorian som kunstobjekt.

Basils forhold til Dorian Gray er viktig med tanke på narsissismemotivet og kunstmotivet i romanen. Her er det ikke Dorian som gjør Basil til objekt, men Basil som gjør Dorian til objekt. For Basil er Dorian selve bilde på kunsten, akkurat som Sibyl Vane representerer kunsten for Dorian. "Dorian Gray is to me simply a motive in art" (Wilde 2011:11-12). Allerede på begynnelsen av romanen får vi et innblikk i Basils tanker om Dorian. Når lord Henry vil vite hvem gutten på maleriet er, vil ikke Basil si det fordi han vil ha Dorian for seg selv, samtidig som han vet hva slags innvirkning lorden har på folk. Når Basil likevel er nødt til å presentere Dorian for Lord Henry, kommer han med en advarsel: "Dorian Gray is my dearest friend", he said. "He has a simple and a beautiful nature. Your aunt was quite right in

what she said of him. Don't spoil him. Don't try to influence him. Your influence would be bad(...)" (15). Lord Henry svarer med "what nonsense you talk", og leder Basil inn i huset. Denne lille gesten fra lordens side skal si noe om hva som kommer til å skje, at lorden senere i romanen vil lede Dorian på ville veier.

Basil er også redd han har puttet for mye av seg selv i maleriet, noe lorden ikke kan forstå siden Basil på ingen som helst måte er lik Dorian. Basil er enig at han ikke ligner utseendemessig, men argumenterer for at alle kunstnere legger sin sjel i det de gjør. Maleren vet ennå ikke at dette med sjel vil få uante konsekvenser. Basil forteller til lorden om sitt første møte med Dorian. Det kan skimtes et begjær i måten han beskriver møtet på:

I turned half-way round and saw Dorian Gray for the first time. When our eyes met, I felt that I was growing pale. A curious sensation of terror came over me. I knew that I had come face to face with some one whose mere personality was so fascinating that, if I allowed it to do so, it would absorb my whole nature, my whole soul, my very art itself. (8)

Dette første møtet med Dorian tydeliggjør en homoseksualitet hos Basil. Han beskriver Dorian slik en mann ville ha nærmet seg en kvinne. Som en forelsket vet maleren intuitivt at denne mannen vil påvirke ham på alle plan; både kroppslig, sjelelig og kunstnerisk. Dorian Gray har en slik kraftig innvirkning på Basil at han reagerer fysisk, "I felt that I was growing pale". Han beskriver Dorian som om han skulle vært opphøyd:

The merely visible presence of this lad – for he seems to me little more than a lad, though he is really over twenty – his merely visible presence – ah! I wonder can you realize all that that means? Unconsciously he defines for me the lines of a fresh school, a school that is to have in it all the passion of the romantic spirit, all the perfection of the spirit that is Greek. The harmony of soul and body – how much that is! We in our madness have separated the two, and have invented a realism that is vulgar, an ideality that is void. (11)

Det er ingen tvil om at maleren tilhører den gamle skolen som higer etter det greske idealet. Basil stiller seg på samme side som Gilbert i "kunstkrigen", og foretrekker en idealistisk kunst med vekt på kunst for kunstens skyld, en kunst som skal vekke følelser, lidenskap, begjær samt rette fokus mot det skjønnne. For Basil innehar Dorian Gray alle disse kvaliteter som maleren søker i et kunstverk. Han vil forene kropp og sjel ved å male Dorian slik han fremstår i nåtiden, men dette ønsket slår feil ved at Dorian vil separere maleriet fra seg selv: "Oh, if it were only the other way! If the picture could change, and I could be always what I am now!" (27). Motsetninger som kropp og sjel, kunst og natur preger handlingen i romanen. Basil forstår Dorians personlighet før Dorian kjenner seg selv, fordi Basil kjenner igjen sitt

eget homoseksuelle begjær hos Dorian. Dette fremgår av artikkelsamlingen *Rediscovering Oscar Wilde*, hvor professor Lawrence Danson i sin artikkel "Each man kills the thing he loves: The impermanence of personality in Oscar Wilde" forsøker å fortolke personlighet i romanen: "Dorian's coming-out is simultaneously a reading-in: his homosexual personality, like the commodified personality, exists first in the eyes of others. What Basil recognizes in Dorian at that first meeting, Dorian himself only recognizes later(...)"(Danson i Sandulesci 1994:89). Med andre ord; Dorian Gray er en statisk person frem til andre i romanen gjør ham dynamisk ved å forstå/tolke ham som person. Først da utvikler han en kompleks personlighet som beror på konflikter i jeget. Når Basil møter Dorian for første gang får han dermed panikk fordi han ser sitt eget begjær hos Dorian:

Basil's 'terror' when he first finds himself 'face to face with the young man whose personality had so strangely stirred' him registers the homosexual panic of his *self*-discovery; yet that discovery can only occur through Basil's recognition of Dorian's personality – a personality which cannot exist in Dorian until Basil has first read it into Dorian by projecting from the personality he discovers in himself by reading Dorian. (89)

Basils narsissisme i likhet med Dorian, består i at jeget kjenner seg igjen i et objekt. Denne gjenkjennelsen er tosidig ved at Basil bare kan forstå seg selv via Dorian, og Dorian kan bare kjenne sitt eget jeg via Basil (men også andre objekter). Personlighet og narsissisme er derfor sterkt knyttet til kunstmotivet i romanen. Ved å gi seg hen til kunsten, oppdager man til sist sin egen sjel. Som budskapet i "The critic as Artist" viser: "The one characteristic of a beautiful form is that one can put into it whatever one wishes, and see in it whatever one chooses to see" (Wilde i Guy 2007:159). Og det man ser er en refleksjon av sjelen. Ubevisst forsøker man å tolke kunsten ut i fra en selv, slik at personligheten kommer tilbake på jeget via kunsten. Ifølge Lawrence Danson vil personlighet være viktig for en ny kunstner:

(...)as Basil tells Lord Henry, 'there are only two eras of any importance in the world's history. The first is the appearance of a new medium for art, and the second is the appearance of a new personality for art also. What the invention of oil-painting was to the Venetians, the face of Dorian Gray will be to me'(55). Antinous designates the subject-matter of an art which presents the male self to itself in ideal form as an object for its own adoration; so the subject of this art is the artist himself. (Danson i Sandulesci 1994:92)

Dette nye mediet som Danson snakker om, er en idealistisk personlighet. Kunst skal ikke si noe om samfunnet det inngår i, men fremvise en idealisme i form av et opphøyd jeg, det vil si et super-ego (Freuds term). Kunstsubjektet er kunstneren selv som tilfører noe eget til kunstverket. Basil er subjektet som gir form til sitt eget maleri ved å bruke Dorian som

kunstobjekt. I denne sammenhengen skiller subjektet seg fra objektet ved at det bestemmer og kontrollerer formen på kunstverket. Basil velger å male Dorian slik han fremstår i sin egen tid, og slik blir formen realistisk samtidig som maleriet viser en idealisme. På den måten overfører Basil litt av sitt eget jeg i en idealistisk form på kunstverket.

Basils narsissisme skiller seg fra Dorians ved at han utelukkende går helt opp i kunsten. Basil er en kunstkritiker i ordets rette forstand, slik det vises i Wildes kritiske essay "The Critic as Artist". Som budskapet i essayet viser, er det kritikeren som gir form til kunstverket og føyer kropp og sjel sammen. Som professor Alexandra Warwick så fint formulerer det i sin bok om Oscar Wilde: "Basil is as good a critic as he is an artist, and he sees what is wrong in his own work; he has lost the vital sense of self" (Warwick 2007:79). Basil kritiserer sitt eget kunstverk når han finner ut av at han har puttet for mye av seg selv i det ved å opphøye Dorian.

Basil er prototypen på en mannlig narsissist slik Freud viser det, ved at han idoliserer Dorian og reduserer han til å bli noe mer, eller rettere sagt mindre enn et individ. Kunsten er mer verdt enn selvet. Dorian kan ikke unngå å legge merke til at Basil gjør ham til objekt. "You like your art better than your friends. I am no more to you than a green bronze figure. Hardly as much, I dare say" (Wilde 2011:26). Jeg vil argumentere for at Basil er en statisk narsissist ved at han bare tar utgangspunkt i objekt-libidoet. Det skjer ingen ordentlig transcens fra objektet til egoet slik som det gjør hos Dorian. Basil er mer opptatt av Dorian enn seg selv, slik at narsissismen hans kommer til uttrykk først og fremst ved valg av objekt. Når han først finner ut at han faktisk har brukt for mye av seg selv i maleriet, vil han ikke sole seg i glansen, men gjemme maleriet. Basils narsissisme fører til at Dorian får en makt over ham, samtidig som han selv former Dorian via malerprossessen. Som jeg har nevnt tidligere, er narsissismemotivet i romanen komplekst ved at personene både er subjekter og objekter. Dorian objektiviserer Sibyl, men blir selv et objekt fordi han formes av både Henry og Basil. Lorden bruker sine retoriske evner til å manipulere Dorian i motsetning til Basil som former Dorian ved hjelp av kunsten. Når det gjelder Basil, objektiviserer han Dorian samtidig som Dorian dominerer ham. Den scenen som best beskriver Dorians makt over Basil, er når maleren røper sin innerste hemmelighet. Dorian er redd Basil skal fortelle ham at han har sett Dorians sjel i maleriet, men i stedet innrømmer Basil at han var redd andre skulle legge merke til hans idolisering av Dorian:

Dorian, from the moment I met you, your personality had the most extraordinary influence over me. I was dominated, soul, brain, and power, by you. You became to me the visible incarnation of that unseen ideal whose memory haunts us artists like an exquisite dream(...)One day, a fatal day I sometimes think, I determined to paint a wonderful portrait of you as you actually are, not in the costumes of dead ages, but in your own dress and in your own time(...)But I know that as I worked at it, every flake and film of colour seemed to me to reveal my secret. I grew afraid that others would know of my idolatry. I felt, Dorian, that I had told too much, that I had put too much of myself into it. (109-110)

Innrømmelsen til Basil sier noe om at han fortsatt er dominert av Dorian nettopp fordi han velger å dele hemmeligheten med ham og ingen andre. Dorian har en merkelig innvirkning på mennesker som gjør at de betror seg til ham. Sibyl Vane viser sin kjærlighet til Dorian og Basil forteller om sin idolisering av ham. Begge betroelsene viser at Dorian Grays natur preger menneskene rundt ham. I likhet med Dorian har Basil også en hemmelighet han ikke vil at noen skal vite. Maleriet er i ferd med å røpe hemmeligheten til dem begge, men der Dorian er redd maleriet skal røpe hans fordervede sjel, er Basil redd maleriet skal vise verden hans idolisering av Dorian.

Basils narsissisme består også av en ekstrem sjalusi som viser seg i forholdet mellom de tre mennene. Maleren liker ikke å måtte dele Dorian med Lord Henry Wotton, og advarer lorden en rekke ganger mot å ha en så sterk innflytelse på Dorian. Basil blir ofte ”det tredje hjulet på vogna”, blant annet når Lord Henry befaler ham om å ta en egen hestedrosje når de skal dra i teateret for å se Sibyl Vane. Lorden og Dorian drar sammen i en annen. På slutten av passasjen får vi innblikk i tankene til Basil:

He drove off by himself, as had been arranged, and watched the flashing lights of the little brougham in front of him. A strange sense of loss came over him. He felt that Dorian Gray would never again be to him all that he had been in the past. Life had come between them...His eyes darkened, and the crowded flaring streets became blurred to his eyes. When the cab drew up at the theatre, it seemed to him that he had grown years older. (77)

Det Basil mener med at ”life had come between them”, er selvsagt at Lord Henry har påvirket Dorian til å ta del i det syndefulle liv, noe maleren er skeptisk til, siden han vil at Dorian skal være ren, opphøyd og guddommelig, slik han var da Basil malte ham for første gang. Setningen ”It seemed to him that he had grown years older”, skal underbygge kontrasten mellom ham og Dorian. Siden Dorian oppsøker livet, representerer han ikke kunsten på samme måte som tidligere, og dette fører til en depresjon hos Basil.

I "The Decay of Lying" argumenteres det for at kunsten står for innendørsliv og livet for utendørsliv. Egoet er et resultat av innendørsliv, og i det samme Dorian oppsøker livet, blir egoet hans "forkrøplet". Basil føler han er i ferd med å miste Dorian slik han fremstod for ham første gangen. Hans fine natur (som han har utviklet innendørs) forsvinner så snart Dorian velger å dra ut for å oppleve livet. Basil Hallward og Lord Henry Wotton er de personene i romanen som kanskje står mest i kontrast til hverandre, mens Dorian Gray står mellom dem begge. I *Oscar Wilde: Art and Egotism* skrevet av forfatteren Rodney Shewan kommer det frem en fin beskrivelse som viser frem kontrastene mellom alle tre:

Basil, Dorian, and Lord Henry embody Wilde's three most highly developed literary manners – romantic mythopoeia, social pastoral, and utopian criticism – but they also re-interpret the roles of Wilde's three Shakespearean protagonists: Basil being cast as the worshipping and idealising artist, Dorian as the capricious inspiring youth who involuntarily stimulates a fresh era in art, and Lord Henry as the 'rival poet' whose medium, with significant modification, is criticism, and whose working material is the personality of others. (Shewan 1977:114)

Basil, Dorian og Henry har ulike tilnærminger til livet; Basil i form av kunst og idealisme, Dorian ved å være en inspirasjon for både Basil og Henry, og Henry i form av å manipulere andres personligheter. Karakteristikkene viser Oscar Wildes høyeste litterære kvaliteter. Basils lengsel etter et mytologisk ideal får ham til å omgi seg med romantisk kunst som fører ham lenger bort fra den virkelige verden. Dorians skjønne natur gir inspirasjon til Basil og Henry, henholdsvis i form av et kunstnerisk ideal og psykologisk studie. Lord Henry representerer kritikken og dens dominans. Henrys manipulative evner kan sammenlignes med kritikkens innvirkning på kunsten. Selv om alle tre innehar ulike verdier og ser annerledes på verden, vil de samtidig være avhengig av hverandre; hvis det ikke hadde vært for maleriet som Basil har malt, ville aldri Lord Henry ha oppdaget Dorian i utgangspunktet, og uten maleriet og oppdagelsen av sitt eget jeg samt lorden og hans snakk om skjønnhet, ville Dorian aldri krevd et ønske om evig ungdom. De påvirker alle hverandre.

