

Je-li portrét otevřeným zrcadlem, je možné systematicky v něm číst? Jestliže se jeden portrét může stát — jako v případě Pabla Picassa (možná nejvšestrannějšího portrétisty dvacátého století) — celou spoustou portrétů, tváří a těl vyobrazených v nespočetných variacích jeho stylu, jak jej dokážeme číst na základě své vlastní zkušenosti nebo slovníku?

Picassův vývoj nebyl lineární, nýbrž geometrický. Každý nový styl, který našel a začlenil do svého díla, se živil z předchozích stylů a zpětně je obohacoval, což vedlo k novým formám a kombinacím těchto stylů. Picasso si jako nějaký skrbílek po celý život schovával všechno možné staré harampádí: špačky tužek, krabice, kousky kovu a dřeva.¹ Jako nějaký skrbílek si schovával také všechny styly, které postupně vyzkoušel, pročež v pozdním věku, kdy už měl dávno za sebou rozebrané hrůzy z Avignonu i bukolickou zakulacenost z Juan-les-Pins, se mohl opět uchýlit k černým linkám a matným barvám svých španělských a prvních pařížských dnů, kdy už to samo o sobě vypadalo, že zná vše. Byl to chodící paradox: viditelně se vyvíjející umělec, pro něhož se čas zastavil. Picasso postupoval kupředu, a přitom zůstával na jednom pevně daném místě.

Jeho portréty — především portréty žen — jsou obětí tohoto paradoxu. Jacqueline, Marie-Thérèse, Olga i Dora ztratily spolu s příjmením i svoji osobní totožnost: místo ní získaly totožnost, kterou pro ně namaloval Picasso, když vstoupily do jeho nehybného a proměnlivého světa jako *Sedící žena*, *Čtoucí žena*, *Žena s nafukovacím míčem* a někdy také jako *Portrét Jacqueline* nebo *Portrét Marie-Thérèse*, přičemž ta jména působí fiktivně, jako by byla vytvořena jen pro tuto příležitost. Na rozdíl třeba od Westonových fotografií Tiny Modottiové nebo od námětů Marianny Gartnerové jsou Picassovy ženy přítomné — hebké nebo rozbité do rozezlených střepů, zlehka načrtnuté nebo vyleptané kyselinou — nikoli prostřednictvím gest, které by si samy zvolily. Jsou zde jako odrazy samotného Picassa, samozvaného umělce.

Co se v množství jeho stylů asi nikdy nezměnilo, byl jeho postoj k modelu. Jak prohlašovali jeho přátelé a milenky, Picasso zřejmě nebyl schopen hluboce se do druhého vcítit, a to mu znemožňovalo portrétovat druhé jinak než jako sebe sama. „Nikdo pro mne opravdu nic neznamená. Lidi jsou jako zrníčka prachu tančící v slunci,“ řekl jednou Françoise Gilotové.² Místo aby cítil

svou vlastní duší a tělem, Picasso jako by cítil na plátně a vytvářel grafický význam z těch „zrníček prachu“. Kritik John Berger poznamenal, že v Picassových „portrétech žen často nalezneme jeho vlastní autoportréty“. „Picasso,“ napsal Berger, „je schopen vidět se v úplnosti jedině tehdy, když se odráží v ženě.“³ Je možné, že všechny jeho modely sloužily v téměř doslovném smyslu jako plátna — plátna připravená lichocením, pouštěním hrůzy, milováním, penězi nebo přátelstvím, což způsobilo výron emoci, jehož chtěl být u modelů svědkem. Tento postup je pravým opakem neoklasické normy akademických malířů osmnáctého století, jako byl například Jacques-Louis David (jemuž se podle Malrauxe Picasso vysmíval),⁴ podle nichž měly být na plátně zobrazeny nikoli malířovy emoce, nýbrž model předvádějící gesta běžně používaná k vyjádření určité emoce. Je-li tomu tak, jakou roli umožňuje divákovi sehrát Picasso? Máme být spoluviníky, anebo pouhými pozorovateli Picassova zpodobnění?

