

Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu

Odsjek za kroatistiku – Katedra za noviju hrvatsku književnost

Odsjek za komparativnu književnost

Zagreb, 16. ožujka 2018.

PSIHOANALITIČKI PRISTUP ROMANU „DORA I MINOTAUR“

SLAVENKE DRAKULIĆ

DIPLOMSKI RAD

23 ECTS boda

Mentori:

Dr. sc. Željka Matijašević

Dr. sc. Lana Molvarec

Studentica:

Selena Pleško

SAŽETAK

U ovome diplomskom radu analizira se roman „Dora i Minotaur“ hrvatske književnice Slavenke Drakulić. Budući da se roman bavi ljubavnim odnosom Dore Maar i Pabla Picassa, u radu se taj odnos interpretira pomoću psihoanalitičke teorije kao temeljne teorijske podloge. Na početku rada donose se opće informacije o psihoanalizi, o povijesti njezina razvoja te o njezinim osnovnim postavkama. Daljnja analiza usmjerava se na strukturu ličnosti Pabla Picassa onako kako je prikazana u romanu, pri čemu se na temelju primjera iz romana dokazuje postavka da se radi o izrazito narcističkoj i kanibalističkoj ličnosti. Zatim se analizira struktura ličnosti Dore Maar (pri čemu je također riječ o Dori kao fikcionalnom konstrukt), a analiza se pritom posebno bavi promjenama koje Dora doživljava zbog veze s Picassom (gubitak identiteta, rasap ličnosti, psihoterapija kod dr. Lacana). U zaključnim razmatranjima dotiče se problem ženske podčinjenosti (koji je osobito izražen u njihovom odnosu) u okviru feminističke teorije, dok se u samom zaključku sažimaju temeljne postavke rada.

Ključne riječi: Dora Maar, Pablo Picasso, struktura ličnosti, psihoanaliza, narcizam, kanibalizam

Keywords: Dora Maar, Pablo Picasso, personality organization, psychoanalysis, narcissism, cannibalism

SADRŽAJ

1. UVOD	5
2. O AUTORICI I ROMANU	6
2.1. O autorici	6
2.2. O romanu	6
3. KRATKA POVIJEST PSIHOANALIZE	8
4. PABLO PICASSO – GENIJ, NARCIS I KANIBAL	12
4.1. Picasso i narcizam	12
4.1.1. Narcizam – definicija i porijeklo pojma	12
4.1.2. Mit o Narcisu	13
4.1.3. Freudovo shvaćanje narcizma	14
4.1.4. Narcistička struktura ličnosti	15
4.1.5. Božanstvo zvano Picasso	16
4.1.6. Ljudi kao objekti	21
4.1.7. Odsutnost empatije.....	23
4.1.8. Narcistički bijes i narcistička ranjivost	26
4.2. Picasso i „kanibalizam“	29
4.2.1. „Kanibalski“ narcizam Pabla Picassa	30
4.2.2. <i>Dora i Minotaur</i>	32
5. DORA MAAR – ŽENA KOJA PLAČE	37
5.1. Tko je Dora Maar?.....	37
5.2. Fatalni susret	40
5.3. Znakovi upozorenja	42
5.4. Gubitak identiteta i rasap ličnosti	44
5.5. Liječenje i život nakon Picassa.....	49
5.5.1. Terapija razgovorom	49
5.5.2. Do you believe in life after Picasso?.....	50

6. DORA I PROBLEM ŽENSKÉ PODČINJENOSTI	54
6.1. Povijesni problem	54
6.2. Kastracijski kompleks.....	55
6.3. Slučaj „Dora i Minotaur“	56
6.4. Roman u okviru feminističke teorije	57
7. ZAKLJUČAK	60
8. LITERATURA.....	61

1. UVOD

Ovaj diplomski rad bavit će se prikazom romana „Dora i Minotaur – Moj život s Picassom“ hrvatske književnice Slavenke Drakulić iz vizure psihoanalize.

Prije svega, u diplomskome radu analizirat će se odnos između Dore Maar i Pabla Picassa onako kako je prikazan u romanu. Pablo Picasso, najveći slikar dvadesetog stoljeća, i Dora Maar, njegova muza, i sama umjetnica i fotografkinja, jedan su od najpoznatijih ljubavnih parova u svijetu umjetnosti. Međutim, njihov je ljubavni odnos bio izuzetno buran, obilježen njegovom ljubavlju prema sebi i umjetnosti i njezinom patnjom. Stoga će u ovome diplomskom radu pozornost biti usmjerena prije svega na analizu strukture ličnosti Pabla Picassa onako kako je prikazana u romanu i način na koji se odnosio prema svojoj ljubavnici, tretirajući je kao objekt u kojemu je vidio jedino materijal za svoje stvaralaštvo. Zbog takva odnosa ličnost Dore Maar (pri čemu je također riječ o fiktivnom liku) počinje se mijenjati i ona doživljava psihički slom, gubi vlastitu osobnost te postaje ovisna o čovjeku kojemu je podčinjena. Metodološki pristup koji se koristi u ovome radu jest pristup koji se bavi isključivo književnim likovima, dakle analizom fikcionalnih konstrukta. Budući da je jedini za psihoanalizu istinski uvid u ličnost onaj „face to face“, odnosno „oči u oči“ prilikom psihoanalitičke terapije, u ovome radu koristit će se metoda primijenjene psihoanalize, odnosno psihoanalitičke književne kritike. Prilikom takve analize pozornost će se usmjeriti prvenstveno na psihoanalitičke pojmove narcizma i kanibalizma (u prenesenom značenju; kanibalizam kao „proždiranje tuđeg *ja*“). U radu će se razmatrati i pitanje ženske podčinjenosti, gubitka identiteta, problem Dorine idealizacije Pabla te njegova tiranskog odnosa prema njoj prikazana kroz vizuru Slavenke Drakulić.

Kao što je naglašeno, u ovome se diplomskom radu u analizi polazi prvenstveno od teksta spomenutoga romana te psihoanalitičke literature kao temeljne teorijske podloge, a prema potrebi tvrdnje se potkrepljuju i ostalom odgovarajućom literaturom.

2. O AUTORICI I ROMANU

2.1. O autorici

Slavenka Drakulić hrvatska je spisateljica i novinarka. Rođena je u Rijeci 1949. godine. Studirala je komparativnu književnost i sociologiju na zagrebačkom Filozofskom fakultetu, a zatim počela objavljivati eseje i članke. Njezina su djela prevedena na više od dvadeset jezika, a s obzirom na to da je 1990-ih živjela u inozemstvu, objavljivala je i u stranom tisku. U svojim se tekstovima bavi feminističkim temama, a ponajprije ju zanima odnos između ženskoga tijela, bolesti i traume. Njezin pripovjedni opus obilježavaju autobiografski i biografski sadržaji, što je moguće uočiti i u romanu „Dora i Minotaur“. U njezinim romanima vidljive su sve temeljne odrednice ženskog teksta, takozvanog „ženskog pisma“: pripovijeda ženski glas, iz ženske perspektive, o ženskom iskustvu.