Men for å rette fokuset igjen mot Basil og Dorian, vil jeg videre argumentere for at tendensene til narsissisme hos dem begge fører til et destruktivt forhold. De har begge sterke personligheter, Dorian noe mer enn Basil. De har det til felles at de er opptatt av det skjønne i kunsten, og leter etter det skjønne også i levende og ikke-levende objekter. De er begge eksempler på den mannlige formen for narsissisme slik Freud forklarer den, der de går helt opp i objektet, og har mindre av ego-libido når de opphøyer sine valgte objekter. I motsetning til Basil, som har en statisk form for narsissisme, har Dorian mer komplekse tendenser til

narsissisme. Slik kan Basil sies å passe bedre på Freuds narsissismebegrep ved at Freud i stor grad legger vekt på objekt-libido, slik det vises hos Basil i romanen. Han er hovedsakelig i objekt-libidoet gjennom hele romanen. Dorian på sin side forblir ikke i objekt-libidoet, men utvikler et ego-libido allerede tidlig i romanen når han oppdager sitt eget jeg via maleriet. Ego-libidoet utvikles ytterligere etter scenen med Sibyl Vane. Han legger all skyld over på henne for å ha ødelagt hans eget bilde på det skjønne i kunsten, og mener det ikke er hans feil når Lord Henry kommer på besøk for å si at Sibyl Vane har tatt livet av seg selv. Han fremstår egoistisk når han velger å gå i operaen dagen etter den tragiske hendelsen. Det er interessant å tenke på bildet som tosidig. På et plan representerer bildet maleriet av Dorian som gjennomgår en metamorfose, og på et mer abstrakt plan kan bildet representere en mer generell kunstoppfattelse. Det fysiske maleriet gjennomgår en ytterligere forandring når Sibyl har ødelagt skjønnhetsidealet til Dorian. Dorian's eget avkall på kjærligheten til fordel for kunsten viser seg i maleriet ved at Dorian fremstilles som enda mer sjelelig avstumpet. Han blir mindre menneskelig og mer uvirkelig når han avviser Sibyl fordi hun har ødelagt hans egen kunstoppfattelse. Denne ødeleggelsen av det skjønne overføres på maleriet ved at det nå viser en mangel på kjærlighet. Dorian har utviklet seg til å bli et kunstobjekt uten menneskets evne til empati. Denne mangelen på empati er det som kanskje skiller Dorian fra Basil. Basils narsissisme utvikles ikke så mye til at hans sjel forderves. Han har en empati for Dorian som viser seg i hans redsel for lordens innvirkning på Dorian. I tillegg til å ha en empati for Dorian, er han også i stand til å bry seg om andre enn sitt utvalgte objekt. Sibyl Vanes selvmord går inn på ham i den forstand at han synes det er trist at en så ung kvinne dør av kjærlighetssorg.

Ifølge Rodney Shewan blir kunstneren slavebundet av det skjønne:

The egotistic romantic impulse, the impossible quest for the grail of self through art or through expressionistic action, is at odds with the sceptical critical faculty which refuses to accede to it, knowing such desires to be suicidal. Caught in the crossfire between these cohabiting antagonists is the artist, painted here as the worshipper and slave of beauty. (Shewan 1977:116)

Kunstneren som på den ene siden må ha en avstand til sitt eget kunstverk, men samtidig ha en nærhet til det, utvikler en kunstnerisk ambivalens. Basil er usikker på om han vil stille ut maleriet fordi han har brukt for mye av seg selv i det, og han er redd for at andre skal røpe hans narsissistiske tendenser som viser seg i idoliseringen av Dorian. Men den største likheten mellom Basil og Dorian er likevel at begges narsissisme består i en opptatthet av

kunsten. De tilber begge noe som representerer idealisme og skjønnhet. Som det kommer frem i Shewans bok, blir både Basil og Dorian pint når objektene deres velger livet fremfor kunsten: "(...)and comes to grief, like Basil, once his ideal touches the modern and the actual and steps out of the frame of art. Like Basil's ideal (Dorian), like Shakespeare's ideal (Mr. W.H), Dorian's ideal (Sibyl) throws over art for life" (126). Det er livet i form av Lord Henry som ødelegger Basils bilde på Dorian. Når Dorian oppsøker livet, får han "egne meninger" som han bruker til å si imot Basil. Dermed er ikke lenger Dorian et kunstobjekt for maleren. Ironisk nok vil ikke Dorian vite noe av Sibyl Vane når hun velger livet fremfor kunsten. Dette viser hans ambivalente holdning overfor natur og kultur.

Kapittel 3 - Lord Henry og Dorian Gray

En av de personene i romanen som kanskje har mest innflytelse på Dorian Gray, er den alltid like skruppeløse Lord Henry Wotton. Han bruker Dorian som en slags "løpegutt" for egne synder. Maleren Basil Hallward er skeptisk til dette forholdet, men blir et hjelpesløst vitne til det som er i ferd med å skje. Det er Lord Henry som trigger Dorians ønske om å leve et syndefullt liv. Lorden tar ham med på tvilsomme turer der han får smaken på opium, kvinner og alkohol. Etter møtet med Lord Henry, kjenner vi ikke igjen den uskyldige Dorian vi møtte i starten av romanen. Lorden fyller Dorian med tvilsomme sannheter, og sistnevnte sluker det rått. Det blir et slags far-sønn-forhold mellom de to, der faren former sin sønn til det negative. Jeg har nevnt Lord Henrys innflytelse på Dorian Grays psyke tidligere i denne avhandlingen, men dette kapittelet er viet ham og Dorian Gray alene. Vi forstår raskt hans intensjon med Dorian, han vil bruke Dorian som et slags psykologisk eksperiment. Allerede tidlig i romanen får vi kjennskap til hva Lorden interesserer seg for: "One's own soul, and the passion of one's friends – those were the fascinating things in life" (Wilde 2011:14). I motsetning til Basil som ser på Dorian som et kunstobjekt, vil lorden forsøke å utvikle Dorians personlighet og psyke.

3.1 Henry som allviter og påvirker

Gjennom hele romanen setter lorden ord på ting, spesielt det som har med kunst og liv og gjøre. Han forutser ofte hendelser som kommer til å skje og forklarer indirekte Dorians tendenser til narsissisme. Han smigrer Dorian ved å si at han er altfor sjarmerende til å gå inn for filantropien. Dorian tar inn over seg alt lorden har å si. Ordene løfter opp selvtilliten og er

med på bygge opp egoet hans. Spesielt scenen der lorden forklarer hvilke lidenskaper som oppstår Dorian, er viktig for narsissismemotivet i romanen og hvordan Dorian vil utvikle seg videre. Lorden forklarer at syndene ligger i hjernen:

It is in the brain, and the brain only, that the great sins of the world take place also. You, Mr. Gray, you yourself, with your rose-red youth and your rose-white boyhood, you have had passions that have made you afraid, thoughts that have filled you with terror, day-dreams and sleeping dreams whose mere memory might stain your cheek with shame – (Wilde 2011:19)

Lorden er med på å lokke lidenskapene frem av dypet hos Dorian Gray og han lykkes med det. Appellen har en kraftig innvirkning på Dorian:

The few words that Basil's friend had said to him – words spoken by chance, no doubt, and with wilful paradox in them – had touched some secret chord that had never been touched before, but that he felt was now vibrating and throbbing to curious pulses. (19-20)

Lorden har en evne til å sette ord på tanker Dorian selv har tenkt, og dette skremmer Dorian samtidig som det lokker ham til å ville begå synder. Dorian har holdt disse fantasiene skjult, lik en voksen som ikke vil at noen skal få kjennskap til disse fantasiene. Lorden, derimot, oppfordrer Dorian til å bli som barnet igjen og sette leken ut i livet. Dette første møte mellom Dorian og Henry er viktig med tanke på tesen jeg formulerte tidligere i denne avhandlingen: *Dorians narsissisme oppstår når han oppdager seg selv for første gang gjennom maleriet som er malt av ham, og at narsissismen utvikles ytterligere ved hjelp av menneskelig- og ikke menneskelig påvirkning.* I denne scenen ser vi at Dorians lidenskaper ligger latent i hans eget jeg uten at han har villet vedkjenne seg dem, men så snart Lord Henry setter ord på lidenskapene, er Dorian i ferd med å utvikle et ego. Jeg vil komme tilbake til dette senere i oppgaven når jeg skal ta for meg Lord Henry som farsfigur.

Ifølge boken *Oscar Wilde* skrevet av Donald H. Ericksen er Lord Henry den mest interessante personen i romanen:

In *The Picture of Dorian Gray* it is clear that the bulk of Wilde's creative energies are expended in the delineation of Lord Henry Wotton. The result is that Lord Henry is the most interesting character in the book. Furthermore, he is the real protagonist of the action. Whereas Dorian seems merely acted upon, Lord Henry influences action although he never acts and he never changes. (Ericksen 1977:106)

Dorian handler ikke på eget initiativ, men blir influert av Henry til å ta del i samfunnet. Det er på mange måter Henry sammen med maleriet som driver handlingen i romanen fremover.

Han er en statisk karakter som i motsetning til å ville utvikle seg selv, lar sitt psykologiske eksperiment gå utover Dorian. Ericksen hevder at Lord Henry er en livets kunstner: "Lord Henry is an artist in the highest Wildean sense. Although he is not the creator of objects of art, he has succeeded in creating the new artistic personality in Dorian Gray" (106). Han er en skaper i likhet med Basil, men i motsetning til Basil tar han ikke utgangspunkt i kunsten, men livet og mennesket.

En annen, men like viktig scene er hagescenen hvor lorden forteller Dorian om ungdom og skjønnhet. Også her bidrar lorden til en utvikling i Dorians narsissistiske sinn. Det er heller ingen tilfeldighet at de nettopp har valgt å sette seg i hagen. Dorian lukter på en lilje med en slik lidenskap at lorden ikke kan unngå å legge merke til det. "You are quite right to do that" he murmured. "Nothing can cure the soul but the senses, just as nothing can cure the senses but the soul" (Wilde 2011:21). Dette er kanskje den viktigste setningen som vil følge Dorian resten av livet, og som man kan si han følger til punkt og prikke. Kropp og sjel, sjel og sanser er avhengig av hverandre, men når Dorian velger å splitte dem opp, slik at han selv bare blir kropp og maleriet hans sjel, fører dette til at han blir mer og mer umenneskelig. Egoet gjennomgår en så stor forandring at sjelen ødelegges totalt. Når lorden så begynner å snakke om at skjønnhet ikke varer for bestandig, og at Dorian må nyte det så lenge han kan, vekker dette en redsel hos Dorian:

You have a wonderfully beautiful face, Mr.Gray. Don't frown. You have. And beauty is a form of Genius – is higher, indeed, than Genius, as it needs no explanation(...)Yes, Mr.Gray, the gods have been good to you. But what the gods give they quickly take away. You have only a few years in which to live really, perfectly, and fully. When your youth goes, your beauty will go with it(...)You will become sallow, and hollow-cheeked, and dull-eyed. You will suffer horribly... Ah! Realize your youth when you have it. (22-23)

Det er akkurat som om lorden sier alt dette til Dorian fordi han kanskje selv ikke benyttet sjansen til å leve livet da han ennå var ung. Han prøver å få Dorian til å gjennomføre de tingene han selv aldri turte å sette ut i livet. Som menneskekjenner er lorden kynisk og hard. Han utelater ikke noe, og mener selv han sitter på all fakta om menneskelivet. Når han mener at skjønnhet er mer verdt enn intellekt og genialitet, er også skjønnhet det høyeste man kan oppnå. Videre i hagescenen oppfordrer han Dorian til å gjøre alt det livet har å tilby og ikke være redd for noe:

Live! Live the wonderful life that is in you! Let nothing be lost upon you. Be always searching for new sensations. Be afraid of nothing.... A new Hedonism – that is what our century wants. You might be its

visible symbol. With your personality there is nothing you could not do. The world belongs to you for a season....The moment I met you I saw that you were quite unconscious of what you really are, of what you really might be. There was so much in you that charmed me that I felt I must tell you something about yourself. (23)

I likhet med Basil kan vi se en tendens til idolisering også hos Henry. Han mener Dorian kan stå som selve symbolet på en ny hedonistisk filosofi. Det er interessant å se at han bruker ordet "personality" når han beskriver Dorian. For lorden handler personlighet ene og alene om skjønnhet og sjarme. Etter skjønnhetsappellen blir Dorian mer bevisst seg selv. Han responderer på lordens talestrøm som om han skulle fått en åpenbaring:

Dorian Gray listened, open-eyed and wondering. The spray of lilac fell from his hand upon the gravel. A furry bee came and buzzed round it for a moment. Then it began to scramble all over the oval stellular globe of the tiny blossoms. He watched it with that strange interest in trivial things that we try to develop when things of high import make us afraid, or when we are stirred by some emotion for which we cannot find expression, or when some thought that terrifies us lays sudden siege to the brain and calls on us to yield. After a time the bee flew away. He saw it creeping into the stained trumpet of a Tyrian convolvulus. The flower seemed to quiver, and then swayed gently to an fry. (23-24)

Med ett legger han merke til den skjønnne naturen rundt seg. Bildet på bien og blomsten er ikke tilfeldig i denne sammenhengen. Hvis blomsten er en metafor på Dorian Grays ynde, skal bien kanskje forestille Lord Henry som tar "næring" fra Dorian i den forstand at han bidrar til å ødelegge Dorians sjel. Det er også etter lordens appell at Dorian legger merke til seg selv for første gang gjennom det ferdige maleriet. Hvis ikke lorden hadde kommet med sine teorier om skjønnhet, hadde ikke Dorian reagert på maleriet i like stor grad. Men nå har lorden gjort Dorian Gray bevisst på sin egen skjønnhet og han forelsker seg i sitt eget speilbilde: "The sense of his own beauty came on him like a revelation. He had never felt it before" (25). Dorian har aldri tenkt på seg selv som vakker før han møtte lorden. Tidligere har han bare føyet vekk Basils komplimenter, men nå har Henrys manipulative evner fått ham til å legge merke til sin egen skjønnhet. Med skjønnhet kommer også redsel. Dorian er fullt klar over hva Lorden har sagt om at et vakkert ytre ikke varer evig:

As he thought of it, a sharp spang of pain struck through him like a knife and made each delicate fibre of his nature quiver. His eyes deepened into amethyst, and across them came a mist of tears. He felt as if a hand of ice had laid upon his heart. (25)

Dorian reagerer med fysisk smerte og ubehag når han innser at skjønnheten vil svikte ham med årene. Ønsket om at han selv skal forbli ung og maleriet gammelt, er et direkte resultat av Lord Henrys innflytelse.