Jedním z nejvýznamnějších Picassových „portrétů“ je bezpochyby jeho *Plačící žena* z října 1937, kterou téhož roku od Picassa získal kritik Ronald Penrose (a později ji prodal do Tate Gallery v Londýně, kde je nyní instalována).⁵ Malý obraz o velikosti lidské tváře přímo hoří komplementárními barvami, jež táhnou pohled diváka do opačných směrů: zelená a červená, fialová a žlutá, oranžová a modrá. Bílý kapesník zmačkaný do ostrých rohů přejímá tvary sevřených prstů i skřípajících zubů. Na pozadí ze zlatavé hnědi a žluti (částečně pozlacený povrch ikony vyhrazený pro posvátné náměty, částečně stěna pařížského bistra nasáklá běžnými profánními vášněmi) vidíme červený klobouk s temně modrou chrpou — tyto prvky ke mně promlouvají víc než jakýkoli jiný detail obrazu. Žena se učinila krásnou, nasadila si veselý klobouček, načesala se a zkrášlila v očekávání štěstí, a nyní je zde vystavena všem na očích, znetvořená zármutkem, s veselým módním kloboučkem, který jako by se bezcitně vysmíval její bolesti. Jak vůbec sneseme pohled na tak soukromý zármutek? Co na tom obraze *chybí* a umožňuje tak nám, lidem zvenčí, snadno vstoupit do jeho prostoru, cítit k němu lítost a současně jej obdivovat? Co se můžeme dozvědět z příběhu tohoto portrétu? Jak se bude formovat řízené čtení této emoci rezervané a sálající tváře půl století po jejím vzniku?

Vztah mezi životem umělce a dílem, které umělec vytvoří, je předmětem rozsáhlého studia sociologů, psychologů, teologů

i autorů fantastické literatury. Pro většinu z nás — tedy běžné diváky — náleží umělcovo dílo nejen do života umělce, ale také do našich vlastních životů (životů, jež bezpochyby zahrnují i určité představy o tom, jaký asi život umělce mohl být). Takové informace jsou možná užitečné jen tím, že občas poskytují východisko k úvahám, nabízejí vodítko (jakkoli klamné) či vyvolávají obrazy (jakkoli matoucí), kolem nichž se mohou shlukovat úvahy diváka o daném díle. Jedním z takových východisek je Paříž roku 1935.

Jednoho podzimního večera onoho roku spatřil čtyřiapadesátiletý Pablo Picasso v kavárně Les Deux Magots proti sobě sedět ženu. Měla světle modré oči, husté temné obočí a výrazně černé vlasy; na ruku měla černé rukavice zdobené vyšívánými růžemi. Levou ruku si položila dlaní s roztaženými prsty na dřevěnou stolní desku a pravou pouštěla malý nožík tak, aby se zasekával do dřeva mezi prsty co nejbližší k ruce, ale aniž by ji skutečně zasáhl. Co chvíli chybila, a jak šel čas, rukavice byly čím dál víc potřísněné krví. Picasso ji dlouho pozoroval a nakonec poznamenal (španělsky) k příteli, s nímž seděl u stolu, že podle něj je ta mladá žena nesmírně krásná. Asi ho zaslechla, protože zvedla hlavu a usmála se. Po pár dnech je básník Paul Éluard vzájemně představil. Jmenovala se Dora Maarová a byla fotografka. Později ji Picasso o ty krví potřísněné rukavice požádal a uložil si je doma do vitríny mezi další suvenýry.⁶