Njezini su najpoznatiji romani: „Hologrami straha“ (1987.), „Mramorna koža“ (1989.), „Božanska glad“ (1995.), „Kao da me nema“ (1999.), „Frida ili o boli“ (2007.), „Optužena“ (2012.), „Dora i Minotaur“ (2015.) te „Mileva Einstein, teorija tuge“ (2016.). Autorica je i nekoliko zbirki eseja od kojih su najpoznatije: „Smrtni grijesi feminizma“ (1984.), „Kako smo preživjeli“ (1997.) te „Oni ne bi ni mrava zgazili“ (2003.).

Slavenka Drakulić živi i radi na relaciji Hrvatska – Švedska.

2.2. O romanu

Roman „Dora i Minotaur – Moj život s Picassom“ prvi je put objavljen 2015. godine u izdanju Frakture, u Zagrebu. Iako su glavni likovi romana doista stvarne osobe, slavni slikar Pablo Picasso (1881. – 1973.) i fotografkinja Dora Maar (1907. – 1997.) i iako je napisan na temelju pronađene bilježnice¹ Dore Maar, ovaj književni tekst treba čitati kao roman, odnosno fikciju. U pojedinim je intervjuima Slavenka Drakulić, autorica romana, izjavila kako su joj spomenuta bilježnica, kao i podaci iz biografija, poslužili samo kao kostur, kao polazište na temelju kojega je rekonstruirala zajednički život Dore i Picassa. Sama autorica, govoreći o Dori

¹ U predgovoru romanu Slavenka Drakulić piše: „U njezinom stanu u Rue de Savoie među brojnim papirima, dokumentima i bilježnicama ispisanim na francuskom jeziku, pronađena je i crna bilježnica s bilješkama na hrvatskom“ (Drakulić 2015: 7).

Maar, izjavljuje: „Ja sam fikcionalizirala tu stvarnu osobu.“² Stoga treba imati na umu kako je riječ o romanu; o fikcijskom, a ne biografskom tekstu.

Roman je napisan u prvome licu, iz ženske perspektive, iz perspektive Dore Maar. Radnja počinje u trenutku kada Dora pronađe spomenutu bilježnicu i počne čitati ono što je u nju zabilježila nakon jednog odlaska s terapije slavnoga psihoanalitičara Jacquesa Lacana. Pitajući se zašto nije imala snage nastaviti pisati o onome što je proživjela, Dora zaključuje: „Ali ono što tada nisam imala snage zapisati, ili to nisam željela, zapisat ću sada“ (Drakulić 2015: 13). Tom rečenicom čitatelj se uvodi u svijet Dore Maar i Pabla Picassa, u svijet strasti, dominacije, tuge i boli. Gradeći priču, autorica se poslužila postupkom retrospekcije, pa tako čitatelj nakon Dorinih promišljanja o pronađenoj bilježnici dobiva uvid u njezino djetinjstvo u Buenos Airesu i odnos s ocem i majkom, a zatim radnja teče uglavnom kronološki, prekidajući se povremeno Dorinim kraćim razmišljanjima o svojoj sadašnjoj situaciji.

Ljubavni odnos Dore i Picassa prikazan na dvjestotinjak stranica spomenutoga romana bit će predmet ovoga diplomskog rada. U analizi likova koristit će se psihoanalitički pristup, stoga će se postupci i motivi likova pokušati tumačiti iz vizure psihoanalize. Neophodno je, dakle, upoznati se s ovom znanstvenom disciplinom i njezinim osnovnim pojmovima i postavkama prije same analize.

² Intervju sa Slavenkom Drakulić koji je vodio Seid Serdarević, urednik romana.

<https://www.youtube.com/watch?v=AJdrB4Sq6lY>. Pregled: 16.11.2017.

3. KRATKA POVIJEST PSIHOANALIZE

Psihoanaliza se može odrediti na nekoliko načina. Ona je istovremeno i teorija i terapijska praksa. *Rječnik psihoanalize* pruža opširnu definiciju te psihoanalizu opisuje kao disciplinu čiji je utemeljitelj Sigmund Freud, a koja uključuje tri razine: „A) Metodu ispitivanja, čija je bit izvlačenje na vidjelo nesvjesnog značenja subjektivih riječi, djela, imaginarnih proizvoda (snova, fantazmi, manija). Ta se metoda temelji prvenstveno na slobodnim asocijacijama subjekta koje su jamstvo valjanosti tumačenja. Psihoanalitičko tumačenje može se primijeniti i na društvene tvorevine za koje ne raspolažemo slobodnim asocijacijama. B) Psihoterapijsku metodu, utemeljenu na spomenutom ispitivanju, za koju je samosvojno nadzirano tumačenje otpora, prijenosa i želje. U tom smislu psihoanaliza je sinonim psihoanalitičkog liječenja. (...) C) Ukupnost psihologijskih i psihopatologijskih teorija, koje sistematiziraju podatke prikupljene psihoanalitičkom metodom ispitivanja i psihoanalitičkim postupkom“ (Laplanche i Pontalis 1992: 400, 401). Prema *Hrvatskoj enciklopediji*, psihoanaliza je „teorija o ljudskom doživljavanju i ponašanju, odnosno teorija ličnosti zasnovana na koncepciji nesvjesnih mentalnih procesa te usmjerena na razumijevanje, prevenciju i liječenje mentalnih poremećaja; ujedno i sama psihoterapijska metoda liječenja tih poremećaja i metoda istraživanja mentalnih procesa“.³ *Rječnik hrvatskoga jezika* Vladimira Anića definira psihoanalizu kao „pravac u psihologiji koji ističe nesvjesne i podsvjesne procese u ličnosti kao osnovne pokretače ljudskog djelovanja s naglašenom ulogom seksualnog nagona“ (Anić 1994: 837). Pojednostavljenim riječima, psihoanaliza je psihoterapijska metoda koja na temelju događaja iz prošlosti (osobito ranog djetinjstva) nastoji objasniti sadašnje postupke i misli pojedinca, odnosno njegovo trenutno psihičko stanje. Najvažniji dio psihičkog života pojedinca odvija se u području nesvjesnog, a ono se pomoću psihoanalize nastoji dovesti u svjesno i razriješiti. Međutim, za ljudsku dušu psihoanaliza je mnogo više od puke definicije: „Psihoanaliza je oduvijek bila govor upućen ranjenima, bolnima i ispaćenima“ (Matijašević 2016: 12).