3.2 Tolkeren

For å lære om Dorian for bedre å kunne påvirke ham, oppsøker Henry onkelen sin for å få kunnskaper om Dorians opphav, og da spesielt om hans mor: "I want you to tell about his mother. What was she like? Whom did she marry?" (32). Lorden får vite at moren til Dorian giftet seg med en under sin stand og at faren, Lord Kelso, ikke var særlig begeistret for dette ekteskapet. På en utenlandstur blir ektemannen drept, og ryktene gikk om at det var Kelso som stod bak. Ikke lenge etter dør også moren til Dorian av sorg. Onkelen kan også fortelle at hun var usedvanlig pen og kunne fått hvem som helst. Dette må Lord Henry ha på det rene, for hvis moren var vakker, kan han tolke Dorian ut i fra kunnskapene han får om henne. Han gjentar det onkelen påstår: "And...his mother was very beautiful?" (33). Etter møtet med onkelen begynner lorden å tolke Dorian i større grad enn før. Som regel forklarer han indirekte Dorian som person ved at at han ikke omtaler ham direkte, men bruker et poetisk og imaginativt språk for å definere Dorians psyke:

Because to influence a person is to give him one's own soul. He does not think his natural thoughts, or burn with his natural passions. His virtues are not real to him. His sins, if there are such things as sins, are borrowed. He becomes an echo of some one else's music, an actor of a part that has not been written for him. (19)

Sitatet forklarer ikke bare Dorians psyke, men hvordan Lord Henry spiller inn på selvutviklingen hans. Syndene Dorian begår er egentlig lordens egne synder, men det er Dorian som må leve de ut for Henry.

Lord Henry har en klar intensjon med sitt psykologiske eksperiment, og vet med sikkerhet hva han vil oppnå. Han vil selv være en som påvirker Dorian:

Yes; he would try to be to Dorian what, without knowing it, the lad was to the painter who has fashioned the wonderful portrait. He would seek to dominate him – had already, indeed, half done so. He would make that wonderful spirit his own. There was something fascinating in this son of love and death. (36)

Som sitatet viser, vil Lord Henry forme Dorian og utvikle personligheten hans. For å klare dette trenger han retoriske evner, samt en evne til å tolke Dorian som person slik at Dorian skal bli interessert i sitt opphav og sine egenskaper. Lorden forklarer ofte fenomenet Dorian slik gutten selv ikke er i stand til å gjøre. Han setter ord på narsissismen til Dorian og ubevisst er han med på å utvikle den. Han er allviteren som har en forklaring på det meste:

”You will always be loved, and you will always be in love with love” (47). Han tar patent på Dorian i den forstand at han er den rettmessige til å forstå Dorians psyke. Noe av Dorians narsissisme, som lorden antyder, ligger i at han ikke er i stand til å elske slik andre gjør. Han har ikke evnen til å elske personen, men er forelsket i selve forelskelsen. Han liker tanken på kjærligheten, men siden han ikke kjenner seg selv, kan han heller ikke forstå andre mennesker. På den måten har han ingen kunnskaper om hvordan kjærlighet arter seg.

Noe som virkelig opptar Henry, er Dorians begjær for Sibyl Vane. Han hevder at dette begjæret er hans fortjeneste:

He was conscious – and the thought brought a gleam of pleasure into his brown agate eyes – that it was through certain words of his, musical words said with musical utterance, that Dorian Gray’s soul had turned to this white girl and bowed in worship before her. To a large extent the lad was his own creation(...)Yes, the lad was premature. He was gathering his harvest while it was yet spring. The pulse and passion of youth were in him, but he was becoming self-conscious. (55)

Lorden er stolt over at han har klart å forme Dorian Gray slik han ville. Det var hans mål å vise Dorian livets mange sider, og det har lyktes. Men som Henry påpeker, begynner gutten å bli selvbevisst. Det virker ikke som om Henry synes det er en god utvikling. Hvis Dorian Gray blir mer og mer bevisst sitt eget jeg, vil han kanskje bli mer bevisst også sine synder. Det vil føre til at han angrer, og er det noe lorden ikke vil, er at man skal angre sine synder. Et eksempel på det, er når han oppfordrer Dorian til å dra i operaen rett etter Sibyls død. Han hevder at Sibyl aldri var riktig virkelig; hun var de personene hun tolket på scenen. Hun er ikke verdt å sørge over fordi hun led en vakker død, lik Julie som døde av kjærlighet til Romeo. Derfor mener Lord Henry at synder er til for å aksepteres, ikke angres.

Scenen der Basil og lorden diskuterer forholdet mellom Sibyl og Dorian, er viktig for Henry som tolker av Dorians narsisstiske tilbøyeligheter. Han rakker ned på ekteskapet, og hevder at det gjør deg mer egoistisk. I alle sine standpunkt mener lorden det motsatte av folk flest. Ekteskapet skal ikke gjøre deg mer øm og samarbeidsvillig, som andre ville hevdet, men mer egosentrisk:

The real drawback to marriage is that it makes one unselfish. Still, there are certain temperaments that marriage makes more complex. They retain their egotism, and add to it many other egos. They are forced to have more than one life(...)I hope that Dorian Gray will make this girl his wife, passionately adore her for six months, and then suddenly become fascinated by some one else. He would be a wonderful study. (71-72)

Lorden er herlig kynisk i sine argumenter. De som inngår ekteskap splitter opp sitt eget jeg slik at de får flere personligheter. Det er nettopp dette som skjer med Dorian Gray, men uten at han inngår ekteskap med Sibyl. I det ene øyeblikket begjærer han henne, men i det neste nærmest hater han henne. Man vet aldri helt hvor man har han. Henry vil at Dorian skal gifte seg med Sibyl av en grunn, og det er ikke fordi han vil se Dorian og Sibyl lykkelige; han vil se egoismen til Dorian utvikle seg ved hjelp av forholdet til Sibyl. Han vil sørge for at Dorian beholder sin lidenskap for henne en liten stund, men så droppe henne til fordel for en annen. Henry kan kalles en seer og allviter fordi han forutser det som kommer til å skje. Han har Dorian i sin hule hånd, og vet hvordan han skal få Dorian til å handle slik han vil at han skal gjøre. Selv om Dorian ikke svikter Sibyl til fordel for en annen kvinne, gjør han det fordi hun svikter ham ved å gi avkall på kunsten som betyr så mye for Dorian. Hennes genialitet ligger i at hun kan tilføye noe eget til kunsten med sin skjønnhet, men når hun velger livet fremfor kunsten, vil ikke Dorian lenger ha noe med henne å gjøre. Det er nettopp dette Lord Henry forutser. En fellesnevner kan ses i ”The Decay of Lying” der det hevdes at egoet er et resultat av innendørsliv. Mannen er ute på arbeid, men når han kommer hjem, er ekteskapet i sentrum. Ekteskap, innendørsliv og egoisme hører derfor sammen. Ifølge Henry handler ikke livet om å være god mot andre, men godhet betyr å være i harmoni med seg selv:

To be good is to be in harmony with one’s self(...)Discord is to be forced to be in harmony with others. One’s own life – that is the important thing. As for the lives of one’s neighbours, if one wishes to be a prig or a Puritan, one can flaunt one’s moral views about them, but they are not one’s concern. (75)

Individualitet og selvbevissthet er det eneste viktige. Alt det andre kan forkastes. Lorden snakker nok en gang om Dorian som person, uten at sistnevnte riktig vet det. Når Dorian så sier at han vet hva nytelse er; ”It is to adore someone” (75), vet lorden instinktivt at Dorian mener ubevisst å elske seg selv, ingen andre.

3.3 Farsfiguren

I *On narcissism: An introduction* skrevet av Freud kommer det frem at foreldre har en viktig rolle i utviklingen av narsissisme hos barnet. En mor vil for eksempel se datteren vokse opp til å bli en bedre versjon av seg selv; en datter som gifter seg med en rik og pen mann. Faren ønsker å se sønnen sin som en helt i farens sted. Slik former foreldrene barnet til å bli den personen de selv aldri fikk mulighet til å bli. Barnet skal være et substitutt for deres tapte selvilde. I romanen kan Lord Henry på mange måter sies å påta seg farsrollen. Selv om Dorian Gray er foreldreløs, og ikke kjenner sitt opphav, blir det likevel lordens oppgave å

vise ham verden og å oppdra ham. Som far er Henry nådeløs, kynisk og manipulativ. Han tar i bruk alle knep for å forme Dorian slik han selv ønsker. Selv når Henry ikke er fysisk til stede, er farsfiguren synlig. Et eksempel på det er når Dorian kommer hjem etter han har brutt med Sibyl. Han velger å stenge seg inne og ikke oppsøke noen. Dorian Gray vet ikke om Sibyls død før han mottar brevet fra lorden, og da har allerede Henry oppsøkt Dorian for å høre hvordan det står til med ham. I brevet stod det nemlig at Dorian ikke under noen omstendigheter burde se noen før han kom på visitt. Lorden har en merkelig innflytelse på Dorian selv når han ikke er til stede. Han er Dorians bevissthet. Som en farsfigur kommer han med råd, og som en sønn tar Dorian rådene til seg. Oppfordringene Henry kommer med blir alltid etterfulgt av Dorian. Når Henry sier at Dorian skal oppsøke operaen rett etter Sibyls død, gjør han nettopp det.

Dorians narsissistiske tilbøyeligheter som Henry delvis er skyld i, viser seg i måten han håndterer dødsfallet på. Han reagerer ikke normalt; han viser litt følelser til å begynne med, men konkluderer med at han ikke har vært hjerteløs. Det er ikke hans feil at Sibyl er død. Han beskriver dødsfallet som noe som egentlig ikke har skjedd, det er som i en gresk tragedie, en vakker slutt på lidelser. Kunsten viker aldri fra Dorian. Han stiller Henry et direkte spørsmål: "Harry", cried Dorian Gray, coming over and sitting beside him, "why is it that I cannot feel this tragedy as much as I want to? I don't think I am heartless. Do you?" (Wilde 2011:96). Lorden på sin side svarer med en beskrivelse av Dorian selv og det livet han fører. Han forklarer egoet til Dorian og setter det inn i en sammenheng: "It is an interesting question", said Lord Henry, who found exquisite pleasure in playing on the lad's unconscious egotism – "an extremely interesting question" (97). Henry svarer at det har med kunsten å gjøre når Dorian ikke reagerer normalt i forhold til Sibyls død:

Suddenly we find that we are no longer the actors, but the speactator of the play. Or rather we are both. We watch ourselves, and the mere wonder of the spectacle enthalls us. In the present case, what is that has really happened? Some one has killed herself for love of you. (97)

Vi har aldri hovedrollen i vårt eget liv, men ser oss selv utenfra. Dorian Gray klarer ikke helt å ta del i Sibyl Vanes død fordi han har sett det hele utenfra. Hun var aldri virkelig. Hun stod på scenen og spilte roller og tok med seg rollene hjem. Ifølge professor Ericksen som har skrevet et kapittel om Dorian Gray i sin bok om Oscar Wilde, lærer Dorian Gray fra Henry at å observere livet vil si å slippe mange av livets anstrengelser. Ved å bruke livet som kunst kan man med hell leve ut alle sine lidenskaper: "Such an approach to life as art would reject

the ascetic or the puritanical and reach for any passionate experience that would refine personality.” (Ericksen 1977:107). Liv, kunst, lidenskap og personlighet hører sammen i romanen. Ved å oppsøke livet som en høyere form for kunst, vil de lidenskapene man har gjemt i sitt indre, endelig bli frigitt. Og ved å oppsøke lidenskapene vil man få en mer utviklet personlighet. Det er denne oppgaven som er gitt Lord Henry og som han skal overføre på Dorian.

Som den freudianske faren opptrer Dorian som en ”helt” i Henrys sted. Farsfiguren er viktig i forhold til tesen jeg har utarbeidet om at *Dorians narsissisme oppstår når han oppdager seg selv for første gang gjennom maleriet som er malt av ham, og at narsissismen utvikles ytterligere ved hjelp av menneskelig- og ikke menneskelig påvirkning*. På starten av romanen har Dorian ennå ikke utviklet et bevisst jeg; når han oppdager maleriet av seg selv, er han lik det freudianske barnet som ser seg selv for første gang. Som Rodney Shewan så fint formulerer det i *Oscar Wilde. Art and Egotism*:

Basil’s portrait is the instrument of revelation, but Lord Henry’s seductive picture of the fruits awaiting youth and beauty is the immediate cause of Dorian’s looking at his own likeness with new eyes. As a result of what he hears and sees, he wishes for a diversion between art and nature so extreme and so unnatural that it inevitably causes the total disintegration of personality. (Shewan 1977:120-121)

Dorians lidenskap ligger latent i hans eget jeg, men blir først utløst av ”faren” som gjør ham bevisst på disse lidenskapene. Når så Dorian blir forelsket i sitt eget speilbilde ved å observere maleriet, er det et resultat av Henrys manipulative evner. Slik er lorden gjennom hele romanen med på å utvikle egoet til Dorian. Han påpeker en rekke ganger at Dorian er i ferd med å utvikle et selvbevisst jeg takke være ham selv:

He was conscious – and the thought brought a gleam of pleasure into his brown agate eyes – that it was through certain words of his, musical words said with musical utterance, that Dorian Gray’s soul had turned to this white girl and bowed in worship before her. (Wilde 2011:55)

Henry får en enorm tilfredsstillelse av å tenke på at Dorians utvikling i sinnet er hans fortjeneste. Han bruker Dorian som et substitutt for egne handlinger. Henry handler aldri selv, men lar Dorian oppsøke livet i hans sted. Som Freud påpeker om faren og sønnen: ”Sønnen blir en helt i farens sted”. Ifølge Shewan, vil egoet litt etter litt bryte ned Dorians skjønnhet:

Like the Star-Child, Dorian begins to lose his mysterious gift of beauty once his latent egotism is consciously developed; or rather, the loss is transferred to the portrait which, as long as Dorian lives, presents a sub-human figure, 'wrinkled and loathsome of visage', more repulsive even than the Star-Child's reptilian skin. This process begins as soon as Dorian stirs to Lord Henry's panegyric on youth and the physical world – as soon, in Lord Henry's terms, as Dorian begins to think. (Shewan 1977:119)

Skjønnhet og et selvbevisst jeg kan ikke eksistere samtidig. Så lenge Dorian oppsøker livet, kan ikke Dorian være ubesudlet av den. Handlingene påvirker ham uansett om han vil eller ei, og det er maleriet som må bære hans synder. Et tenkende individ er ikke lenger et objekt som tilhører en idealistisk verden. Basils Dorian blir gradvis brutt ned av livet som Lord Henry representerer.