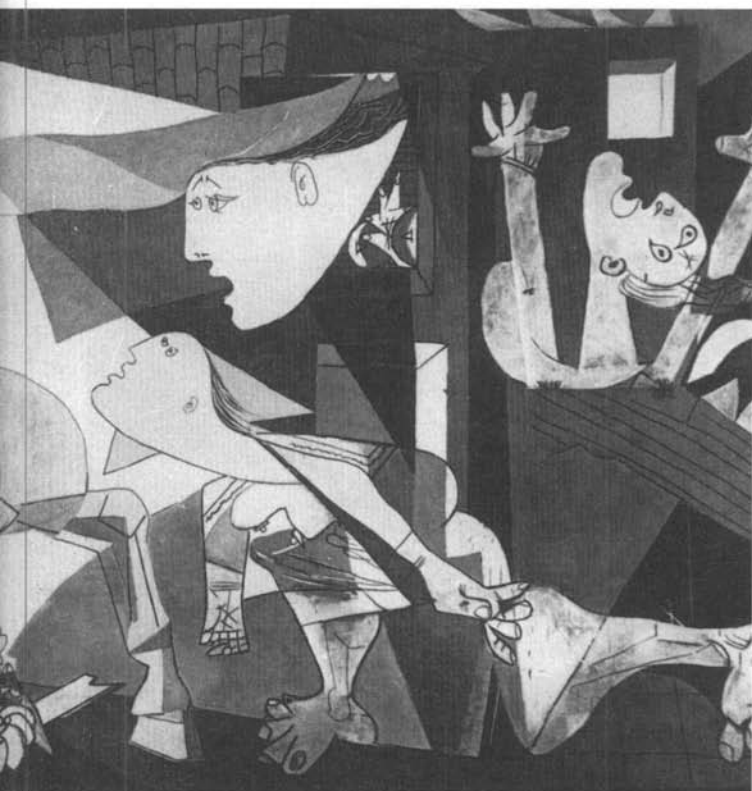
Dora Maarová se stala jeho milenkou a byla mu k dispozici, kdykoli projevil zájem. Do jeho ateliéru na rue des Grands-Augustins (který mu našla) chodila jen zřídka, leda když jí sám řekl, aby se zastavila. Maarová každý den čekala ve svém bytě pro případ, že by jí Picasso zavolal. Malíř André Beaudin ji jednou pozval na večeři, ale Maarová mu řekla, že s určitostí bude vědět až později večer, protože kdyby jí Picasso zavolal a zjistil, že už se domluvila s někým jiným, zuřil by. Byla, jak řekla, jeho „soukromou múzou“.⁷

Picassovi přátelé potom vzpomínali, jak často se ti dva hádali. Picasso ji obviňoval z domnělých záletů, popichoval ji a vysmíval se jí pro skutečné i smyšlené chyby, dokud se nerozplakala, a potom vytáhl náčrtník a pero a plačící ženu skicoval. „Nikdy jsem ji nedokázal vidět, dokonce ani v představách, jinak než v slzách,“ poznamenal jednou.⁸ Nakonec se ty skici, kterých existují desítky, vyvinuly až v obrazy. V té době byl Picasso stále ještě ženatý s ruskou



tanečnicí Olgou Koklovovou a nacházel se právě uprostřed dlouhé avantýry s Marií-Thérèse Walterovou. Většina Picassových portrétů obou těchto žen je vyvedena v plných a měkkých křivkách. Na většině portrétů Dory Maarové však najdeme zpusťšenou, bolestnou a znetvořenou tvář, namalovanou hrubými barvami roztráštěnými zármutkem. „Všchno jsou to Picassové, nic z toho není Dora Maarová,“⁹ poznamenala Dora Maarová později.¹⁰

13. července 1936, téměř rok poté, co se Picasso a Maarová setkali, byl zavražděn španělský monarchista José Calvo Sotelo a ve Španělsku propukla občanská válka. Picasso od počátku silně sympatizoval s legální republikánskou vládou a vystupoval proti monarchistickým silám. V lednu 1937 republikánská vláda Picassa požádala, aby vytvořil rozsáhlou nástěnnou malbu pro španělský pavilon na mezinárodní výstavě, která měla být zahájena na jaře v Paříži, a nechala na něm, jaké si zvolí téma. Picasso zakázku přijal, i když o vhodném námětu neměl zatím ani potuchy. Přišel duben, a on se malby ještě ani nedotkl.