Pojam psihoanalize prvi je put upotrijebio Sigmund Freud, austrijski liječnik, 1896. godine imenujući njime novu metodu liječenja (usp. Matijašević 2006: 11, 12). Psihoanaliza se kao teorija počinje formirati već u prvim godinama 20. stoljeća: „Prvo psihoanalitičko društvo osnovano je 1902. u Beču, 1908. u Salzburgu je održan prvi Međunarodni kongres psihoanalize,

³ <http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=50919>. Pregled: 20.11.2017.

a 1910. osnovano je Međunarodno psihoanalitičko društvo.⁴ Međutim, psihoanaliza svoj postanak duguje upravo Freudu. Sigmund Freud rođen je 1856. godine u tadašnjem Freibergu, a preminuo je 1939. godine u Londonu. Studirao je medicinu, a zatim radio kao sveučilišni profesor u Beču. Zanimajući se prvenstveno za ljudski mozak i njegovo funkcioniranje, Freud 1885. godine odlazi u Pariz kako bi radio s Jeanom Charcotom, jednim od najpoznatijih neurologa toga vremena. U tom razdoblju Freud se intenzivno bavio istraživanjem hysterije. Nakon povratka iz Pariza u Beču otvara privatnu praksu i liječi oboljele od hysterije metodom hipnoze. Međutim, budući da hipnoza nije bila na dobru glasu (povezivali su je s magijom), Freud je ubrzo napušta smatrajući je nepouzdanom jer rezultati nisu predvidljivi. Na istraživanjima o hysteriji Freud je surađivao s Josefom Breuerom, austrijskim liječnikom, s kojim je 1893. godine objavio i raspravu „O psihičkom mehanizmu hysteričnih pojava“. Nakon razlaza s Breuerom Freud počinje istraživati ljudske snove i postavlja temelje onomu što će kasnije postati poznato kao psihoanalitička teorija. Njegovo prvo važno djelo je „Tumačenje snova“ objavljeno 1900. godine, u kojemu iznosi i prve postavke o dječjoj seksualnosti, koje su u to doba izazvale pravu revoluciju.

Freudova najvažnija otkrića su sljedeća: postojanje nesusvjesnog dijela ljudske psihe, razvoj modela psihičke strukture, shema psihoseksualnog razvoja (oralna, analna i genitalna faza), teorija nagona, teorija snova, otkriće Edipova kompleksa, postojanje procesa potiskivanja, otpora i prijenosa itd. Razumijevajući čovjeka kao nesusvjesno i nagonsko biće, Freud iznosi teoriju nagona, razlikujući seksualne nagone od nagona za samoodržanjem. Vezano uz svoju teoriju o nesusvjesnom, koje izjednačava s potisnutim, odnosno seksualnim, Freud dijeli ljudsku psihu na tri različita područja: nesusvjesno, predujesno i svjesno (prva podjela psihe), odnosno id, ego i superego (druga podjela, tj. strukturna shema psihe). Podjela također može glasiti i ono, ja i nad-ja. Pritom id (ono) označava čisto nesusvjesno – to su nagonski elementi koji traže neposredno zadovoljenje, a ego pod pritiskom ida, super-ega i vanjske zbilje postaje beskrajno fragilan. Ego predstavlja onaj dio ida koji se zbog sukoba s vanjskom zbiljom morao prilagoditi. Freud zaključuje da pritisak ida i super-ega dovodi do uništenja ega i cijepanja psihičke ličnosti. Stoga Freud smatra da je cilj psihoanalize očvrnuti ego i proširiti područje njegova djelovanja. U „Predavanjima za uvod u psihoanalizu“ sâm Freud kaže: „Cilj naših nastojanja možemo izraziti u različitim formulama; učiniti nesusvjesno svjesnim, dokinuti potiskivanja, ispuniti amnezijske praznine, sve se to svodi na isto“ (Freud 2000a: 458).

⁴ <http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=50919>. Pregled: 20.11.2017.

Freudova teorija doživjela je mnoge preinake još za njegova života: „Tijekom godina mijenjao je i nadograđivao svoju teoriju koja je u konačnici postala jedna od najsveobuhvatnijih znanstveno potvrđenih teorija ličnosti.“⁵ Njegova je teorija utjecala na niz znanstvenika, a za života je imao mnogo učenika i sljedbenika, od kojih su ga neki kasnije napustili stvarajući vlastite teorije. Neki od njih su: Alfred Alder, Carl Gustav Jung, Otto Rank, Karl Abraham, Sándor Ferenczi i Melanie Klein. Freudova teorija izvršila je snažan utjecaj na gotovo sva područja ljudske djelatnosti – umjetnost, filozofiju, medicinu, pa i politiku, a s pravom se može reći da je psihoanaliza iz temelja promijenila način na koji poimamo čovjekov duševni život.

Početak psihoanalize najčešće se veže uz 1900. godinu i Freudovo objavljivanje djela „Tumačenje snova“. Pet godina ranije, 1895. godine, objavljuje „Studije o histeriji“ s Josefom Breuerom, a nakon 1900. slijede njegova najvažnija djela: „Psihopatologija svakodnevnog života“ (1901.), „Dosjetka i njezin odnos prema nesvjesnom“ (1905.), „Tri rasprave o teoriji seksualnosti“ (1905.), „Predavanja za uvod u psihoanalizu“ (1916. – 1918.). U svojoj kasnijoj fazi Freud počinje proučavati kulturu, pa tako nastaju njegova kulturološka djela: „Totem i tabu“ (1912.), „Masovna psihologija i analiza ja“ (1921.), „Budućnost jedne iluzije“ (1927.), „Nelagoda u kulturi“ (1929.), „Mojsije i monoteizam“ (1939.). Uz svoja temeljna djela, Freud objavljuje i niz manjih radova i članaka.

Unatoč tomu što je od samih početaka svoje pojave često bila osporavana, odbacivana i kritizirana, psihoanaliza je tijekom 20. stoljeća postala izuzetno raširena metoda liječenja duševnih poremećaja. No sâm Freud kaže: „Psihoanaliza je počela kao metoda liječenja; no, ne želim je preporučiti vašem zanimanju kao metodu liječenja nego zbog istina koje sadrži, zbog informacija koje nam daje o onome što najviše brine ljudska bića – njihovoj ljudskoj prirodi – i zbog povezanosti koje otkriva među najrazličitijim njihovim aktivnostima“ (Ward i Zarate 2002: 35). Iako se nakon Freuda psihoanaliza razvijala u različitim smjerovima, utjecaj koji je izvršila na današnju psihologiju, psihijatriju i medicinu, kao i na druga područja ljudske djelatnosti, izrazito je velik. Psihoanaliza danas predstavlja mnogo više od osobitog sklopa pojmova. Njezini su doprinosi čovječanstvu nemjerljivi: razjasnila je važnost seksualnosti u čovjekovoj motivaciji, ukazala je na to da psihološki događaji imaju skrivena značenja, naglasila je važnost djetinjstva i otkrila je da su psihički sukobi i mentalna bol neizbježan dio ljudskoga života. „Doista se može reći da je psihoanaliza promijenila način na koji vidimo sebe u modernim 'zapadnim' društvima“ (*op. cit.*: 6). Prepoznajući važnost psihoanalize i njezin

⁵ <http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=20598>. Pregled: 20.11.2017.

utjecaj na umjetnost, posebice književnost, u ovome se radu u analizi romana „Dora i Minotaur“ polazi upravo od psihoanalitičkih postavki.

4. PABLO PICASSO – GENIJ, NARCIS I KANIBAL

4.1. Picasso i narcizam

4.1.1. Narcizam – definicija i porijeklo pojma

„Ako ne voliš sebe, nećeš biti sposoban voljeti druge.“

(Narodna izreka)

Narcizam je danas prilično jednostavno definirati; to može učiniti gotovo svatko, posebice zato što je riječ o pojavi koja je u novije doba sve češća. *Rječnik hrvatskoga jezika* Vladimira Anića navodi da je narcizam „obuzetost vlastitim likom i ličnošću, pretjerana ljubav prema vlastitom tijelu; idolatrija, samodopadnost, samoljublje.“⁶ Rašković ga ovako opisuje: „Subjektov 'izbor-objekt' je vlastito tijelo, subjekt želi samoga sebe i zadovoljava se samoljubljem. Nalazeći ljubavni objekt u samome sebi, subjekt voli samoga sebe. To je tip ljubavi prema samome sebi, ljubavi prema svome tijelu“ (Rašković 1990: 13).