I *Narcissus and Echo: Women in the French Récit*, ser professor Naomi Segal på forholdet mellom far og sønn, og hvordan faren lærer opp sønnen til å mislike kvinner:

Father invites the son to pass through an initiation period which will end in full membership of the club. They agree – this is the crucial password – to despise women, to identify their bodies as lacking and to mark women as exchangeable others in a male system. The confessional récit stands at the doorway to the men's social club: the hero narrates the father who, sympathetic or severe, accepts his word and absolves him. (Segal 1988:204)

I likhet med den franske romanen, tar også *The Picture of Dorian Gray* opp en lignende problemstilling. Lord Henry påtar seg rollen som faren og lærer opp Dorian til å behandle kvinner som annerangs. Et mannlig system er fremtredende i romanen der kvinnene mangler sterke stemmer; Sibyl Vane taler på vegne av kjærligheten, men må til slutt dø på grunn av den, Fru Vane er en avdanket skuespillerinne som bare siterer fra for lengst glemte skuespill (hun har ingen egen stemme), moren til Dorian får vi bare kjennskap til via Henrys onkel, og det eneste Henry er opptatt av, er om hun er vakker. Andre mindre kvinneroller dukker også opp i romanen, men har ingen funksjon utover handlingen. Kvinnesynet som kommer til uttrykk i romanen skal behandles i underkapittelet ”Et homososialt univers”.

3.4 Hvorfor blir ikke Henry straffet?

De fleste av karakterene i *The Picture of Dorian Gray* får en dramatisk skjebne. Sibyl begår selvmord på grunn av kjærlighet til Dorian, Basil blir drept av Dorian, og Dorian tar indirekte livet av seg når han ødelegger maleriet. Det er bare Lord Henry som overlever, så hvorfor blir ikke han straffet på slutten av romanen? Eller rettere sagt, hvorfor dør ikke han også? Kanskje vi kan si at Henry får sin straff ved at han tilsynelatende tar feil i en del standpunkt som har med Dorian å gjøre. Han mister litt av allviterstempelet på slutten av romanen fordi

han mistolker Dorian. Når Dorian stiller Henry følgende spørsmål: ”What would you say, Harry, If I told you that I had murdered Basil? (Wilde 2011:204), svarer Henry:

I would say, my dear fellow, that you were posing for a character that doesn't suit you. All crime is vulgar, just as vulgarity is crime. It is not in you, Dorian, to commit a murder. I am sorry if I hurt your vanity by saying so, but I assure you it is true. Crime belongs exclusively to the lower orders(...).”
(204)

Lord Henry mener Dorian tilhører en høyere sfære, og derfor er det umulig for ham å begå en slik handling. I likhet med Basil som opphøyer Dorian, vil ikke Henry forestille seg at Dorian fine natur er i stand til å myrde. Men er det slik at lorden tar feil når han hevder at Dorian fortsatt er den samme eller hevder han dette for å forvirre og manipulere Dorian?

Ah, Dorian, how happy you are! What an exquisite life you have had! You have drunk deeply of everything. You have crushed the grapes against your palate. Nothing has been hidden from you. And it has all been to you no more than the sound of music. It has not marred you. You are still the same.
(207)

Mest sannsynlig er det vel sistnevnte alternativ som er det riktige. Ved å si det motsatte av det han egentlig mener, får lorden kontroll over Dorian. Hensikten med dette er å gjøre Dorian til en mer interessant studie, nettopp ved å villed ham. Dorian svarer på sin side at han ikke er den samme, noe Henry føyer bort. Det ligger en motsetning bak utsagnet til lorden. På den ene siden er det vanskelig å ta lorden bokstavelig siden han ofte er ironisk i sine argumenter, men på den annen side kan det likevel være han mener alvor med utsagnet. I tillegg snakker han om livet til Dorian i fortid akkurat som om han vet at Dorian ikke vil bli den samme etter de handlingene han har begått. Allviteren Henry briljerer også her. Vet Henry at Dorian må dø? Er det lordens straff, at det han har vært med på å skape må bøte med livet? Ifølge professor Alexandra Warwick handler Henrys tragedie nettopp om hvordan hans skapelse av Dorian blir destruert:

He effectively tries to produce Dorian as a living art object, and Wilde sets up a triangular relationship of art and domination between the three men. Both Basil and Henry are defeated in their endeavours. Lord Henry's tragedy is the failure of his work of art, but Wilde gives us no moment of disillusion in Henry. He never sees the portrait, and he appears to be labouring under an illusion about the true nature of Dorian's life. (Warwick 2007:80)

Det Lord Henry har vært med på å skape blir sakte, men sikkert ødelagt ved at Dorian oppsøker lidenskaper som tærer på sjelen hans. Samtidig har ikke Henry sett Dorian virkelige sjel, og han har et opphøyd inntrykk av Dorian slik han fremstår i virkeligheten. Når

det er sagt, kan det likevel argumenteres for at når Dorian tar livet av seg selv, ser vi han slik han virkelig er, slik han er blitt som følge av Henrys påvirkning. Når han ligger død på loftsgulvet er han gammel og stygg, ødelagt av synder han har begått på befaling av lorden.

Frankensteinmotivet er sterkt til stede i romanen. Lik Frankensteins monster, skaper også Henry et slags monster. Forskjellen ligger i at Frankenstein er bevisst på at han vil skape dette monsteret, men at Henry ikke har til hensikt å gjøre det samme med Dorian. I motsetning til Frankenstein som skaper et monster uten hjelp utenfra, får Henry ”bistand” av Basil ved at sistnevnte maler Dorian i hans samtid. Dorian blir like mye bevisst seg selv ved å studere maleriet som via Henrys retoriske evner. Henry føler han har kontroll på Dorian siden det er han som på sett og vis introduserer Dorian for det dekadente livet. Er det virkelig hans hensikt å la det gå så langt som til at Dorian blir et slags monster, eller er det slik at Henry på slutten av romanen har mistet den kontrollen over Dorian som han trodde han hadde? Jeg vil da peke på at lorden gjennom hele romanen oppfordrer Dorian til å oppsøke alle fristelser. Han holder ikke noe tilbake i sine appeller om synd, moral, kjærlighet, kunst og kvinner. Dorian blir destruert av Henry, men Henry selv ser ikke på det som en destruksjon. Han har utelukkende vitenskapelige interesser med tanke på Dorians psykiske utvikling. Det blir til at Henry skaper et monster ut i fra sin egen interesse for den menneskelig psyke. Han har ingenting å tape, mens Dorian har alt å tape. Ifølge Robert Keith Millers bok om Oscar Wilde, må Dorian betale en høy pris, selv om Henry hevder det motsatte:

Although that we are told that ‘one could never pay too high a price for any sensation’, it is evident that Dorian is forced to pay a high price indeed. Before long he is in the grip of desires he cannot control. His pursuit of experience lead not to ‘the Hellenic ideal’ but to waterfront opium dens – and ultimately to death at the age of thirty-eight. (Miller 1982:27)

Lordens ironiske utsagn er gjennom hele romanen med på å forvirre og villedde Dorian slik at han aldri riktig blir klok på hvem han egentlig er. Der Henry tar lett på ting, og virker som han ikke bryr seg, opplever Dorian at det nettopp er sansene og lidenskapene han må betale en høy pris for. Denne høye prisen viser seg først i maleriet.

Professor Donald Ericksen peker på at litteraturkritiker Edouard Roditi gjør en interessant observasjon når han hevder at Henry aldri blir straffet slik som de andre fordi han aldri handler:

Roditi comes closest to recognizing this principle operating in the novel when he argues that Lord Henry, who expounds this doctrine to Dorian, never falls because he never acts. But Dorian "in the passion of his self-love...distorts this doctrine and becomes a fallen dandy, corrupting all those who accompany him along his path and murdering his conscience, Basil Hallward". (Ericksen 1977:114)

"He never acts" kan tolkes på to måter; at han enten ikke handler, eller at han ikke spiller skuespill (går opp i kunsten). Er det slik at Basil, Sibyl og Dorian må dø fordi de handler; Basil ved å male, Sibyl ved å velge livet og Dorian ved å synde? Eller er det rett og slett fordi de alle går opp i kunsten på et tidspunkt? I "The Decay of Lying" er budskapet at naturen imiterer kunsten. Kunsten har en rekke fortrinn som gjør at den kan tilføye noe til naturen. For at naturen eller livet ikke skal få overtaket, må kunsten holde den på avstand. Det er en fare med at kunsten går opp i livet, for hva skjer da med jeget? Dorian forsøker jo gjennom hele romanen å gi livet idealistiske former ved å oppsøke en høyere kunstnerisk sfære. Hver gang han drar til øst-London for å begå synder, drar han like fort vestover igjen for å omgi seg med det skjønne. Når han likevel oppsøker en skitten bule av et teater i øst, ser ikke Dorian på dette som noe uskjønt fordi Sibyl Vane representerer et idealbilde Dorian har skapt seg. Hun representerer det kunstneriske i livet. Dorian blir skuffet når Sibyl velger livet og kjærligheten fremfor kunsten. Ironisk nok velger Dorian også livet, men for ham er livet den sanne kunst. Der Sibyl hevder at livet består av kjærlighet, vil Dorian på sin side si at livet handler om kunst og skjønnhet.

Handlingene Dorian begår øst i London fører til at han blir mer egoistisk enn tidligere. Han velger skjønnhet fremfor kjærlighet. Sviket han har begått mot Sibyl må maleriet bære byrden av, og til slutt orker ikke Dorian å bli minnet på hvem han egentlig er, og han dreper seg selv ved å knivstikke maleriet. Dorian dør fordi han lar liv og kunst gå opp i hverandre. Maleriet, det vil si kunsten, fremviser eller frigir det livet Dorian har levd. Slik blir det i romanen vanskelig å skille liv og kunst fra hverandre. Hans egoistiske personlighet holder på et vis kunsten på avstand ved at han blir mer opptatt av seg selv, men likevel er det nettopp kunsten som gjør at han blir mer bevisst sitt eget jeg. Ifølge Ericksen beror Dorians skjebne på en dekadanse:

Dorian, by allowing "Life to get the upper hand" becomes a true decadent. The portrait, then, becomes not the record of his sin or his conscious, but of his artistic decadence. When he ceases to be a spectator of life and becomes enmeshed in the mundane realities of self-gratification and crime, his life and personality cease to be art, and the suspension of time which is art's great gift finally ends. (Ericksen 1977:115)

Dorians skjebne er et resultat av at han ikke bare velger å observere livet, men også delta i det. Dorians ønske om at liv skal bli til kunst, feiler idet han begår dårlige handlinger. Kunsten (maleriet) vil hele tiden minne Dorian på hva slags liv han har ført. På den annen side hevdes det hos Miller at Dorian aldri går helt opp i livet, men observerer seg selv utenfra:

It might be argued, however, that Dorian Gray never really discovers experience so much as diversion – he flirts with life rather than engages with it. His goal, as he puts it, is ‘to become the spectator of one’s own life’. And eventually this goal becomes more desperate: ‘He wanted to escape from himself’ (...) Dorian’s misfortune is not that he has lived deeply and well but that he loses the capacity to feel and with it the capacity to merge his life with others’. His life becomes a series of one-night stands, each encounter briefer than the last. (Miller 1982:27-28)

Dorian oppsøker sanselige opplevelser, men rømmer like fort fra dem igjen. Med tanke på forholdet til Sibyl Vane, er han ikke i stand til å elske fullt og helt, men tilber henne en liten stund før han forlater henne. Han er ikke i stand til å ha nære relasjoner til andre mennesker, og svikter alle rundt seg. Basil nevner for Dorian at det går noen stygge rykter om ham i byen, og at folk rynker på nesen når navnet hans blir nevnt. Han velger da å søke tilflukt i kunsten når han ikke er i stand til å forstå seg på mennesker. Når han ikke klarer å leve livet fullt ut, stenger han seg inne, omgir seg med vakre materielle ting og en gul bok han blir besatt av. På grunn av sin manglende forståelse for mennesker, blir kunsten å foretrekke:

It is perhaps for this reason that Dorian Gray comes to prefer art to life. Although Wilde was very much influenced by the belief that humanity can find meaning through art, he was also skeptical of some of the more grandiose conceptions of art that are characteristic of modern culture. ‘All art is quite useless’ he declares in the preface to *Dorian Gray*, and this idea is in sharp contrast to the values of both Basil Hallward and Dorian Gray. (Miller 1982:29)

Dorian forsøker å skape en mening med livet ved hjelp av kunsten. Siden han ikke er i stand til å stole på andre mennesker enn seg selv, og de personene han omgås ikke svarer til de forventningene han har, søker Dorian tilflukt i kunsten der alle hans fantasier oppfylles. Han kan gi form til livet ved å frigi sine fantasier og sine idealistiske tanker. Kunst står over livet, og livet forklares i kunstneriske termer. En ambivalens til hva kunsten og dens oppgave innebærer, er en viktig del av romanens budskap. Skal kunsten bare behage slik det idealistiske synet på kunst hevder? Eller er det slik at kunsten skal fremvise ens eget jeg, selve sjelen? Slik budskapet er i ”The Critic as Artist”, skal kritikeren/kunstneren tilføye noe eget til kunstverket, slik at noe i kunstverket vil prosisjeres tilbake på kritikeren eller kunstneren. Essayet hevder at et kunstverk i likhet med andre former for kunst, kan vise

betrakteren hans/hennes eget jeg, og dermed selve sjelen. I *The Picture of Dorian Gray* viser maleriet frem sjelen til Dorian Gray, og kunstverket skal alt annet enn behage, men lære Dorian noe om hans eget jeg. Jeg vil hevde at Wildes syn på kunst ikke bare kommer til uttrykk hos Dorian, men også hos han som har skapt maleriet, Basil Hallward. Maleren innrømmer for Lord Henry og Dorian at han har lagt for mye av seg selv i maleriet og at han har sett sin egen sjel. Dorian og Basil har dette til felles, og begge må betale en høy pris; døden.