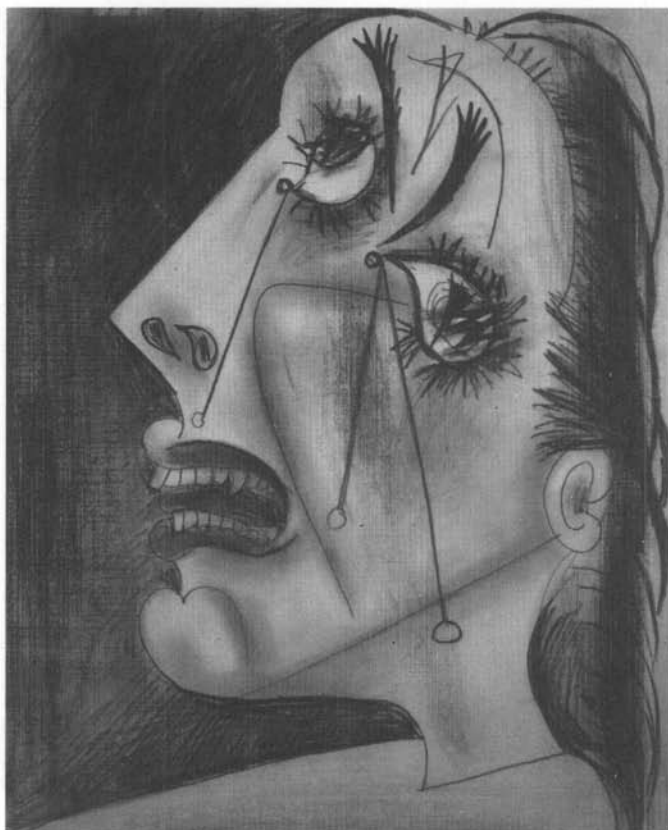


Pablo Picasso,
Guernica.

Ráno 28. dubna napadla nacistická letadla baskické městečko Guernica, zabila dva tisíce lidí a mnohem víc jich zranila. Picasso nalezl svůj námět — anebo spíše námět nalezl jeho. V květnu byla dokončena první skica kolosální malby o rozměrech 7,62 na 3,35 metrů. Autor se rozhodl nepoužít barvy: vyděšená zvířata¹¹ a křičící ženy se nad divákem tyčí vyvedeny v modravé černi a špinavé bělobě. Na levé straně malby na sebe strhuje pozornost žena držící mrtvé dítě, s obličejem křečovitě staženým bolestí. Tvář té plačící ženy, které se však nedostává slz, je tváří Dory Maarové.

Více než šedesát let po svém vzniku (a také poté, co proběhla druhá světová válka, po Koreji, po Vietnamu, po válce o Falklandy, po Afghánistánu, po Kosovu) je *Guernica* považována za nejvýznamnější (odvážil by se snad někdo říct nejtřeptanější?) protiválečný obraz a nařikající žena svírající své dítě je jeho nejslavnějším, a možná nejpodstatnějším detailem. Francouzský básník Michel Leiris vnímal roku 1937 *Guerniku* jako parte naší společnosti, sdělující, že „vše, co milujeme, zahyne, a proto je teď důležité zemřít,

Plačící žena, jedna
z kreseb ze série
Guernica.



a proto je teď důležité všechno, co milujeme, shrnout do něčeho nezapomenutelně krásného, jako je tento bezbřehý pláč na rozloučenou¹². John Berger byl o třicet let později adresnější: *Guernica*, napsal, „je obraz toho, jak si Picasso představuje utrpení“¹³ je to tedy znázornění ideje utrpení, nikoli vyjádření emoce.

Spojení Dory Maarové a *Guerniky* přináší nový paradox, naznačující, že projev záměrné osobní krutosti se může proměnit ve veřejný obraz, který krutost *odsuzuje*. Jak je možné, že se v uměleckém díle akt nenávisti (anebo akt lásky) promění v symbol, který vyjadřuje jeho opak? A skrze jaký příběh se nový obraz stane součástí ikonografického slovníku naší doby?

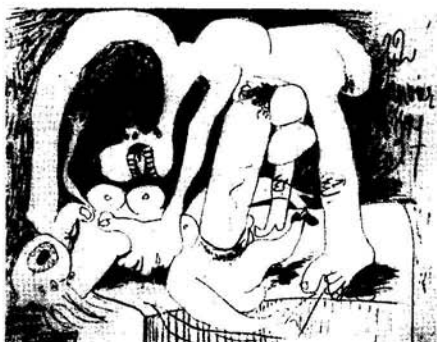
V západní kultuře se necitlivost brutálního milence jako v nějakém zakřiveném zrcadle stala atributem mužnosti. Théseus, syn smrtelné ženy a boha moře, užívá své mužské síly při plnění řady zdánlivě nespitelných úkolů, ale potřebuje Ariadninu ženskou inteligenci, má-li nalézt cestu labyrintem a zabít Mínótaura. Využije

ji, a potom ji bezostyšně opustí; později je korunován králem athénským a oslavován jako největší hrdina města. Blíže našim dobám v něm francouzský romanopisec André Gide spatřoval velebeného muže, který se dokázal osvobodit ze všemocného sevření vychytralé ženy Ariadny.¹⁴ Théseovo nakládání s Ariadnou je podle Gida ospravedlnitelné, neboť podléhá významnějšímu společenskému účelu: vítěz nad Mínótaurem musí využít a potom opustit Ariadnu, aby se mohl věnovat ochraně státu (anebo — v Picassově případě — službě umění).