Ukratko, narcizam se može opisati kao čin apsolutnog samoobožavanja. Pojam narcizma prvi je upotrijebio Paul Näcke 1899. godine kako bi opisao slučaj muške autoerotske perverzije u kojoj se pojedinac ponaša prema vlastitu tijelu kao da je ono tijelo seksualnog partnera (usp. Klanac 2014: 10). Korijen riječi „narcizam“ počiva u mitskoj paradigmi: „Narcizam označava usmjerenost seksualne požude na vlastito tijelo, samoljublje, samodopadnost tj. autoerotizam, a sâm naziv ima korijen u poznatoj priči iz grčke mitologije, priči o Narcisu, sinu boga Kefisa i nimfe – lijepom mladiću koji se zaljubio u samoga sebe onoga trenutka kada je ugledao odraz svog lika u vodi“ (Aleksovski 2011: 401). Međutim, još i prije Näckea o narcizmu je govorio i Havelock Ellis, engleski psiholog i seksolog, koji je u svome djelu „Seksualna inverzija“ iz 1897. godine „detaljno proučio njegove korijene u mitovima i literaturi (...) određivši ga kao patologiju samoljublja te ga povezavši s autoerotizmom“ (Matijašević 2016: 17). Dakle, Ellis, kao i kasnije Freud, narcizam povezuje s homoseksualnošću, pri čemu homoseksualnost shvaća kao perverzno i patološko stanje u kojemu muškarac voli muškarca ili žena ženu kao odraz sebe umjesto kao odgovarajućeg pripadnika suprotnoga spola (usp. Fabijanić 2014: 56).

⁶ <http://hjp.znanje.hr/index.php?show=search>. Pregled: 27.11.2017.

4.1.2. Mit o Narcisu

Mit o Narcisu postoji u nekoliko inačica, no najpoznatija je ona iz Ovidijevih *Metamorfoza*, zbirke mitoloških priča. Narcis je sin Liriope i boga Kefisa, a rađa se nakon što Kefis silom obljudi Liriopu. Tiresija, kojemu je bog Jupiter dao dar prorokovanja, upitan hoće li Narcis „doživjeti vremesnu starost / I dane kasne, reče, da hoće, ne pozna li sebe“ (Ovidije Nason 1907: 71). Iako u početku nejasno, Tiresijino se proročanstvo kasnije ispunjava. Narcis odrasta u prelijepog mladića u kojega se mnogi zaljubljuju, ali on ih sve odbija: „Mnogi ljubljahu njega mladići i djevojke mnoge, / Al' on bijaše ohol, beščuvstven, ako i nježna / Oblika, te ga mladić ni djeva nijedna ne dirnu“ (*op. cit.:* 71). No tada ga ugleda nimfa Echo (Jeka) i zaljubljuje se u njega. Međutim, s obzirom na to da je „zabavljala govorom“ božicu Junonu dok bi se Jupiter zabavljao s nimfama, dajući im tako vremena da pobjegnu, Echo je oduzet dar govora i mogla je jedino ponavljati riječi koje bi čula. Jednoga dana Narcis se izgubi u šumi: „Jednoć se udalji dječak od svojih drugova i vikne: / 'Je li tko ovdje?', a Jeka odgovori odmah mu: 'ovdje“ (*op. cit.:* 72). No Narcis odbija njezinu ljubav: „Ali se Narkis / U bijeg pusti i viče: 'Dotaći me rukama nemoj, / Ne ću ljubavi tvoje, i umrijet prije bih htio'. / Ona ne odvrati ništa do samo 'Prije bih htio'. / Onda se u šumu skrrije budući prezrena, granjem / Krije zastiđen obraz, u samotnim spiljama živi, / Ali joj odbitoj tužnoj još ostaje ljubav i raste“ (*op. cit.:* 72). Zbog neuzvrćene ljubavi Echo polako umire, sve dok se naposljetku ne pretvori samo u glas. No Narcis je i dalje odbijao one koji su mu iskazivali ljubav sve dok ga jednoga dana ne stigne kazna: „Kako je Jeku, tako i druge je vodene Nimfe / Preziro Narkis i gorske, a prije već momačka društva. / Nato odbijen netko k nebesima pruživši ruke / Reče: 'Tako i on nek ljubi, a nikada drago / Svoje ne osvoji!' Molbu Ramnusia pravednu primi“ (*op. cit.:* 72, 73). Jednoga dana Narcis, umoran od lova, stiže do izvora želeći utažiti žeđ: „Pijući krasan ugleda lik i opčinjen njime / S nadom ljubi čeg nema držeći za t'jelo sjenku. / Samome sebi se divi, nepomično motri i stoji (...) Divi se svemu na sebi, po čemu pun je divote“ (*op. cit.:* 73). Narcis se zaljubljuje u sebe sama, no što više pokušava zagrliti sebe i poljubiti usne koje mu se primiču, to se više razočarava i pati. Njegova opčinjenost sobom postaje patološka: „Otrgnut ne može otud Narkisa ni želja da jede, / Ni da počine, već on ležeći u hladu u travi / Gleda lažljivi lik i nadovoljit ne može oka, / Gine s gledanja svojeg“ (*op. cit.:* 73, 74). Duboko nesretan, Narcis zaključuje: „Imam što želim, a blago siromahom čini me moje“ (*op. cit.:* 74). Narcis naposljetku umire, ali „tijela ne bijaše Narkisova, žut mjesto njega / Nađoše cvijet s lišćem bijelim oko sredine“ (*op. cit.:* 75, 76).

U uvodu trećeg pjevanja, u kojemu je opjevao mit o Narcisu, Ovidije sažima mit sljedećim riječima: „Njegovo (Tiresijino, op. a.) se prvo proroštvo obistinilo na Narkisu, koji prezire sve djevojke, pa i Nimfu Eho (Jeka), koja se od uzaludne žudnje za mladićem pretvara u kamen, u kojega samo još glas (jeka) živi. No Narkisa stiže katan, te se zaljubio u sama sebe, kad je jednom zapazio svoje lice u izvoru vode, dok od te ljubavi nije sasvim izginuo i pretvorio se u cvijet, što se po njemu naziva“ (op. cit.: 59). Mit o Narcisu ovdje je prepričan radi boljeg razumijevanja narcizma i daljnje analize.