Ifølge Donald Ericksen får ikke Henry den samme skjebnen som Dorian fordi han ikke lar livet handle for ham. Lorden er i stand til å skille liv og kunst fra hverandre i motsetning til Dorian som ikke er i stand til å separere dem:

Just as Basil creates a portrait tainted by realism and selfinvolvement, so Lord Henry creates an artistic personality ultimately debased by reality and self-love. Thus, Dorian's portrait serves as a scapegoat for a life of art that succumbs increasingly to vulgar self-gratification. Only Lord Henry escapes the pitfalls of the New Hedonism. As the true critic and artist, his personality never becomes a burden to him, for the artistic form Lord Henry created in his own life and personality is held separate from life and consequently never degenerates into chaos. (Ericksen 1977:116)

Henry overlever fordi personligheten hans ikke kommer i veien for det monsteret han har skapt. Han er og blir en statisk karakter som ikke utvikler seg gjennom romanen. Han handler på vegne av andre, men lar aldri sin egen personlighet være til noe hinder for sitt eget liv.

Likevel er det ikke et klart svar på Henrys skjebne. Alexandra Warwick legger vekt på Oscar Wildes eget utsagn om Henry: "Wilde described Henry's punishment as that of the spectator of life, finding 'that those who reject the battle are more deeply wounded than those who take part in it' (L.430)" (Warwick 2007:80). Kanskje er det slik at Henrys straff beror på at han ikke handler slik Wilde argumenterer for, selv om ikke romanen kommer med et tydelig svar på Henrys skjebne. Jeg vil peke på at når man nekter for sin egen personlighet slik Henry gjør det, og i stedet overfører sine egne lidenskaper på et annet subjekt, slik at det skal oppsøke lidenskapene for deg, da mister man noe av seg selv i prosessen. Henry har ingen egen identitet, han handler ikke, men observerer livet uten å ta del i det selv. Hans straff kan da være å se seg blind på sin egen skapelse; han nekter for Dorians grusomme natur, i likhet med at han "sier fra seg" sin egen personlighet. Christopher Nassaar, professor i engelsk litteratur, tar det ett skritt videre ved å argumentere for at Lord Henry ikke bare mister noe av

personligheten sin på slutten av romanen, men sin egen sjel. Når Dorian dør, tar han med seg lordens sjel i prosessen:

Wotton's paradoxes were only the means to an end – they were the evil brush he used to refashion Dorian in the light of his own soul. It should be stressed that Wotton has entirely renounced evil in his life, and has given full expression to the evil within himself only in his art. When Dorian dies, Wotton, the Satanic-figure of *The Picture of Dorian Gray*, suffers the very terrible fate of losing his soul. (Nassar 1974:69)

Kanskje er det nettopp slik Nassar hevder, at Henry ikke dør fysisk, men åndelig i form av at han mister sin egen sjel som han har inkorporert hos Dorian. Den freudianske faren som lorden representerer, må betale den prisen som følger for å ha brukt Dorian som en helt, eller mer riktig, som en anti-helt i hans sted.

3.5 Et homososialt univers

I *The Picture of Dorian Gray* er det utelukkende mannlige personer som har innflytelse på handlingen i romanen. Kvinnene, og da spesielt mødrene, er fraværende. Dorian Grays mor får vi bare kunnskaper om gjennom onkelen til Lord Henry; hun blir en slags mytisk eller romantisk figur i romanen, som dør av sorg etter at ektemannen antagelig ble drept av hennes far. Det er noe litt Romeo og Julie-aktig over historien om moren og faren, noe som også overføres på Dorian og Sibyl i senere tid. Både moren til Dorian og Sibyl dør av kjærlighet til mennene.

Moren til Sibyl Vane kan også sies å være fraværende, men der moren til Dorian opptrer som en for lengst død og mytisk figur, er Sibyls mor til stede her og nå. Likevel er hun ikke en mor som tar del i samfunnet. Lik datteren vet hun bare om livet i teateret og hun tar med seg rollene hjem. Hun forsøker ikke på noen som helst måte å skille kunst og virkelighet fra hverandre, men velger å bruke kunsten også i hverdagen. Hun vil rett og slett ikke godta den virkelige verden:

Mrs. Vane, an unpleasant woman living in meager circumstances, escapes the sordid reality of her existence by transforming it into a bearable form with melodramatic gestures and lines from old plays, thus reinforcing Wilde's ideas concerning the relationship of art and reality. (Ericksen 1977:109)

Sibyls mor rømmer fra en ukjent verden hun ikke tør å ta del i, men velger istedet å oppsøke en verden hun er trygg med. Hun bruker kunsten til å benekte virkeligheten ved å omgi seg

med skuespill og melodramatikk også i hverdagen. I motsetning til datteren forblir hun i kunstens verden, og har ikke til hensikt å bryte ut av den. Melodramatiske og teatraliske gester er en del av hverdagen til Sibyl og moren, men også broren James. Han representerer et homososialt univers der mennene tar styringen. James er den mannen som i romanen mest handler på egne vegne; han velger å dra ut på havet som sjømann, han forsøker å tjene penger slik at Sibyl og moren slipper å arbeide på teateret (han misliker de melodramatiske ytringene til moren) og til slutt prøver han å ta livet av Dorian Gray. Han representerer også en realisme i den forstand at han tar del i samfunnet og handler i rettferdighetens navn. Hva angår moral, står Lord Henry og James på hver sin side. Der lorden ikke bryr seg om hva som er rett og galt, handler James ut i fra det som er riktig for ham moralsk sett: ”James Vane, the brother, on the other hand, appears to represent the reality, sordid or otherwise, which ever more closely impinges on Dorian – a reality that is associated with society and conventional morality” (Eriksen 1977:109). Lord Henry representerer også livet, men ikke på samme måte som James. James handler på egne vegne slik han føler det er best, mens lorden ikke handler selv, men på vegne av andre. Selv om James forsøker å rømme fra kunstverdenen, blir han sett på som en helt av søsteren. Hun kommer med en idealisert visjon om fremtiden til broren:

(...)He was to be a nice sheep-farmer, and one evening, as he was riding home, he was to see the beautiful heiress being carried off by a robber on a black horse, and give chase, and rescue her. Of course she would fall in love with him, and he with her, and they would get married and come home, and live in an immense house in London. Yes, there were delightful things in store for him(...). (Wilde 2011:63)

Selv om James Vane selv vil komme vekk fra teateret, oppgi kunsten til fordel for livet og reise på det syv hav, kan han ikke unngå å bli assosiert med melodramatiske helter. Sibyl og moren minner ham stadig vekk på det. I likhet med både Dorian og Sibyl er han fanget mellom kunst og liv, fantasi og virkelighet.

Når det gjelder Sibyl Vane, er hun lite til stede i romanen. Vi får kjennskap til henne nesten utelukkende gjennom Dorians begjær. De gangene hun er mest fremtredende er nettopp når hun ikke er til stede, når Dorian snakker om henne enten til Lord Henry eller til Basil. De eneste gangene hun opptrer i romanen, er når vi finner henne med broren James og moren i deres felles leilighet og når Dorian skjeller henne ut i teatergarderoben. Hun er ikke en veldig sterk kvinneskikkelse; hun blir beskrevet som vakker, men sart. Hun er naiv i den forstand at hun kaster seg ut i en forelskelse hvor hun knapt kjenner den mannen hun elsker. Hun vet

ikke noe om livet, men higer etter en opphøyd kjærlighet som den hun så mange ganger finner på teaterscenen. Likevel er ikke Sibyl en statisk figur; kjærligheten fører til at hun oppgir livet som skuespillerinne. Hun blir en sterk kvinneskikkelse når hun innser at hun er fanget i kunstens verden, og istedet velger å bryte ut av den. Dessverre får hennes handling ingen lykkelig slutt, hun må dø på gunn av sin åpenbaring.

Kvinnesyntet i romanen er synlig som følge av Henrys appeller. Dorian har lært av Henry at kjærlighet mellom mann og kvinne ikke vil fungere fordi mannen på et eller annet tidspunkt vil gå lei for så å finne seg et annet objekt. Han overfører sitt syn på Dorian, noe som fører til at Dorian ikke klarer å forholde seg til kvinner og kjærlighet. Dorian har ikke evnen til å elske, men å begjære, noe som viser seg i måten han overdriver sine følelser overfor Sibyl på. Han overbeviser seg selv om at Sibyl Vane ikke er verdt å bruke tankene på etter han har brutt med henne. Henrys påstander om kvinner overføres på Dorian:

Besides, women were better suited to bear sorrow than men. They lived on their emotions. They only thought of their emotions. When they took lovers, it was merely to have some one with whom they could have scenes. Lord Henry had told him that, and Lord Henry knew what women were. Why should he trouble about Sibyl Vane? She was nothing to him now. (Wilde 2011:88)

Dorian legger all skyld over på Sibyl Vane, og mener det er hennes feil at han har pint seg gjennom teaterforestillingen. Han baserer sine motstridende følelser for Sibyl utelukkende på Henrys teorier om kvinnen. Dorian tar kunnskapene til Henry for gitt, og velger å ikke bry seg noe mer om henne fordi lordet sier han ikke skal det.

Før den pinlige seansen i teateret, sier Dorian til Henry at Sibyl Vane er et geni, men lordet avfeier Dorian påstand: "My dear boy, no woman is a genius. Women are a decorative sex. They never have anything to say, but they say it charmingly. Women represent the triumph of mind over morals" (46). Dorian blir ydmyket når Henry hevder alt dette om hans kvinne, men Henry viser igjen at han er en allviter: "My Dear Dorian, it is quite true. I am analysing women at present, so I ought to know" (46). Henry innrømmer aldri å ta feil i sine standpunkt, men trumfer gjennom sine giftige teorier. (Dorian får selv erfare hvordan kvinnesyntet til lordet påvirker ham når det gjelder Sibyl). Henry påstår også at kvinner liker ondskap og å bli dominert. Dette kobler han til Sibyl Vanes død ved å si at det er noe vakkert ved selvmordet. Ifølge Sylvia Ostermann om "Eros and Thanatos in The Picture of Dorian Gray", uttrykkes det en misantropisk holdning hos Henry når han hevder dette:

That Lord Henry knows nothing about women and their longing to emancipate themselves from male dominated values is quite obvious. His contempt for women is a universal misanthropic attitude and finally a contempt of himself. The destructive power of such an attitude is underlined by the fact that he is left by his wife. (Ostermann i Sandulesci 1994:301)

Kunnskapene Henry har om kvinner tar han ut i fra sitt eget hode og sine egne holdninger han har til kvinner. Som det kommer til uttrykk i Ostermanns sitat, er Henrys hat til kvinner en universell misantropisk holdning og til sist et hat mot ham selv. Jeg vil kanskje ikke gå så langt som å si at Henry hater seg selv, men det kan sies at Henry ikke tar tak i sine egne problemer, men heller velger å konsentrere seg om Dorian Gray. Henry har aldri selv turt å leve det livet han har ønsket og tar det derfor ut på Dorian isteden. Han misliker seg selv på grunn av sitt manglende mot, og vil opparbeide en selvsikkerhet, men også en selvinnsett ved hjelp av Dorian. Sin manglende forståelse for kvinner kommer på den annen side spesielt til syne i forholdet han har til sin kone. De har på mange måter et moderne forhold; de ser hverandre sjelden siden begge er opptatt på hver sin kant, men de møtes til middag.

Beskrivelsen av henne er vittig:

She was a curious woman, whose dresses always looked as if they had been designed in a rage and put on in tempest. She was usually in love with somebody, and, as her passion was never returned, she had kept all her illusions. She tried to look picturesque, but only succeeded in being untidy. Her name was Victoria, and she had a perfect mania for going to church. (Wilde 2011:44)

Fortellerstemmen er allvitende og den kunne like godt ha vært lagt til Henry selv. Sitatet er humoristisk og sarkastisk lik Henrys egne appeller om kvinnen. Beskrivelsen av hans kone viser en kvinne som prøver så godt hun kan, men ikke helt får det til. Hun er et romantisk nervevrak. Etter at Dorian har pratet med Victoria og Henry ankommer, skygger hun banen. Henry er ganske klar på hva han mener om sin egen kone: "Never marry a woman with straw-coloured hair, Dorian(...)Because they are so sentimental" (45). Henry råder Dorian til å aldri gifte seg overhodet: "Never marry at all, Dorian. Men marry because they are tired; women, because they are curious: both are disappointed" (45). Det er en bitterhet å spore i Henrys utsagn. Han får et enda mer negativt syn på kvinner etter at kona forlater ham, noe Sylvia Ostermann bekrefter i artikkelen sin om kjærlighet i *The Picture of Dorian Gray*: "The destructive power of such an attitude is underlined by the fact that he is left by his wife" (Ostermann i Sandulesci 1994:103). Holdningen det er snakk om, er den misantropiske.