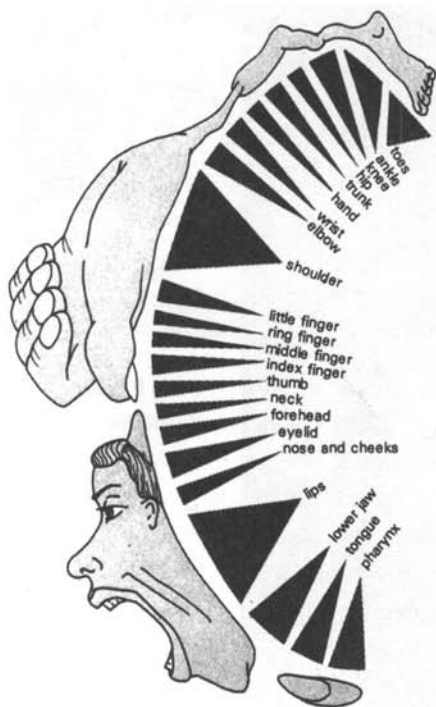
V Picassových malbách žhnou oba přístupy současně vedle sebe — zrovna tak, jako v legendě o Théseovi: v případě *Plačící ženy* se jedná o soukromá muka, v případě *Guerniky* jde o bolest veřejnou. Přestože Picasso namaloval *Plačící ženu* v říjnu 1937, ztrhanou tvář Maarové si skicoval už celý rok předtím. *Guernica* byla dokončena v květnu 1937, ale Picasso dál skicoval figury býka a koně, ptáka i zabíjených lidí vzadu ještě rok poté, co bylo plátno hotovo. Náš pohled na tato mistrovská díla se tak mění podle toho, jakou chronologii si zvolíme. Pokud vznik *Plačící ženy* spojíme se skicami nakreslenými před *Guernikou* (jak tomu i bylo), stojíme před obrazem vzniklým z osobního a záměrného utrpení, jež bylo využito ke kritice nové válečné krutosti — záměrného zabíjení civilistů ze vzduchu. A pokud si jako první představíme *Guerniku*, potom obraz využitý ve službách velkého společenského tématu vznikl jako vědecky bezcitný pokus na zamilované ženě.¹⁵ V obou případech však jeden konec rovnice sestává z nezapomenutelného zobrazení bolesti, jež v lidské představivosti vyvolává velmi rozmanitou odezvu a je příkladné svou výzvou k soucitu a vzpouře; a druhý nese vypočítavé působení bolesti. Oba konce jsou součástí reality portrétu.

Jak je možné zobrazit bolest?

Ve stejném roce, kdy Picasso namaloval *Guerniku*, načrtl tužkou i malou skicu muže znásilňujícího ženu. Skica je pečlivě datovaná („22 Janvier 37“) a zobrazuje muže tyčícího se nad ležící ženou, se zuby a jazykem vystrčenými dopředu jako u masakrovaného koně v *Guernice*, penis silný jako kmen stromu vražený do ženy, mocné ruce sevřené kolem jejího hrdla a škrťící ji, zatímco ona otvírá ústa



Pablo Picasso,
Znásilnění.



Model lidského těla podle toho, jak je proporčně zastoupeno v našem mozku. Nakreslil kanadský neurochirurg W. G. Penfield.

Po celé dějiny západního umění si zvykáme dívat se na obraz plačící ženy z estetického hlediska. Klasickým symbolem ženského zármutku, který byl běžný v helénistickém sochařství, je obraz Nioby, po devět dní a nocí oplakávající své děti (podle Homéra jich bylo dvanáct, podle Ovidia čtrnáct), jež Apollón a Artemis vyvraždili, aby pomstili svoji matku Létu, jíž se Niobé vysmívala, že má jen jednoho syna a jednu dceru. Niobin obraz se přenáší i do dalších kontextů: truchlící matky ve vyobrazení vraždění neviňátek, truchlící dcery v historických scénách, jako jsou například *Liktoři přinášející Brutovi těla jeho synů* od Davida, truchlící ženy u kříže, Ráchel (personifikace Izraele) oplakávající své děti v Jeremiášových procovtích.¹⁷ V osmnáctém století byly ženské slzy, kdysi znak slabosti, povýšeny na chvályhodné znamení citu a po určitou dobu bylo přípustné, aby se pláče účastnili i muži.¹⁸