4.1.3. Freudovo shvaćanje narcizma

Narcizmu pripada itekako važno mjesto u psihoanalitičkoj teoriji. „Freud prvi puta spominje pojam narcizam 1910. godine, kada je govorio o izboru objekta kod homoseksualaca, za koje kaže da odabiru same sebe kao seksualni objekt“ (Fabijanić 2014: 56). Freud o narcizmu ponovno piše 1914. godine u eseju „O narcizmu: uvod“. Radeći oštru razliku između narcizma i objektivnog odnosa, Freud kaže: „Tada se ubrzo kaže samome sebi – ako postoji takvo jedno fiksiranje libida na vlastito tijelo i vlastitu osobu umjesto na neki objekt, onda to ne može biti izniman, niti neki beznačajan slučaj“ (Freud 2000a: 438). U spomenutom eseju Freud objašnjava psihoanalitički koncept narcizma polazeći od svog iskustva u praksi. Primijetivši da liječenje neurotičnih pacijenata klasičnom psihoanalitičkom metodom nije davalo željene rezultate, Freud je zaključio da ih uzrokuje isti narcistički stav. Stoga mentalna oboljenja dijeli na takozvane transferne neuroze i narcističke neuroze, za koje je držao da nemaju sposobnost transfera. Zbog toga pacijenti koji pate od narcističkih neuroza pružaju snažan otpor, koji predstavlja nepremostivu prepreku u liječenju (usp. Klanac 2014: 11).

U svojim postavkama o narcizmu Freud razlikuje primarni i sekundarni narcizam, koji se razlikuju po tomu jesu li libidna zaposjedanja usmjerena prema Ja ili prema objektu. Pritom primarni narcizam shvaća kao stupanj koji prethodi objektivnim odnosima: „Primarni narcizam predstavlja normalnu razvojnu fazu djeteta u svijetu bez objekata“ (Rašković 1990: 180). Riječ je o stadiju u kojemu dijete sebe doživljava kao objekt isključive ljubavi, o stadiju koji prethodi njegovoj sposobnosti da uspostavi odnose s drugima, odnosno da se okrene prema vanjskim objektima (usp. Matijašević 2006: 119, 120). Sâm Freud kaže da je spolni nagon u toj dobi „*autoerotičan* jer nema objekta“ (Freud 2000b: 153). *Rječnik psihoanalize* također navodi da je riječ o ranom stanju „u kojem dijete svim svojim libidom zaposjeda samo sebe“ (Laplanche i Pontalis 1992: 363). Budući da se radi o normalnom razvojnom stupnju u kojemu „dijete blaženo misli samo o sebi“, u tome nema ničega lošeg (Holmes 2003: 10, 11). Dakle, u

primarnom narcizmu pojedinac u razvoju uzima isprva samoga sebe, svoje tijelo, za ljubavni objekt, no kasnije se okreće vanjskim objektima i uspostavlja odnose s drugima. Kao što zaključuje Cvjetković: „Po klasičnom psihoanalitičkom obrascu, rani autoerotički, odnosno narcistički, libido usmeren na vlastito telo i na samonadražaj (autostimulaciju) počinje se pretvarati u odnos s partnerom suprotnog pola“ (prema Rašković 1990: 6). Međutim, problem se javlja kada libido⁷ napušta objekte i okreće se samome sebi, odnosno na njihovo mjesto postavlja vlastito Ja. Tada je riječ o sekundarnom narcizmu: „Sekundarnim narcizmom naziva se vraćanje na Ja libida povučenog sa zaposjednutih objekata“ (Laplanche i Pontalis 1992: 363). Budući da je zaposjednut seksualnim nagonom, Ja također može biti objekt, a u slučaju sekundarnog narcizma Ja postaje seksualni objekt sebe samoga. Dakle, „libidno se zaposjeda Ja i vanjski objekt postaje dio unutarnje psihičke zbilje, čime se Ja štiti od gubitka“ (Matijašević 2006: 119, 120). Ako je primarni narcizam normalan stadij u djetetovu razvoju, onda je, ističe Freud, sekundarni narcizam oblik regresije, „povratak onog izvornog, infantilnog“ (prema Matijašević 2006: 47). „Libido, dakle, može napustiti objekte i na njihovo mjesto postaviti vlastito Ja i to jest narcizam“ (*op. cit.*: 47). Govoreći upravo o sekundarnom narcizmu, Holmes kaže da se on odnosi na niz „različitih stanja u kojima su ljudi patološki obuzeti sobom, nisu sposobni za međuljudske odnose, drugima pristupaju kao sredstvu za sebične ciljeve, pribjegavaju ponašanju kojim ugađaju sami sebi (...)“ (Holmes 2003: 36, 37). U kasnijoj analizi pokazat će se kako je u slučaju strukture ličnosti Pabla Picassa riječ upravo o sekundarnom narcizmu. Dakle, prema Freudu, za razliku od primarnog narcizma koji se javlja u malog djeteta, sekundarni narcizam razvija se u odrasloj dobi te stoga „jedini narcizam koji doista postoji (...) jest sekundarni narcizam“ (Symington 1993: 120).

4.1.4. Narcistička struktura ličnosti

Budući da se u analizi u ovome radu polazi prvenstveno od psihoanalitičkih postavki, a psihoanalitičku teoriju nikako ne treba poistovjetiti s psihijatrijom, kada se upotrebljava pojam

⁷ Freud razlikuje Ja-libido ili narcistički libido od objektnog libida: „Oblikujmo, dakle, predodžbu količine libida, čijeg ćemo psihičkog zastupnika nazvati '*Ja-libido*', a čija će nam proizvodnja, povećavanje ili smanjivanje, razdioba i pomicanje, pružiti mogućnosti razjašnjenja primijećenih psihoseksualnih fenomena. No, analitičkom istraživanju će ovaj Ja-libido biti lako pristupačan samo, ako otkrije psihičku primjenu prilikom osvajanja seksualnih objekata, dakle, kada postane *objektni libido*. Tada ga vidimo kako se koncentrira na objekte, fiksira se na njih ili ih napušta, ili opet s njih prelazi na druge, te s tih pozicija upravlja seksualnim djelatnostima pojedinca, što dovodi do zadovoljenja, odnosno do djelomičnog i povremenog gašenja libida. (...) Ovaj Ja-libido, kao suprotnost objektnom libidu, nazivamo *narcistički libido*“ (Freud 2000b: 136, 137).

narcizma, on će se uvijek vezati uz određenu strukturu ličnosti, a ne uz dijagnozu.⁸ Narcističku strukturu ličnosti moguće je prepoznati na temelju određenih manifestacija kao što su:

1. Grandiozni osjećaj vlastitoga sebstva – osoba očekuje da ju se prepozna kao superiornu bez odgovarajućih postignuća.
2. Zaokupljenost fantazijama neograničenog uspjeha, moći, ljepote, pameti ili idealne ljubavi.
3. Percipiranje sebe kao posebne i jedinstvene osobe.
4. Zahtjev za prekomjernim divljenjem.
5. Odsutnost empatije – manjak suosjećanja ili prihvaćanja osjećaja i potreba drugih.
6. Iskorištavanje drugih u svrhu postizanja vlastitih ciljeva.
7. Osjećaj prava – osoba neopravdano očekuje da se drugi prilagođavaju njezinim očekivanjima.
8. Osoba zavidi drugima ili vjeruje da drugi zavide njoj.
9. Osoba pokazuje oholo ponašanje ili stavove.

Holmes dobro primjećuje da narcizam ima patološka obilježja – „ponašanje prema drugima kao prema sredstvu za ostvarenje cilja, okrutna usmjerenost prema sebi, manjak empatije – sve su to manifestacije te zavidne potrebe da se porekne važnost objekta“ (Holmes 2003: 44). U daljnjoj analizi ustvrdit će se da se u strukturi ličnosti Pabla Picassa⁹ manifestiraju upravo spomenuta obilježja, odnosno da je riječ o narcističkoj strukturi ličnosti. Ta će se tvrdnja potkrijepiti odgovarajućim citatima iz romana.