Som beskrevet over, består romanen av et mannlig univers der kvinnene får liten eller ingen plass. I tillegg til å være en utpreget homososial roman, er den også sterkt homoerotisk. Det

er mange teorier som har lagt mye vekt på det homoseksuelle i romanen opp gjennom tidene, spesielt siden forfatteren selv var homofil. Som Robert Keith Miller påpeker, er det litt farlig å begi seg ut på å tolke boken ut i fra forfatterens egen seksualitet:

One of the most daring aspects of the book is its assumption that men can be in love with one another – hardly a new discovery in 1891, but nonetheless a relatively unexplored subject for English literature. Unfortunately, critics have often been too ready to interpret Wilde’s work in light of what we know about his sexuality. And readers should be careful not to focus on this aspect of Wilde to the exclusion of all else. (Miller 1982:34-35)

I likhet med Miller vil jeg være forsiktig med å legge for stor vekt på det homoseksuelle temaet, men heller velge å peke på enkelte tendenser til homoerotikk i romanen. Det viktige er å se at temaet ligger som et bakteppe for romanens handling, men at det er mange andre viktige temaer som bør tas i betraktning når man tolker romanen, som for eksempel kunstmotivet. Det homoerotiske er likevel viktig med tanke på min hovedproblemstilling om narsissisme og forholdet mellom liv og kunst, spesielt der jeg velger å fokusere på forholdet mellom Basil, Dorian og Henry.

Selv om romanen ikke direkte viser homoerotiske handlinger, uttrykkes det et homoerotisk begjær gjennom dialoger og enetaler. Trekantdramet mellom Henry, Dorian og Basil er preget av begjær og lyst. Dette viser seg særlig hos Basil og Dorian, og noe mindre hos Lord Henry, selv om også han kan ha tendenser til en homoerotisk fascinasjon for Dorian. Basil innrømmer både overfor Henry og Dorian at han er opptatt av Dorian som et objekt (både som kunstobjekt og som seksuelt objekt). Som nevnt i kapittelet om Dorian og Basil, reagerer Basil fysisk første gang han treffer Dorian Gray. Han blir blek, noe som tyder på kroppslig begjær, og intuitivt vet han at dette er en gutt som kommer til å påvirke ham på alle tenkelige måter; kroppslig, sjelelig og kunstnerisk. Dorian kan også sies å ha homoerotiske lyster, men ikke så mye overfor Basil, men derimot overfor Henry. Dette kan ses spesielt i Dorians beskrivelser av stemmen til Henry (“And he had such a beautiful voice” (Wilde 2011:18)), og hendene hans, ”flower-like hands”. Den kanskje mest interessante passasjen der en homoseksualitet kommer til uttrykk, må være når Dorian bestemmer seg for å forlove seg med Sibyl Vane etter at hun har spilt Rosalind. Han forteller Basil og Henry om hvordan det hele gikk til:

She was playing Rosalind. Of course, the scenery was dreadful, and the Orlando absurd. But Sibyl! You should have seen her! When she came on in her boy’s clothes, she was perfectly wonderful(...)She had never seemed to me more exquisite(...)After the performance was over, I went

behind and spoke to her. As we were sitting together, suddenly there came into her eyes a look that I had never seen there before. My lips moved towards her. We kissed each other. (73)

Det er ikke tilfeldig at Dorian velger å kysse Sibyl når hun er kledd i gutteklær. Han har aldri sett henne mer fantastisk enn i rollen som Rosalind, og lidenskapen Dorian viser når han kysser Sibyl, er et resultat av rolleprestasjonen og ikke minst hennes sjarmer som jente i gutteklær.

Freud hevder at homoseksuelle på et senere stadium i livet ikke tar mødrene sine som modeller for et utvalgt objekt, men tar utgangspunkt i seg selv: "in their later choice of love-objects have taken as a model not their mother, but their own selves" (Sandler 1991:18). Det samme kan sies om Dorian Gray. Når han observerer maleriet som er malt av ham og blir bevisst sin egen skjønnhet, blir han forelsket i det. For ham er maleriet det perfekte bildet på ham selv, og derfor ønsker han å snu alt på hodet slik at maleriet eldes, mens han selv forblir ung. Han bruker maleriet som en slags mal for hvordan han vil at sine utvalgte objekter skal fremstilles. Lik maleriet som et kunstobjekt, objektiviserer Dorian Sibyl. Han bruker seg selv som modell for hvordan han vil at Sibyl skal være; idealkvinne, uskyldig og et bilde på kunsten.

Når det gjelder Henry, er han bare fysisk opptatt av Dorian. Ifølge Miller bærer romanen preg av Henrys beskrivelser av Dorian's utseende: "We hear a lot about the youth's 'finely curved scarlet lips', and before long, Lord Henry has filled his house with no less than eighteen pictures of Dorian and presented him with a mirror framed with 'white-limbed' ivory cupids" (Miller 1982:35). Homoseksualiteten i romanen kommer ofte til uttrykk i form av besettende oppførsel; Basil blir besatt av Dorian som kunstmotiv, Henry er besatt når han velger å ha bilder av Dorian Gray i hele leiligheten, og Dorian Gray har tendenser til besettelse når han kjøper hele ni utgaver av en gul bok, men også når han blir opptatt av stemmen til Lord Henry. Det homoerotiske kommer utelukkende frem via lyst og begjær, og ofte oppfører de tre mennene seg som om dette begjæret har en makt over dem.

Alexandra Warwick, professor i engelsk og lingvistikk ved Universitetet i Westminster, fokuserer på seksualitet og identitet i sin bok om Oscar Wilde. Hun velger å lese *The Picture of Dorian Gray* som en problematisering av seksualitet, det vil si at romanen ikke

utelukkende handler om homoseksualitet, men seksualitet generelt. I denne sammenheng innebærer det å finne sin egen identitet:

I agree here with Sinifield, Bristow and others that the heterosexual relationships are not a screen for the novel 'really' being about homosexuality, but in fact that the confusion of possible readings represents a crucial point in history at which the discourses that make that kind of simple identification of a person as one or the other, as heterosexual or homosexual, are in the process of being settled. (Warwick 2001:77-78)

Warwick forsøker å se romanen fra ulike perspektiv ved å nekte for at de heteroseksuelle forholdene i romanen er et bakteppe for det romanen egentlig handler om, nemlig homoseksualitet. Romanen belyser en jakt på identitet, der både heteroseksualitet og homoseksualitet er behandlet. Warwick synes det er viktig å se på Wildes egne utsagn der forfatteren blant annet sier at romanen "does not enunciate its law as a general principle but realizes itself purely in the lives of individuals" (78). Wilde legger vekt på at romanen skal vise til en mangetydighet der ikke et gitt budskap er satt, men der han i stedet velger å fokusere på livene til ulike individer. Dette er nøkkelen til å forstå hans verk, ifølge Warwick: "This is the key to understanding his defence and his work, because for Wilde there can be no fixed principle, individuation is the highest law, necessary to stimulate and contribute to change in people and in society" (78). Selv om det ikke er noen tvil om at et homoerotisk begjær vises hos Basil, Dorian og Henry, er det likevel viktig å se på ulike uttrykk for seksualitet i romanen, i tillegg til personlighet og identitet generelt. Det er ingen gitt seksualitet, ifølge Wilde; den kan endre seg på bakgrunn av sosiale og samfunnsmessige omveltninger.

Kapittel 4 – Materielle objekter

I romanen går egoet over i en ny fase ved at libidoet, hvis vi skal bruke Freuds term, transcenderer fra et menneskelig objekt til materielle objekter. Etter at Sibyl tar livet av seg, går Dorian ytterligere opp i kunsten. Han omgir seg med vakre ting i hjemmet, en gul bok han får av Henry, og sist men ikke minst får maleriet en større betydning enn tidligere. Han blir mer bevisst eksistensen av det, og vil gjøre opp for sine synder ved å gjemme det på loftet. I dette kapittelet vil jeg derfor se på hva disse tingene har å si for Dorians endelige destruksjon.

4.1 Hjemmets betydning

Mellommenneskelige relasjoner har til nå opptatt store deler av oppgaven min, og derfor vil jeg nå rette fokuset mot de materielle objektene Dorian Gray omgir seg med. De har en meget viktig funksjon i romanen. På slutten av romanen ser vi at Dorian Gray for det meste oppholder seg i hjemmet. Hjemmet får en større betydning enn tidligere, og innendørs vil egoet til Dorian utviklet seg ytterligere. Som det sies i ”The Decay of Lying”:

I prefer houses to open air. In a house we feel all the proper proportions. Everything is subordinated to us, fashioned for our use and our pleasure. Egotism itself which is so necessary to a proper sense of human dignity, is entirely the result of indoor life. Out of doors one becomes abstract and impersonal. One's individual leaves one(Wilde i Guy 2007:73-74)

I et hjem er alt satt på sin vante plass, og stilt opp for vår glede. Ute drukner individet i alt det upersonlige, men innendørs setter man et personlig preg på tingene rundt seg. Dorian Gray vet å være bevisst på interiør og design. Etter hvert som Dorian bruker mer tid hjemme, går han også mer inn i seg selv og mer opp i kunsten. Han vil forsøke å bli god igjen ved å gjøre opp for de syndene han har begått. Derfor velger han å ikke oppsøke øst-London hvor alle fristelsene er. I stedet stenger han seg inne, og kjøper alt det han kommer over. Han tror at syndene ikke kan forfølge ham der, men likevel blir det til at de bokstavelig talt hjemsøker ham. Det er nettopp fordi Dorian velger å oppholde seg i huset sitt, at personligheten hans utvikler seg til å bli mer monstrøs. I stedet for å oppsøke fristelser, kommer fristelsene til ham, men nå i form av luksuriøse varer. Det er også i huset sitt, nærmere bestemt loftet, han til slutt dreper Basil Hallward.

Hjemmet blir viktig å se i kontrast til det som finnes utendørs. Det er et mørke inne som tydeliggjøres ved at Dorian drar for gardiner, lukker dører og gjemmer maleriet på et mørkt loft. Når handlingen er konsentrert rundt hjemmet til Dorian, får vi et innblikk i hvordan det ser ut hos ham:

In the huge Venetian lantern, spoil of some Doge's barge, that hung from the ceiling of the great, oak-panelled hall of entrance, lights were still burning from three flickering jets: thin blue petals of flame they seemed, rimmed with white fire. He turned them out and, having thrown his hat and cape on the table, passed through the library towards the door of his bedroom, a large octagonal chamber on the ground floor that, in his new-born feeling for luxury, he had just had decorated for himself and hung with some curious Renaissance tapestries that had been discovered stored in a disused attic at Selby Royal. (Wilde 2011:86)

Det er noe storslagent ved beskrivelsen av de ulike rommene; en stor venetiansk lysekrone, en enorm velkomsthall panelt i eik, et stort bibliotek og et soverom dekrorert med veggtepper fra renessansen. Samtidig skal rommene underbygge det dystre, og dette blir tydeliggjort ved at Dorian slukker lysene som fortsatt brenner i lampen. Det mørke som finnes hos Dorian blir satt opp mot det lyse utendørs. Ute, for eksempel i hagen til Basil, får vi beskrivelser av blomster, fuglekvisper og lignende. Selv om Dorian ofte er utendørs, lokker alltid hjemmet ham tilbake. Han kan ikke være for lenge borte fra huset sitt på grunn av maleriet, og ikke minst fordi han er redd for at andre skal få tak i det. Det storslagne men dystre hjemmet skal underbygge det mørke som finnes i Dorian selv, og den ambivalensen som tynger ham. På den ene siden vil han vise frem hjemmet sitt og omgi seg med luksuriøse varer, men på den annen side har han en trang til å gjemme seg for andre ved å trekke for gardiner, slukke lys og flytte maleriet fra biblioteket og opp på loftet. Som Pia Brinzeu påpeker i sin artikkel "Dorian Gray's Rooms and Cyberspace", forflytter Dorian seg fra større til mindre rom ettersom handlingen i romanen utvikler seg sammen med Dorians psyke:

In the latter part of the novel, Dorian's universe is reduced to a very small spatial area. It becomes so narrow and self-contained that space seems completely annihilated. It falls within itself, in the same way in which Dorian lives henceforward only within his own soul. The freezing of space into immobility is simultaneous with the suspension of time. Dorian does not grow old, nothing changes around him, life passes without leaving any traces. The reader enters a world of unusual stasis(...). (Brinzeu i Sandulescu 1994:24-25)

Rommet føles mindre og mindre etter hvert som handlingen drives fremover; det blir vanskelig å puste. At ulike rom utvikler seg fra større til mindre plan skal vise hva Dorian gjennomgår i sinnet. På slutten av romanen har sjelen hans gjennomgått så store forandringer at han ikke makter å forholde seg til en større verden, men stenger seg inne og blir mer

innesluttet. Libidoet har nå helt og holdent transcendent fra objektet og til egoet: "Egotism itself which is so necessary to a proper sense of human dignity, is entirely the result of indoor life" (Wilde i Guy 2007: 73-74). I likhet med at handlingen er konsentrert om mindre plan, stopper også tiden opp. Dorian forandrer seg ikke utenpå, og tingene rundt ham forblir de samme. Derimot skjer de store forandringene inne i ham selv, men det oppfattes ikke av andre rundt ham. På handlingsplanet finner vi en tosidighet ved at ingenting forandrer seg, men likevel forandrer alt seg. Oppfatning om tid og sted går hånd i hånd med Dorians indre utvikling.