Při soukromém truchlení byla pouhá evokace bolestného obrazu dostatečným ospravedlněním mužského prolévání slz. Rousseau ve svých *Vyznáních* vypráví, jak s otcem vzpomínali na zesnulou matku: „Když mi říkal: ‚Jeane Jacquu, promluvme si o matce!‘, odpovídal jsem: ‚Nu, otče, tak budeme plakat!‘ Už to slovo samo ho

do velikého hrůzoplného O. Ruce a penis jsou největšími a nejvýraznějšími prvky postavy násilníka, což podivuhodně upomíná na lékařský model lidského těla vyobrazeného nikoli podle skutečných proporcí, nýbrž podle našeho subjektivního vnímání jejich velikosti: obří pohlavní orgány, velké ruce, drobný trup atd. Tyto rysy se objevují i v pozdějších Picassových skicách milujících se páru a také v jeho slavných kresbách Mínotaura, jak pronásleduje a znásilňuje ženy nebo je nutí k pláči. Cocteau k Picassovu sukničkářství bystře podotkl následující: „Ten děvkař se ve svých dílech staví jako mizogyn. Mstí se tam ženám za to, v jakém ho drží sevření, a za to, kolik ho stojí času; proto tam tak zuřivě útočí na jejich tváře i oblečení. Současně pochlebujе samci, a protože nemá, co by mu vyčítal, vzdává mu hold perem i tužkou.“¹⁶



Niobé, kopie podle originálu ze čtvrtého století př. Kr.

Plačící postavy namalované na stěně hrobu ze třetího století př. Kr. z nekropole v italském Laghettu.

rozplakalo.¹⁹ Ty slzy vytvářely mezi oběma muži pouto a duchovní spojení bývalo zpečetěno slzami nejen mezi otcem a synem, ale i mezi přáteli. V jednom dopise, který Rousseau napsal filozofovi Denisí Diderotovi v době, kdy byli v rozepři, najdeme objasnění rozdílů mezi přátelstvím v slzách a nepřítelstvím bez slz: „Nikdy jsem ti nepsal bezcitně a můj poslední dopis smáčely slzy; konečně ke mně však dosáhla vyprahlost tvých očí. Mé oči jsou suché a mé srdce je uzavřené, když ti píše.“²⁰ V tomto kontextu se mužské slzy jeví jako úctyhodné, dokonce žádoucí, a jejich nepřítomnost je příznakem hněvu nebo — což je ještě horší — lhovosti.

Muži v západním umění však většinou trpí stoicky. Láokoón, trójský kněz, kterého spolu s jeho dvěma syny uškrtili hadi bohyně Athény, je na slavném mramorovém sousoší asi z roku 25 př. Kr. zachycen při „zeslabeném projevu bolesti“.²¹ Mužští světci a hříšníci mají na slzy určité právo. Masacciův plačící Adam vyháňený z Ráje²² a plačící Jan, miláček Páně, stojící u Kříže;²³ mladý kastilský šlechtic Cid, nespravedlivě obviněný ze zpronevěry, nucený odejít v slzách od svého milovaného

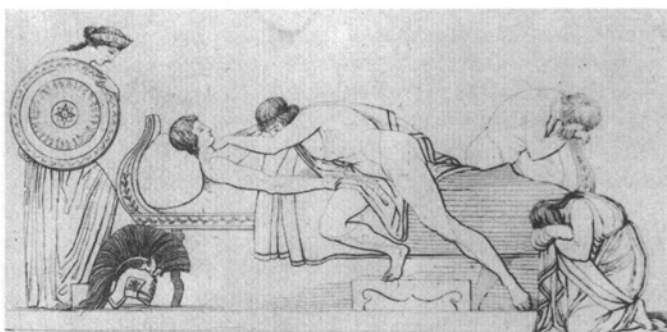


Detail z obrazu Jacquese-Louise Davida *Liktoři přinášejí Brutovi tělo jeho synů*.