4.1.5. Božanstvo zvano Picasso

Slavnog Pabla Picassa nerijetko se naziva bogom modernog slikarstva. Na prvi pogled ova usporedba djeluje snažno, ali bezazleno; no dublja analiza Picassove ličnosti (kao fikcionalnog konstrukta) otkriva surovu istinitost ove izjave i njezine kobne posljedice za Doru Maar. Picassa ne vide kao boga samo njegovi obožavatelji, prijatelji i Dora Maar, već i on sâm sebe percipira upravo kao vrhovni autoritet, kao božanstvo. Svakako, njegov mu je neporecivi

⁸ Psihijatrija o narcizmu govori kao o poremećaju ličnosti, a u *Dijagnostičkom i statističkom priručniku za duševne poremećaje (DSM-5)* navodi se i devet dijagnostičkih kriterija narcističnog poremećaja ličnosti od kojih osoba mora zadovoljiti pet ili više kako bi joj se dijagnosticirao spomenuti poremećaj. Psihoanalitička teorija protivi se ovakvu psihijatrijskom nagonu za klasificiranjem i svrstavanjem pojedinaca u određene „ladice“.

⁹ Kad god je u ovome radu riječ o Pablu Picassu, riječ je isključivo o književnom konstruktu, fiktivnom liku iz romana Slavenke Drakulić. Isto je i u slučaju Dore Maar.

talent priskrbio titulu jednoga od najvećih slikara 20. stoljeća, no to je očito pogodovalo razvoju narcističkih crta ličnosti: „Za narcisa je posebno zavodljiva mogućnost umjetničkog uspjeha zbog društvene konstrukcije genija. Pojam 'genija' izražava srž narcizma – onaj kojega su dotaknuli bogovi i koji bez napora može postizati velike stvari“ (Holmes 2003: 19). Međutim, možda je upravo divljenje drugih rasplamsalo u njemu vatru samoljublja. Dora u nekoliko navrata opisuje opsesiju Picassom koju je primijetila kod drugih:

„Gledala sam ljude oko stola, njihova lica okrenuta prema Picassu. Gledali su u njega kao da je sunce, kao da im o njemu ovisi život. (...) Pogledala sam ga i vidjela da je svjestan obožavanja kojim su zračili ljudi oko njega, da uživa u svojim riječima, u svojoj moći. On je bio kralj a oni dvorjani, sluge, ovisne o njemu, o svakom njegovom pokretu i riječi“ (Drakulić 2015: 150).

„Ah, svi se ponašaju poput čopora gladnih pasa koji ga slijede kao trag sočnog komada hrane. Jer tamo gdje je Picasso, naći će se nešto i za njih, neka mrvica slave, crtež s njegovog stola... Poput muha koje se hrane njegovim živim mesom, a on za to ne mari dok su oko njega i dive mu se, dok je u centru njihove pažnje“ (*op. cit.*: 201).

„Picasso je bio okružen skupinom ljudi – oko njega je uvijek svita, šapnuo mi je Paul, njegov veliki obožavatelj. Bila sam fascinirana njime kao i svi oko mene, svjesna njegove slave koja je bila tako blistava da bi na svaku osobu u njegovom društvu palo nešto od njegove zlatne prašine“ (*op. cit.*: 60, 61).

„U svakoj situaciji, u svakom društvu, Picasso dominira, postaje središnja točka oko koje se sve vrti. (...) Picasso nije čovjek koji je u centru, on jest centar i svaka je osoba u toj sobi gravitirala k njemu“ (*op. cit.*: 181).

Iz prvih dvaju citata jasno je da je Picasso svjestan pažnje koju prima, ali i da mu to neizmjereno godi. I dok je „normalno“ da svako ljudsko biće uživa u pažnji koju mu drugi poklanjaju, Picasso, kako će se kasnije pokazati, zloupotrebljava tu pažnju i koristi je na štetu drugih. Dozvoljava si da uzme sve što poželi, čak i ako to nije njegovo, jer bogovima je to dopušteno; a drugi mu to ne brane. Štoviše, za njih je privilegija ako se slavni Picasso dotakne nečega što im pripada:

„Picasso se kratko zabavljao s Nusch i Lee. Paul, koji je tome svjedočio, nije se suprotstavio ni jednom riječju. Bio je počašćen, a Picasso je to znao. Sâm Bog je uzeo njegovu Nusch, kakva privilegija!“ (*op. cit.*: 84)

Naučen još u ranom djetinjstvu da je upravo on središte svega, Picasso i u odrasloj dobi zahtijeva obožavanje i divljenje drugih:

„U njegovom djetinjstvu u Španjolskoj sve žene kojima je bio okružen, žene u njegovoj obitelji, naprosto su ga obožavale. U mladosti, prostitutke su ga također obožavale, premda za novac“ (*op. cit.*: 118).

Kada je postao svjetski poznati slikar, Picassova glad za priznanjem i potvrdom drugih samo je rasla. Kao što zaključuje Zantor, govoreći o narcisu: „It's not enough that he knows he's great. Others must confirm it as well.“¹⁰ Sličnu postavku iznosi i Cvjetković: „Međutim, ne iscrpljuje se narcisoidnost u vlastitom samoljublju. Za narcisoidnu osobu je od životne važnosti da je drugi vole i obožavaju“ (prema Rašković 1990: 8). Upravo se u ovome manifestira jedno od obilježja narcističke strukture ličnosti: „Zahtjev za prekomjernim divljenjem.“ Dora to dobro primjećuje:

„(...) on uopće nije tražio razumijevanje nego samo obožavanje“ (Drakulić 2015: 82).

„A još je više uživao kad bi ga slavili kao najvažnijeg modernog umjetnika“ (*op. cit.*: 98).

Međutim, Dora i sama u Picassu vidi boga: isprva će on za nju biti bog slikarstva, uzor i autoritet na području umjetnosti, a kasnije će postati i njezin osobni bog:

„Premda sam, kao i cijelo moje društvo, poslije s oduševljenjem koje je graničilo s obožavanjem prihvatila Picassove kasnije faze. Gledali smo u njega kao u kakvu natprirodnu pojavu, kao u božanstvo. A božanstvo se obožava. Pokazalo se da Jungovo povezivanje Picassovog slikarstva s njegovom ličnošću zapravo nisam razumjela, ne tada, ne još“¹¹ (*op. cit.*: 44).

¹⁰ Zantor, Charles. A Fate That Narcissist Will Hate: Being Ignored.

<http://www.nytimes.com/2010/11/30/health/views/30mind.html>. Pregled: 29.11.2017.

¹¹ Ovdje je riječ o tekstu Carla Gustava Junga, švicarskog psihologa i psihijatra, Freudova učenika, u kojemu piše o Picassu: „O njemu je već 1932. godine pisao – premda prilično oprezno – i Carl Gustav Jung. Poznawali smo taj njegov tekst u kojem piše o dva tipa pacijenata, neurotičnima i šizofreničnima, i Picassovo slikarstvo svrstava u drugu grupu, a Picassovu ličnost opisuje kao onu koju privlači mračno, demonsko, luciferovsko“ (Drakulić 2015: 44).