I hjemmet pusler Dorian med noe hver dag; han studerer parfymen og dens mange lukter, han går helt opp i musikk og kjøper alle instrumenter han kommer over, og i en periode studerer han ulike juveler. Han blir besatt av alt det som er skjønt:

As he investigated the subject – and he always had an extraordinary faculty of becoming absolutely absorbed for the moment in whatever he took up – he was almost saddened by the reflection of the ruin that time brought on beautiful and wonderful things. He, at any rate, had escaped that. Summer followed summer, and the yellow jonquils bloomed and died many times, and nights of horror repeated the story of their shame, but he was unchanged. No winter marred his face or stained his flowerlike bloom. How different it was with material things! (Wilde 2011:131-132)

Han finner en slags trøst i disse tingene fordi de med tiden taper sin skjønnhet, i motsetning til ham selv. Det synes ikke utenpå at han er forandret, men sjelen har utvilsomt gjennomgått en grusom metamorfose. Det er interessant at han først etter å ha brutt med Sibyl, stenger seg inne og tar andre ting som substitutter for sin tapte kjærlighet. Tingene han omgir seg med, fungerer i likhet med Sibyl Vane som bilder på en idealistisk verden Dorian skaper seg. Han forsøker å finne seg selv i disse tingene slik han også gjorde med Sibyl Vane. Tingene skal også appellere til hans fantasier:

(...)chasubles, also, of amber-coloured silk, and of blue silk and gold brocade, and yellow silk damask and cloth of gold, figured with representations of the Passion and Crucifixion of Christ, and embroidered with lions and peacocks(...)In the mystic offices to which such things were put, there was something that quickened his imagination. (134)

Han nøyer seg ikke med å bare ha én vakkert brodert kjortel, men flere han kan bytte på. Han liker å pynte seg med slike liturgiske klær for å fremstå mer uskyldig enn det han er. Klær med gullbroderier, blå silke, gullbrokade og damask, brodert med løver og påfugler skal gi ham et mer eksotisk preg slik at han kan drømme seg bort og i tankene skape en bedre verden enn den han selv lever i. I hjemmet skaper han seg en slik idealistisk verden hvor tingene kan

gi rom til fantasien og ta ham med til eksotiske land. De skal vise til en flukt fra virkeligheten; Dorian prøver å flykte fra seg selv og den han er blitt ved å la tingene få en besettende virkning. De skal få ham til å glemme:

For these treasures, and everything he collected in his lovely house, were to be to him means of forgetfulness, modes by which he could escape, for a season, from the fear that seemed to him at times to be almost too great to be borne. Upon the walls of the lonely locked room where he had spent so much of his boyhood, he had hung with his own hands the terrible portrait whose changing features showed him the real degradation of his life, and in front of had draped the purple-and-gold pall as a curtain. (134)

Maleriet opptar ofte tankene til Dorian, og slik det nå representerer Dorian som han virkelig er, er han ikke i stand til å se på det mer enn nødvendig. Derfor bruker han all sin tid på vakre ting, for Dorian selv vil være et bilde på noe vakkert, uplettet og opphøyd. Maleriets betydning vil jeg nå se nærmere på.

4.2 Maleriet – Doriaans virkelige jeg

Dorian har motstridende følelser for maleriet som er malt av ham. Det hjemsøker ham dag og natt, men likevel klarer han ikke å skille seg fra det. Maleriet er en del av ham, lik han er en del av maleriet. Ofte kan han ta seg selv i å sitte lenge foran bildet hvis det er lenge siden han har sett til det:

For weeks he would not go there, would forget the hideous painting thing, and get back his light heart, his wonderful joyousness, his passionate absorption in mere existence. Then, suddenly, some night he would creep out of the house, go down to dreadful places near Blue Gate Fields, and stay there, day after day, until he was driven away. On his return he would sit in front of the picture, something loathing it and himself, but filled, at other times, with that pride of individualism that is half the fascination of sin, and smiling with secret pleasure at the misshapen shadow that had to bear the burden that should have been his own. (134)

Slik Dorian elsker og hater seg selv, har han også en ambivalent holdning til maleriet. Han kan hate det fordi det minner ham på de syndene han har begått, men han kan også finne tilfredsstillelse ved det, fordi det må bære byrden av fristelsene han har oppsøkt gjennom livet. Som Basil er han redd for at maleriet skal vise verden hans store, mørke hemmelighet:

(...)he would suddenly leave his guests and rush back to town to see that the door had not been tampered with and that the picture was still there. What if it should be stolen? The mere thought made him cold with horror. Surely the world would know his secret then. Perhaps the world already suspected it. (135)

Dorian kan sies å lide av et slags forfølgelsesvanvidd på den måten at han er redd noen vil oppsøke maleriet og finne ut av at han ikke er så uplettet som han utgir seg for å være. Vi lesere kan kanskje tenke: ”hvorfør kvitter du deg ikke med maleriet hvis du er så redd for at noen skal oppdage det?”. Problemet er at Dorian ikke kan og vil kvitte seg med det. Han er for knyttet til det, og ambivalensen for det er så sterkt at han ikke er i stand til å ta en slik avgjørelse.

Selv om maleriet hovedsakelig skal skremme Dorian, minner det ham likevel på at han må forsøke å gjøre opp for sine synder. Når han blir mer bevisst maleriet etter han har skjelt ut Sibyl, vil han bli god igjen og ikke treffe Henry noe mer:

Yet it was watching him, with its beautiful marred face and its cruel smile. Its bright hair gleamed in the early sunlight. Its blue eyes met his own. A sense of infinite pity, not for himself, but for the painted image of himself, came over him. It had altered already, and would alter more(...)He would resist temptation. He wouldn't see Lord Henry any more – would not, at any rate, listen to those subtle poisonous theories that in Basil Hallward's garden had first stirred within him the passion for impossible things. He would go back to Sibyl Vane, make her amends, marry her, try to love her again. (88)

Maleriet minner ham på hva han har gjort og ikke minst følgene av det han har gjort. Han synes synd på maleriet som må bære byrden av de syndene han selv var ment å leve med. For Dorian er maleriet skilt fra ham selv, slik at det ikke riktig vedkommer ham. Likevel er han i stand til å se forandringene maleriet gjennomgår hver gang han begår en ny synd, og dette gjør ham mer bevisst sin egen grusomme sjel. Derfor overbeviser han seg selv slik han ofte gjør om at muligheten er der for at han kan bli god igjen, at alt kan bli som før. Bare han viser anger, vil Sibyl elske ham igjen. Maleriets funksjon er dermed tosidig; på den ene siden skal det gjøre Dorian mer grusom enn tidligere ved at hans fascinasjon for forandringene i bildet skal føre til at han oppsøker enda flere sanselige opplevelser, og på den annen side gjøre ham mindre grusom ved at han angrer sine synder. Det er maleriet som bærer handlingen fremover, det vil si som fører til at Dorian handler. Maleriet er bakteppet for Dorian's oppdagelse av sitt eget jeg, mens Henry utløser lidenskapene som ligger skjult i jeget.

Hovedtesen som jeg har jobbet ut i fra om at det i *The Picture of Dorian Gray* vises at *Dorian's narsissime oppstår når han oppdager seg selv for første gang gjennom maleriet som er malt av ham, og at narsissismen ytvikles ytterligere ved hjelp av menneskelig- og ikke menneskelig påvirkning* er noe av selve essensen i handlingen. Det er maleriet som først gjør Dorian bevisst på at en lidenskap finnes hos ham selv, men at han ikke har turt å leve ut sine

fantasier. Det er ikke før han ser seg selv for første gang gjennom maleriet, han virkelig tør kjenne på de lidenskapene som har ligget å ulmet i hans indre. Jeg vil si at maleriet og Henry er de to hovedfaktorene som fører til en utvikling i egoet til Dorian. Henry er den som først gjør Dorian bevisst på ungdom og skjønnhet, men det er først når Dorian får se maleriet, han kommer med ønsket om at han selv må forbli ung, mens maleriet må eldes. Allerede her er Dorian dømt, men maleriet har bare som funksjon å vise for Dorian hvilken utvikling sjelen hans gjennomgår etter hvert som han synder mer og mer. Henry, derimot, påvirker Dorian til å handle i henhold til hans egne prinsipper. Han vil bruke Dorian som et slags vitenskapelig eksperiment for å se hvordan jeget takler utfordringene som lidenskapene gir. Selv om maleriet og Henry kan sies å bidra til Dorians utvikling, legger professor Antonio Ballesteros Gonzalés i artikkelen ”The mirror of Narcissus in The Picture of Dorian Gray” vekt på at Basil har en vel så viktig rolle:

(...)but Basil Hallward's role is not that of the 'the good angel' either. His idealizing Dorian has also contributed to the latter's self knowledge(...)The painter only conceives the sitter as an artistic object. Hallward loves the theme of Narcissus just for the character's ideal beauty, and this is what he is searching for in Dorian. (Gonzalés i Sandulesci 1994:8)

Basil påvirker også Dorian, men mer indirekte ved at det er han som maler bildet. Han reduserer Dorian til et kunstobjekt ved å tilbe hans skjønnhet og male Dorian slik han fremstår i nåtiden. Dorian blir ikke så mye påvirket av Basil direkte, som han blir indirekte via maleriet. Det er bildet som fremviser idoliseringen av Dorian, og slik kan det argumenteres for at det er gjennom Basils idolisering Dorian blir bevisst seg selv. De menneskene som er med på å utvikle en egoisme hos Dorian, går alltid veien om maleriet. Slik får det oppgaven som mellomledd. Mennesker og ikke-menneskelige artefakter, slik som at Basil gir form til maleriet, bidrar sammen til at Dorian blir narsissistisk.

En viktig utvikling i romanhandlingen er når Dorian velger å gjemme maleriet på loftet. Dette bestemmer han seg for etter at Sibyl har tatt livet av seg og når han legger merke til at maleriet har gjennomgått en ytterligere forandring. Det er hovedsakelig på grunn av at han ikke vil at andre skal se maleriet, han gjemmer det bort, ikke fordi han er redd for hva hans egen sjel har gjennomgått. Og når i tillegg Basil maser om å få se bildet, er Dorian nødt til å flytte bildet til et mer sikkert sted der ingen av vennene hans kan få se det:

He sighed and touched the bell. The portrait must be hidden away at all costs. He could not run such a risk of discovery again. It had been mad of him to have allowed the thing to remain, even for an hour, in a room to which any of his friends had access. (Wilde 2011:112)

Vi ser altså at maleriet må bort utelukkende på grunn av Dorian egoisme. Han vil ikke miste integritet i det gode selskap ved at venner og betydningsfulle personer skal oppdage hans hemmelighet. Når det gjelder maleriet i seg selv, er ikke Dorian bare fascinert av det, men han finner nytelse i å betrakte det:

For there would be a real pleasure in watching it. He would be able to follow his mind into its secret places. This portrait would be to him the most magical of mirrors. As it had revealed to him his own body, so it would reveal to him his own soul(...)When the blood crept from its face, and left behind a pallid mask of chalk with leaden eyes, he would keep the glamour of boyhood. (102)

Slik vi så i starten av romanen, var Dorian sjalu på seg selv slik han fremstod på maleriet, men nå når ønsket om å forbli ung og vakker har gått i oppfyllelse, nærmest håner han bildet som er malt av ham. Dorian vet han er trygg så lenge maleriet er gjemt bort. Ingen vil forstå at han kan synde når han fortsatt ser like ung og uskyldig ut, tror Dorian. Professor Shewan i sin bok *Art and Egotism* peker på at Dorian får en sterkere ambivalent følelse for maleriet når han flytter det lenger bort fra seg selv samtidig som at sjel og kropp blir ytterligere skilt fra hverandre: "Basil saw in his Dorian-vision a potential re-incarnation of the harmony of soul and body, but Dorian, following Lord Henry's rival aesthetic, soon reaches the point at which he involuntarily rejoices in driving them further and further apart" (Shewan 1977:121). Ambivalensen for bildet skjer med en gang Dorian velger å skille kropp og sjel fra hverandre. I det ene øyeblikket vil han være mer enn bare kropp og skjønnhet. Det får vi inntrykk av når han klager på at Basil gjør ham til et kunstobjekt. "You like your art better than your friends. I am no more to you than a green bronze figure. Hardly as much, I dare say" (Wilde 2011:26). På den annen side, derimot, kan han stå foran maleriet å betrakte det samtidig som han ser seg selv i et speil:

(...)creep upstairs to the locked room(...)and stand, with a mirror, in front of the portrait that Basil Hallward had painted of him, looking now at the evil and ageing face on the canvas, and now at the fair young face that laughed at him from the polished glass. (Wilde 2011:123)

Dorians narsissisme er særlig til stede når maleriet er på loftet. Da ser vi hvordan han ikke kan motstå fristelsen, men går opp til det. Han får en tilfredsstillelse ved å se forskjellen på maleriet og slik han fremstår i levende live.

Som en slags avslutning på dette delkapittelet vil jeg sammenfatte Lacans speilstadietenkning og Wildes teori om at kunst bare har til oppgave å fremvise jegets egen sjel. Dette igjen vil jeg knytte til maleriets betydning i romanen. Lacans teori går ut på at blikket har mye å si for hvordan mennesket møter sine omgivelser. Der Freud bruker det seksuelle generelt for å nærme seg en forståelse av narsissisme, tar Lacan bare utgangspunkt i blikket uten å legge for stor vekt på det seksuelle aspektet. Han sammenfatter sine teorier om blikket i det han kaller speilstadietenkning. Teorien går ut på at barnet tidlig tar i bruk blikket for å se sammenhenger. Først sammenligner barnet seg med det eneste det kan ha noe begrep om, moren. Barnet tror at moren er en del av seg selv og at moren ser på barnet som sitt eget ideal. Det er først når barnet ser seg selv for første gang i et speil, det får begrep om at det er et selvstendig individ uavhengig av moren. Dette stadiet er en vesentlig årsak til at narsissistiske tendenser bygges opp hos barnet. Da er det ikke lenger moren som blir barnets viktigste ideal, men barnet selv blir sitt eget ideal. I Wildes kritiske essay "The Critic as Artist" er det en lignende problemstilling som blir tatt opp. Wilde mener at kunsten fungerer som et speil slik at den som observerer et kunstverk eller leser en bok oppdager seg selv: "That is what the highest criticism is, the record of one`s own soul(...)The one characteristic of a beautiful form is that one can put into it whatever one wishes, and see in it whatever one chooses to see" (Wright 1998:154/159). Et egosentrisk jeg velger da å fortolke maleriet med utgangspunkt i seg selv. Akkurat slik barnet i Lacans speilstadietenkning blir oppmerksom på sitt eget jeg, velger Dorian Gray å utpeke seg selv som sitt viktigste ideal i oppdagelsen av et jeg. Det er riktignok ikke et speil Dorian ser seg selv i for første gang, men maleriet som er malt av ham. Han er lik barnet som idealiserer seg selv, og han blir forelsket i sitt eget jeg slik det blir fremvist i kunstverket. Det er først når han blir oppmerksom på maleriet, han blir viss på sin eksistens og vakre ytre. Kunstkritikken til Wilde blir fremstilt i *The Picture of Dorian Gray* ved at romanen nærmer seg en kunstproblematikk som legger vekt på forholdet mellom natur og kultur. Kunstsynet blir videre tydeliggjort ved at Wilde tar utgangspunkt i beskrivelser av personer.