Masaccio, *Vyhnání z ráje*, freska z kaple Brancacciů, Florencie.



krále a tázající se: „Proč pozvedáš závoj mého srdce?“²⁴ a Dante pohnutý k slzám nad věčným utrpením svých florentských spoluobčanů;²⁵ křesťan Johna Bunyana, plačící a chvějící se, když běduje „Co budu dělat?“²⁶ a Odysseus plačící nad svými druhy, které sežrali Kykloповé²⁷ — ti všichni jsou příkladem přípustné podoby mužského zármutku: pro vlastní chyby



Rytina z roku
1793 podle kresby
Johna Flaxmana,
*Achilleus oplakávající
Patrokelovu smrt.*

(skutečné nebo domnělé) a pro utrpení jiného muže (třebaže tím mužem může být i bůh). Ve většině případů byl však pláč u mužů považován za nepatřičný a za emoci, již bylo vhodné u mužů zobrazovat, platil obvykle „zdrženlivý zármutek“. „Ať zbraní žen, ať krůpějemi vody / si neposkvřním tvář,“²⁸ obrací se Lear k neústupným bohům. To platí i pro devatenácté století, které si přitom v zármutku libovalo: na van Goghově kresbě *Plačící stařec* (kterou jsem našel v knížce své tety a jež byla prvním obrazem mužského zármutku, s nímž jsem se kdy setkal) je námět zachycen s tváří zabořenou v pěstech a se zakrytými očima.²⁹ Ani v *Guernice* nejsou žádní plačící muži.

Příběh slz Dory Maarové nekončí *Guernikou* ani *Plačící ženou*. Podobně jako její současnice Tina Modottiová byla Maarová nadaná fotografka. Přestože Picasso využíval její talent k dokumentaci vlastní práce a nechal ji například na více než stovce snímků zaznamenat proces vzniku *Guerniky*, fotografie pro něj zůstávala „nedovršeným“ uměním. Mezi své přátele sice počítal avantgardního fotografa Man Raye, ale fotograf obecně pro něj byl pouhým řemeslníkem, který marně aspiruje na umění malířské; přirovnával fotografy k dentistům, kteří se vždy touží stát doktory.³⁰ Přestože existují fotografické portréty, jejichž autorem je sám



Vincent van Gogh,
Plačící stařec.



Rogi André,
Dora Maarová
roku 1941.

Picasso (například autoportréty), zřejmě se domníval, že fotografie by mu jakožto umělci neumožnila uzurpaci modelu v té míře, jakou mu dovoluje malba nebo sochařství. V určitém konkrétním smyslu měl pravdu. Kulturní teoretik Walter Benjamin roku 1931 při pohledu na starou fotografii pradleny z Newhavenu podotkl, že je v tom cosi, „co vypovídá nejen o umění fotografa [...], něco, co nelze umlčet, co si žádá jméno toho člověka, který tehdy žil,

který i teď je dosud reálný, nikdy zcela nezemře a nepřesune se do světa *umění*".³¹ Pro Picassa měla tato smrt zásadní význam: tělo musí zemřít, být rozřezáno na kousky a potom po Frankensteinově způsobu přivedeno zpět k životu. Fotografie podle něj až příliš lnula k živému tělu.

Roku 1943 si Picasso našel mladou milenkou Françoise Gilotovou a několikrát se ji pokusil přinutit, aby se spřátelila s Maarovou. Jejich vztah byl poněkud nejistý — byt' ne tak násilný jako vztah mezi Maarovou a Marií-Thérèse, který skončil rvačkou na podlaze Picassova ateliéru, do značné míry k mistrovu potěšení. Později, krátce po osvobození Paříže, Picasso Gilotovou požádal, aby ho přišla navštívit, posadil se vedle ní na postel a svěřil jí, že má o Maarovou velké starosti. Šel k ní do bytu, aby ji vzal na večeri, ale zjistil, že není doma; a když potom přišla, měla roztrhané šaty a rozcuchané vlasy a řekla mu, že ji přepadl nějaký muž a ukradl jí také psa, dárek od Picassa. O dvě noci později ji v podobně rozháraném stavu nalezl četník nedaleko Pont Neuf: vypověděla, že ji napadl nějaký jiný muž a ukradl jí kolo. Kolo bylo později nalezeno nedotčené na místě, kde podle ní k útoku došlo. Potom o pár dnů později začala mít náboženská vidění, kterým říkala „zjevení vnitřního hlasu“. Jednou odpoledne naplněna mystickým ohněm žádala Picassa a Éluarda (oba byli ateisté), aby se káli ze svých hříchů a poklekli před ní. Když Picasso odmítl, křičela na něj: „Jako umělec jsi výjimečný, ale morálně nestojíš za nic!“³² Poté byly její „scény“ (jak tomu Picasso říkal) čím dál hlasitější a častější.