Nažalost, Dora će svoju opčinjenost Picassom prekasno osvijestiti. Ona ju je dovela do toga da napusti svoju umjetnost, svoju kameru, i da se okuša upravo u slikarstvu, i to na Picassov nagovor:

„Ali preda mnom je stajao Bog modernog slikarstva kojem sam se divila, čovjek u kojeg sam bila zaljubljena. I uvjeravao me da pod njegovim vodstvom trebam i sama slikati. Zaveo me najprije kao ženu, a zatim i kao umjetnicu“ (*op. cit.*: 116).

Zašto je to učinila? Kasnije si je i sama postavila to pitanje. Iako je fotografija bila njezina strast, odbacila ju je zato što joj je bilo stalo do Picassova mišljenja jer – ipak je on bio bog:

„Sjećam se, uzeo je u ruke moju fotografiju Nusch i dugo je promatrao. Zapamtila sam taj trenutak jer sam se osjećala poput djevojčice koja stoji pred roditeljima i moli za večernji izlazak. Ja sam molila za ulazak u umjetnost, molila sam ga da odobri ulaznu vizu mojim fotografijama. Picasso je bio strog policajac-carinik, k tome hirovit. Ostavi se fotoaparata, Doro. Slikaj! Ovo nije umjetnost. Probaj nešto drugo. Bila je to presuda: možeš ući, ali ne s tom prtljagom!“ (*op. cit.*: 113)

Iako mu se autoritet na području slikarstva mogao priznati, zbog svojega talenta uzimao si je za pravo donositi sud i o drugim stvarima u koje uopće nije bio upućen:

„Nije imao vremena za knjige, ali mu to nimalo nije smetalo da se razmeće ocjenama djela koja nije čitao samo na temelju onog što bi čuo od nekog autoriteta, poput primjerice Gertrude Stein. I dok je bila riječ o slikarstvu, to mu se moglo oprostiti, no kad bi prešao na politiku ili poeziju, bio je samouvjeren u svojim stavovima, i to bez razloga, rekao mi je Paul. Naravno, brzo je shvaćao nove ideje i nije imao nikakav zazor pred autoritetom. Ponašao se kao da mu je njegova pozicija poznatog slikara davala pravo da sudi o svemu i svačemu, što je meni bilo odbojno“ (*op. cit.*: 62).

Upravo se u tome manifestira spomenuti grandiozni osjećaj vlastitoga sebstva – očekuje da ga se prepozna kao superiornog bez odgovarajućih postignuća. Znajući da ga u slikarstvu s pravom smatraju autoritetom, Picasso to koristi kako bi vrednovao i one stvari o kojima zna vrlo malo ili gotovo ništa. Polazeći od svoje grandioznosti, nameće svoje mišljenje i u vezi s drugim područjima umjetnosti, s filozofijom, politikom i sl.

Nadalje, jedna od osobina bogova jest i upravljanje tuđim sudbinama, odnosno odlučivanje o tuđim životima. Picasso si je prisvajao i to pravo, kako u odnosu prema Dori, tako i u odnosima s drugim ženama, svojim bivšim ljubavnicama, koje su i dalje bile pod

njegovom brigom i ovisile o njegovoj milosti. Dorina ličnost u takvoj se situaciji doista brzo izmijenila:

„Već sam nakon samo godinu dana izgubila auru tajanstvenosti. Pogazila sam svoj ponos. Ali sam ipak još uvijek vjerovala da će on, ako mu se potpuno predam, ako mu se prepustim na milost i nemilost – kao kad mali pas legne na leđa pod velikim – biti blaži u odlučivanju o mojoj sudbini. Računala sam na njegovo milosrđe. Picasso, međutim, nije znao za milosrđe“ (*op. cit.:* 90).

Ona je postala ovisna o Picassu, svome bogu, i nastojala ga je umilostiviti na sve moguće načine. Naposljetku, Dora doživljava potpuni rasap ličnosti; njezin bog je uništava:

„Jedini me Picasso mogao dokrajčiti, samo on posjeduje tu vrstu okrutnosti. Samo sam njemu dala takvu božansku moć nad sobom“ (*op. cit.:* 180).

Zatim odlučuje okrenuti se religiji i pravome Bogu, poput svoje majke Julie, koja je cijeloga života bila vjernica. No to joj ne polazi za rukom:

„(...) a Picassa, koji ostaje mjerilo mog uzleta i mog pada, još uvijek uporno pokušavam zamijeniti Bogom“ (*op. cit.:* 204).

Iako je cijeloga života ismijavala majčinu pretjeranu religioznost, Dora naposljetku shvaća da nije ništa drugačija od nje – razlikuju se samo u tome kojemu se bogu mole:

„A ja sam tako slijepo vjerovala jedino u Picassa. Zato sam i pomislila da nas dvije nismo toliko različite kao što sam to vjerovala, i željela biti, cijeloga života. Odjednom, nakon tog sna, postalo mi je jasno: dok se ona molila Bogu, ja sam se molila Picassu. S jednakom predanošću, s jednakom vatrenom vjerom. Možda sam bila čak veća vjernica od Julie“ (*op. cit.:* 160).

Dora osvještava svoje stanje i svoj odnos prema Picassu, no unatoč svemu, Picasso za nju i dalje ostaje božanstvo – bog koji je može učiniti najsretnijom ženom na svijetu, ali istovremeno i uništiti, rastrgati, potpuno slomiti:

„Ali nakon što je smogla snage da ga napusti (Françoise, *op. a.*), njezino *Pablo* zvučalo mi je sasvim drugačije jer je govorilo o tome u kojoj je mjeri on za mene bio Bog, a za nju običan muškarac“ (*op. cit.:* 187).

„Ponekad, prije nego što uđem u kuću, podignem pogled prema beskrajnom crnom nebu i obratim se Bogu: Dragi bože, još uvijek te varam s Picassom! Ipak sam ostala *francesa*“ (op. cit.: 205).

Kao što je pokazano, iako su ga i drugi – njegovi prijatelji i obožavatelji – gledali kao boga, kao i Dora, svakako je i Picasso sama sebe smatrao superiornim spram svih ostalih. Slavni i moćni španjolski slikar kojemu se svi dive, a i trebali bi – takvu je sliku izgradio o sebi te su se i svi njegovi postupci temeljili na tome. Zbog toga je sve oko sebe, uključujući i ljude, promatrao isključivo kao objekte koje je iskorištavao, kojima se hranio.