4.3 Gul bok

I likhet med at Dorian oppdager seg selv via maleriet, blir han også oppmerksom på en meget spesiell bok han får tilsendt av Lord Henry. Den gule boka får en viktig betydning for utviklingen av Dorians narsissisme. Det er interessant at Dorian etter å ha lest notisen om likskuet av Sibyl Vane, retter sin oppmerksomhet mot den gule boka. Notisen gjør ham opprørt; han river den i to og kaster papirbitene fra seg. Han begynner nok en gang å overbevise seg selv om at han ikke var skyld i hennes død: ”What had Dorian Gray to do with Sibyl Vane’s death? There was nothing to fear. Dorian Gray had not killed her” (Wilde 2011:119). Som for å få tankene over på noe annet begynner han å lese i den gule boka:

After a few minutes he became absorbed. It was the strangest book that he had ever read. It seemed to him that in exquisite raiment, and to the delicate sound of flutes, the sins of the world were passing in dumb show before him. Things that he had dimly dreamed of were suddenly made real to him. Things of which he had never dreamed were gradually revealed. (119-120)

Historien gjentar seg. Akkurat slik som Henry påvirket Dorian med sine overbevisende teorier i starten av romanen, avslutter han sitt psykologiske eksperiment med en bok som han vet Dorian vil bli besatt av. Man skulle kanskje tro at Dorian hadde fått nok av synder, og at det ikke er noen fristelser igjen i verden som han ikke har oppsøkt. Likevel blir han nok en gang fascinert av de syndene som tar form i boken, og som gir åpenbaringer i hans indre. Jeg vil gå så langt som å si at den gule boka blir et slags avsluttende kapittel i Dorians liv. Setningen ”The sins of the world were passing in dumb show before him” (120), kan være beviset på at Dorian har kommet til en slags selverkjennelse der livet passerer i revy. Boka handler om en parisisk gutt som prøver å forstå alle lidenskaper som hører til hvert århundre, bortsett fra hans eget:

There were in it metaphors as monstrous as orchids and as subtle in colour. The life of the senses was described in the terms of mystical philosophy. One hardly knew at times whether one was reading the spiritual ecstasies of some mediæval saint or the morbid confession of a modern sinner. (120).

Ordenes makt er ikke bare et uttrykk, men noe holdbart og gripelig. Boka har kanskje en enda større makt enn Lord Henry selv, fordi de mektige og giftige ordene står svart på hvitt og slår tilbake på Dorian med en slik kraft at han blir både fascinert og litt skremt på samme tid:

It was a poisonous book. The heavy odour of incense seemed to cling about its pages and to trouble the brain. The mere cadence of the sentences, the subtle monotony of their music, so full as it was of complex refrains and movements elaborately repeated, produced in the mind of the lad, as he passed

from chapter to chapter, a form of reverie, a malady of dreaming, that made him unconscious of the falling day and creeping shadows. (120)

Ord blir ofte assosiert med musikk i *The Picture of Dorian Gray*. Både Lord Henrys og Sibyl Vanes stemmer blir til musikk i Dorians ører. Når Dorian så leser i den gule boka, beskrives ordene som monotone og drømmende lyder. Ordene har en søvndyssende og hypnotiserende virkning på Dorian slik at han glemmer middagsavtalen han har med Lord Henry. Han vet knapt forskjell på dag og natt der han sitter oppslukt og blar fra side til side. Når Dorian til slutt klarer å løsrive seg fra boken og ankommer klubben der lordene sitter alene, skylder Dorian på Henry for at han kommer for sent. Han forteller lordene at boka fascinerte ham så mye at han glemte både tid og sted. Det har lenge vært vanlig å akseptere den gule boka som en kombinasjon av to andre bøker som Oscar Wilde skal ha vært inspirert av, Walter Pater's *The Renaissance* og Joris-Karl Huysmans *A Rebours*:

The two major influences on the English decadent movement were Pater's *The Renaissance* (1873) and Joris-Karl Huysmans's *A Rebours* (1884). The yellow book is a nonexistent combination of these two works, one English and the other French; Dorian, it will be recalled, was born of an English father and a French mother(...). (Nassaaar 1974:55)

Det er interessant å lese om kritikere som til alle tider har tolket boka dit hen at den er basert på to faktiske bøker som ble skrevet i den dekadente perioden på slutten av 1800-tallet, men desto mer spennende er det å sammenligne bøkene med Dorians eget opphav. Likevel velger jeg å skrive om boka uavhengig av Pater og Huysman.

Den gule boka blir i mange år et substitutt for Dorians tapte kjærlighet. Han forflytter libidoet fra ett menneskelig objekt til et materielt objekt. Han forsøker å forstå seg selv ved å kjenne seg igjen i hovedpersonen i boka. Han blir så besatt av den at han likeså godt kjøper hele ni førsteutgaver bundet i forskjellige farger etter sine ulike sinnsstemninger. Han blir fascinert av den unge parisiske gutten som minner så mye om ham selv: "And, indeed, the whole book seemed to him to contain the story of his own life, written before he had lived it" (122). Det er noe ironisk og litt naivt over dette utsagnet, i og med at Dorian nettopp har levd på en tilnærmet lik måte som den parisiske unge gutten. Når han sier at boka inneholder hans eget liv, skrevet før han har levd det, sier det noe om hvor selvopptatt han er blitt. Boka bidrar til å løfte opp Dorians selvtillitt samtidig som den skal vise hvor blind Dorian har blitt på sin egen selvforståelse. Jeg mener da at Henrys gave blir en falsk trøst i tilværelsen samt at Dorian tillegger boka mer verdi enn normalt er. I likhet med hvordan han forholdt seg til Sibyl Vane,

idealiserer han boka slik at hovedpersonen transformeres fra en ung parisisk gutt i det 19. århundre til en ung engelskmann i det samme århundre.

Selv om Dorian finner mange likhetstrekk med helten i romanen, er det ett punkt som skiller dem fra hverandre. Der Dorian beholder sin ungdoms glød, er ikke gutten fra Paris like heldig. Han mister sin skjønnhet, og boka ender tragisk. Dorian finner en enorm glede i å lese om hovedpersonens tragedie fordi han selv har beholdt det ytre. Det kan virke som om Dorian finner objekter for å føle seg ovenpå:

It was with an almost cruel joy – and perhaps in nearly every joy, as certainly in every pleasure, cruelty has its place – that he used to read the latter part of the book, with its really tragic, if somewhat overemphasized, account of the sorrow and despair of one who had himself lost what in others, and in the world, he had most dearly valued. (122)

Dorian får en tilfredstillende av å lese om andres ulykke. Han forsøker å overbevise seg selv om at hans eget liv ikke er fullt så tragisk som andres, og får ny tro på seg selv. I likhet med hvordan han aksepterte Sibyls død og syntes det var en vakker måte å avslutte livet på, godtar han, samt kjenner en glede når han leser om den tragiske skjebnen til den parisiske unggutten. Når Dorian selv kan slippe å forholde seg til virkeligheten, men heller høre og lese om andres liv, kan han føle seg trygg. Han vil ha en avstand til objektene sine ved at de blir u håndgripelige og uvirkelige; Sibyl ved at hun ikke har en egen identitet, men er en blanding av alle rollene hun spiller, og helten i den gule boka ved at han ikke er virkelig, men en fiktiv person.

Ifølge litteraturprofessor Christopher Nassaar påvirker boka Dorian slik at han søker det skjønnne i det onde:

The book teaches Dorian to seek beauty in evil, and as he comes to depend more and more on evil and evil sensations in his search for beauty, he becomes full-blown decadent. Along with the detailed record in chapter 11 of Dorian's interest in jewels and perfumes, lengthy and mysterious absences are mentioned, after which he creeps back home, goes to the locked room and gazes with joy at his grinning, sin-scarred portrait, the mirror of his soul, gleefully comparing it with the beautiful mask that is his body. (Nassaar 1974:56)

Jeg er delvis enig med Nassar her, men jeg vil likevel argumentere for at Dorian mer sammenligner det skjønnne med det onde enn å søke det ene i det andre. Den skjønnheten og ondskapen som åpenbarer seg for ham i den gule boka, påvirker ham til å omgi seg med vakre materielle ting slik at han skal nekte for den han virkelig er. Etter han har studert både

juveler og parfymmer, har han enklere for å nærme seg maleriet enn tidligere fordi det skjønnere har lært ham å benekte ondskapen. Når så Dorian går opp på loftet for å sammenligne ondskapen i portrettet og sin egen skjønnhet i speilet, velger han å akseptere det han ser i maleriet. Han får en distanse til den virkelige Dorian så lenge han elsker seg selv slik andre ser ham; som en vakker mann uplettet av livet.

Avslutning

Det er vanskelig å si om romanen har en konklusjon der kunst og liv kommer til en forståelse, men på slutten av romanen får maleriet tilbake sin opprinnelige form. Maleriet viser Dorian Gray slik han likte å fremstille seg selv, vakker, ung og uplettet av livet. Er det slik at kunsten seirer? Er det så enkelt? Jeg vil si nei. Verken livet eller kunsten seirer på noen som helst måte i romanen. Siden livet og kunsten går så mye opp i hverandre, destruerer de også hverandre. Dorian, som vi har sett, klarer ikke å skille mellom kunst og virkelighet, men lar livet være den høyeste form for kunst. Maleriet representerer både kunst og liv, der formen på maleriet skal vise Dorians kropp, mens innholdet skal peke på Dorians liv, og dermed representere hans sjel. Kunsten viser dermed for Dorian hvilket fordervet liv han har hatt, og i og med at han ikke har klart å skille liv og kunst fra hverandre, må han bøte med livet. Robert Keith Miller nevner skillet mellom kunst og virkelighet i forbindelse med Sibyl Vane: "Art is presented as an alternative to life; the two cannot coexist. 'The moment she touched actual life', Lord Henry tells Dorian, 'she marred it, and it marred her, and so she passed away'" (Miller 1982:29). I likhet med Sibyl, må også Dorian dø idet han velger bort kunsten ved å ødelegge maleriet av seg selv. Når Lord Henry forteller Dorian at Sibyl måtte dø fordi hun valgte livet fremfor kunsten, sier Dorian: "You have explained me to myself". Dorian kjenner seg igjen i den ambivalensen Sibyl Vane har hatt for kunst og liv, og lik Sibyl har han stått mellom kunsten og livet. Miller påpeker at etter Henrys forklaring på Sibyls dødsfall, velger Dorian å oppsøke kunsten mer enn tidligere, kanskje fordi han er redd for hva slags planer livet har lagt for ham videre:

Thus begins Dorian's withdrawal from life. He continues to pursue sexual pleasure, but he never again looks for love. His relationship become increasingly self-serving, and soon he is happiest only when he is fondling precious gems and fine brocades, for they make no demands upon him. (Miller 1982:30)

Siden Sibyl Vane svikter Dorian ved å velge kjærligheten fremfor kunsten, og begår selvmord på grunn av ham, velger Dorian nå å omgi seg med materielle ting. Han går fra et

objekt (Sibyl) til andre objekter. Dette er noe av det som best kjennetegner Dorian's narsissistiske utvikling og er noe som preger hvordan han forholder seg til kunst og liv.

Jeg har i denne avhandlingen forsøkt å se på narsissismens mange kjennetegn, hvordan den oppstår og utvikles i romanen ved hjelp av ulike former for påvirkning. Jeg har koblet narsissisme til kunstmotivet, og argumentert for at disse går hånd i hånd. Dorian flykter inn i en verden preget av fantasi og uvirkelighet, og det er på mange måter slik narsissismen uttrykkes i romanen. Jeg har nærmet meg narsissismemotivet ved å bruke en psykoanalytisk vinkling med vekt på freudianske teorier, men også forsøkt å utfordre noen psykoanalytiske synspunkter som avviker fra det romanen forteller om narsissisme. Jeg har brukt viktige kunstteorier av Oscar Wilde for å få en bedre forståelse av kunstmotivet i romanen. Ved hjelp av argumenter i kunstkritikken til Wilde som hevder at livet imiterer kunsten og at kunst bare skal fortelle noe om ens eget jeg, har det vært enklere for meg å trekke ut de viktigste tilbøyelighetene til narsissisme hos Dorian Gray og andre personer med tendenser til narsissisme i romanen. I tillegg har teoriene hjulpet meg på veien i å finne noe i romanen som avviker fra Freud.

Litteraturliste

- Brown, Julia P. 1997. *Cosmopolitan Criticism. Oscar Wilde`s Philosophy of Art.*
Charlottesville and London: University Press of Virginia
- Buvik, Per. 2001. *Dekadanse.* Oslo: Pax Forlag A/S
- Dryden, Linda. 2003. *The Modern Gothic and Literary Doubles. Stevenson, Wilde and Wells.* Great Britain:Palgrave Macmillan
- Due, Steen Otto(red.) 2004. *Ovids Metamorfoser.* København: Gyldendal
- Ericksen, Donald. 1977. *Oscar Wilde.* Boston: Twayne Publishers
- Freud, Sigmund. 2011. *Mellom psykoanalyse og litteratur.* Norge: Gyldendal Norsk Forlag AS
- Guy, Josephine M. 2007. *The Complete Works of Oscar Wilde. Volume 4, Criticism: Historical criticism, intentions, The Soul of Man.* New York: Oxford University Press
- Miller, Robert. 1982. *Oscar Wilde.* New York: Frederick Ungar Publishing Co.
- Nassaar, S. Christopher. 1974. *Into the Demon Universe. A Literary Exploration of Oscar Wilde.* New Haven and London: Yale University Press
- Robbins, Ruth. 2011. *Oscar Wilde.* London: Continuum International Publishing Group
- Roden, Frederick. 2003. *Palgrave Advances in Oscar Wilde Studies.* UK: Palgrave Macmillan
- Sandler, Person, Fonacy(red.) 1991. *Freud`s on narcissism: an introduction.*
New Haven/London: Yale University Press
- Sandulesci C., George(red.). 1994. *Rediscovering Oscar Wilde.* Great Britain: Colin Smythe

Segal, Naomi. 1988. *Narcissus and Echo: Women in the French Récit*. Michigan: Palgrave Macmillan

Shewan, Rodney. 1977. *Oscar Wilde. Art and Egotism*. London: The Macmillan Press LTD

Warwick, Alexandra. 2007. *Oscar Wilde*, i serie "Writers and their work". Travistock: Northcote House Publishers Ltd

Wilde, Oscar. 2011. *The Picture of Dorian Gray*. New York: Barnes & Noble, Inc.

Wright, Elisabeth. 1998. *Psychoanalytic Criticism. A Reappraisal*. UK: Polity Press