Picasso a Éluard zařídili, aby Maarovou vyšetřil jejich přítel, psychiatr Jacques Lacan, který už dosáhl věhlasu jako „člověk, který dokáže odpovédět na otázky, na něž nestačil ani Freud“. Lacan držel Maarovou tři týdny na své klinice a potom ji přesvědčil, aby u něj podstoupila analýzu. Oba muži si mezitím navzájem předhazovali vinu za její stav. Éluard Picassovi vyčítal, že ji zničil, protože ji učinil tak nešťastnou, zatímco Picasso Éluarda obviňoval, že jí naplnil hlavu surrealistickým nesmyslem. Françoise Gilotové Picasso řekl, že je „znechucený Dořiným neslušným chováním“. Picasso sice dokázal velmi efektně znázornit utrpení, ale kupodivu naprosto nechápal, co trpící člověk potřebuje: přítomnost jiné lidské bytosti, která by dokázala rozpoznat bolest a nabídla ucho a pomocnou ruku. Talentované oko zde nestačilo.

Lacan dospěl k názoru, že případ Dory Maarové ilustruje psychoanalytické teorie identity, které rozvinul o několik let dříve. Naše identita podle Lacana pramení ze zrcadlových obrazů existujících mimo nás, pročež se učíme vnímat sami sebe skrze „odcizující identifikaci“. Naše ego, uvězněné v obraze, který je nám v zásadě cizí — v obraze tvořeném myriádami chaotických a fragmentárních obrazů, jako na kubistické koláži — není Lacanovými slovy nic jiného než jakési „neautentické jednání“ fungující jen proto, aby zakrylo svoji bytostnou nejednotnost.³³

Něco z toho jistě došlo i Maarové, když se viděla znovu a znovu na Picassových roztržštěných a chaotických plátnech. Vnímala však i něco jiného, co možná Lacanově analýze uniklo. Jestliže byla rozbita a znovu pospojována za účelem vytvoření fantastické představy jí samotné, která se zrodila v hlavě jejího milence, kým potom ve skutečnosti byla? Maarová, jíž se nedostalo odezvy coby milující bytosti, jež nedosáhla naplnění coby umělkyně a uznána byla nanejvýš coby ztlučená múza, se snažila pokud možno co nejvíc rozprostřít tyto neúplné rysy své identity, jež byly jediné přijatelné pro člověka, který ji znovu budoval. A jelikož její vlastní obraz jí samé byl rozbitý na kousky, cítila se ztracena a nechráněna, ale současně i zbavena jakýchkoli omezení. Stane se nejen terčem Picassova násilí, ale i terčem násilí každého muže, ochotnou obětí vystavující se útoku a krádeži kdekoli na ulici. Bude nejen Picassovým svodem k umělecké tvorbě, jeho dočasnou múzou, ale také jeho průvodcem k samému božství, k hlasu božského zjevení. Jelikož byla oloupena o identitu, kterou si sama vytvořila, může se podvolit širším a cizím identitám mužství a božství; dovolí jim, aby se jí zmocnily a aby ji využily, tak jako se jí zmocnil a jako ji využil její milenec.

A kromě toho, má-li zahynout, učiní tak aktivně, bude to poslední čin, který vykoná o vlastní vůli. Ve své myslí opustí každý ten portrét, každý náčrt, každý obraz, který je znázorněním její bolesti a jejího zármutku, jež Picasso tak zručně vyvolával a využíval. Stane se nepřítomností. Vyvolá svou duši (je-li to možné) zpět z plátna, takže nezbude nic než skvostné pouzdro, krásně vypracovaná ulita. A nezmizí nijak nenápadně. Tak hlasitě, jak jen možno, ztratí *sebe samu*. Byl to akt násilí, ale byl to pravý opak sebevraždy. Hledíme-li Picassovýmá očima na ženu, o níž nám říkají, že je to Dora, lze uvěřit, že navzdory vši zprostředkované

a zástupné slávě, navalivší se na ni na výstavách a v muzeích, kde byla vystavena pohledům čumilů, jako jsme i my, svůj záměr úspěšně naplnila.

Dora Maarová zemřela v Paříži v červenci 1997. Bylo jí osmdesát devět let.