4.1.6. Ljudi kao objekti

Danas postoje mnoga shvaćanja i podjele narcizma, pa tako razlikujemo zdravi i patološki, negativan i pozitivan, beščutni i hiperosjetljivi, debelokožni i tankočutni. Fabijanić dobro primjećuje: „Počevši od Freuda, pojam narcizma se pokušava smjestiti bilo u normalnu, bilo u patološku crtu ličnosti“ (Fabijanić 2014: 55). Narcizam se u pravilu uvijek razumijevao kao patološka pojava, pri čemu su se isticala njegova destruktivna obilježja. Tek je psihoanalitičar Heinz Kohut ukazao i na pozitivne aspekte narcističke strukture ličnosti, uvodeći pojam zdravog narcizma. Međutim, u slučaju Pabla Picassa uočavaju se doista destruktivni i razorni učinci patološkog oblika narcizma, težnje da se drugu osobu potpuno uništi i „proguta“. Nadalje, psihoanalitičar Herbert Rosenfeld uveo je podjelu na debelokožne i tankočutne narcise, dok Glen Gabbard upotrebljava drugačiju terminologiju, pa govori o neosjetljivim i hiperosjetljivim narcisima (usp. Matijašević 2016: 21). U Picassovu slučaju riječ je o debelokožnom, neosjetljivom narcizmu. Holmes navodi karakteristike debelokožnih narcisa: „Neosjetljivi narcisi nemaju razumijevanja za tuđe osjećaje i svojom arogantnom i sebičnom okrutnošću gaze preko leševa. Ponašaju se pompozno i egzibicionistički“ (Holmes 2003: 21, 22). Matijašević također kaže: „Sebičnost, usmjerenost na sebe, manjak empatije i višak agresije opisuju se kao 'debelokožni narcizam' te su danas, nažalost, najsigurniji način da uspijete u društvu“ (Matijašević 2016: 12). U romanu je posebno zabrinjavajuć Picassov odnos prema drugima, a osobito prema Dori: prema ljudima se ponašao kao prema objektima; gotovo da i nije postojala razlika između ljudi i stvari. Budući da je svijet gledao očima umjetnika,

„(...) njemu je sve bilo materijal, od običnog smeća do ljudi“ (Drakulić 2015: 135).

Dora opisuje njegov hobi prikupljanja raznih predmeta koji bi mu kasnije poslužili kao materijal za stvaranje:

„Posjetitelji njegovog ateljea u Rue des Grands-Augustins obično se iznenade kad ugledaju hrpe nabacanih stvari, kao na buvljaku. Nisu tu samo boje, platna, kistovi, kartoni i ostale slikarske potrepštine, već i predmeti za koje se ne može naslutiti čemu služe, od dijelova mašina i žica do starih cipela. Ništa se ne smije baciti. Za te stvari koje neprestano gomila, Picasso kaže kako ih mora sačuvati kad su se već našle u njegovim rukama. Kao da ih je njegov dodir posvetio. Vjeruje da postoji dublji razlog zbog kojeg je posegnuo za nekom stvari što ga je zaintrigirala“ (*op. cit.*: 157, 158).

Ovakav odnos prema stvarima Picasso je prenio i na ljude, osobito žene:

„O da, uvjerala sam se da on žene ne pušta od sebe. (...) da on ne prekida veze, ne dopušta ženama da ga ostave čak ni kad postanu njegove bivše? Kao da uvijek dijelom sebe na neki čudan način ostaje vezan za ženu s kojom je neko vrijeme bio. Skuplja ljude, kao što skuplja stvari“ (*op. cit.*: 157).

„Jednom dotaknute njegovim okom, a potom rukom, i one su postale izdvojene, 'posvećene'. Ništa ga nije sprečavalo da se prema živim bićima s osjećajima ponaša poput kolekcionara“ (*op. cit.*: 158).

U ovakvu obrascu ponašanja jednostavno je prepoznati još jedno obilježje narcističke strukture ličnosti: iskorištavanje drugih za postizanje vlastitih ciljeva. U svom odnosu prema drugima Picasso se vodio načelom „cilj opravdava sredstvo“. Njegov je cilj oduvijek i zauvijek bila njegova umjetnost i bio je spreman žrtvovati sve na njezin oltar, makar to bili i ljudi. Pritom su najviše patili oni koji su mu bili najbliži, poput Dore. Njegova je sebičnost uništavala sve pred sobom:

„On je jednostavan čovjek koji postupa spontano i na trenutačne zapreke reagira vođen samo jednim načelom – koristoljubivošću. I ljudi i stvari ulazili su u njegov krug interesa zato što su mu na neki način trebali“ (*op. cit.*: 126).

Možda je upravo iz tih sebičnih razloga oženio Olgu, rusku balerinu, jer mu je veza s njom zasigurno otvorila mnoga vrata s obzirom na to da je ona imala mnoga poznanstva. Međutim, kasnije je i nju odbacio jer mu više nije bila potrebna.

Picassova potreba za „iskorištavanjem drugih u svrhu zadovoljavanja vlastitih potreba“ (Fabijanić 2014: 56) očitovala se i u njegovu ismijavanju, omalovažavanju i ponižavanju Dore. Kao što potvrđuje i Holmes, narcis „brutalno krči put prema 'vrhu' gdje nalazi vlastito samoveličanje i ponižavanje drugih“ (Holmes 2003: 55). Posebno je to vidljivo u sceni tučnjave

između Dore i Marie-Thérèse (vidi str. 45 i 46 ovoga rada). Prepoznavši Dorinu ovisnost o njemu i njezinu bespomoćnost, Picasso je koristio svaki mogući trenutak da je ponizi, bilo to privatno ili javno, a Doru je, naravno, vrijeđalo kada ju je „omalovažavao i ismijavao pred drugima“ (Drakulić 2015: 82). Budući da je ona bila njegova, njegov objekt, smatrao je da može s njom činiti što ga je volja. Svojom dominacijom i željom za kontrolom upravljao je njihovom vezom. Od Dore je očekivao da poštuje njegova pravila, da bude poslušna i podložna:

„Neizravno mi je poručivao: želiš li biti sa mnom, dijeliti moju svakodnevicu, biti prisutna? U redu, ali samo pod mojim uvjetima, to je jedini način. Ja određujem hoćeš li, kada i kako imati pristup, samo ja“ (*op. cit.*: 120).

Svoju namjeru da Doru učini pokornom sluškinjom čak je i sâm izgovorio:

„Nije me uspio staviti tamo gdje mi je bilo mjesto – kako je govorio“ (*op. cit.*: 88).

Iz svega dosad navedenoga proizlazi i sljedeće obilježje narcističke strukture ličnosti – Picasso doista nije mario za osjećaje drugih ljudi, već samo za sebe i svoju korist.

4.1.7. Odsutnost empatije

Hrvatska enciklopedija definira empatiju na dva načina: „1) kognitivno razumijevanje čuvstava i položaja druge osobe (npr. situacije u kojoj se nalazi, patnje koju podnosi, ugroženosti koju doživljava); 2) emocionalno uživljavanje u osjećaje druge osobe. To uživljavanje omogućava gledanje svijeta 'njezinim očima'.“¹² Empatiju je kao pojam u psihoanalizu uveo psihoanalitičar Sándor Ferenczi, a danas ona zauzima važno mjesto u psihologiji sebstva Heinza Kohuta. Kohut „smatra empatiju temeljnim 'protuotrovom' za narcizam“, a upravo je to osobina koja narcisu kronično nedostaje (usp. Matijašević 2016: 27, 28). Za narcističku strukturu ličnosti karakteristična je odsutnost empatije, odnosno nesklonost suosjećanju ili prihvaćanju osjećaja i potreba drugih. Iako danas postoje raznovrsna teorijska razmatranja narcizma, ovaj kriterij nikada ne izostaje. Tako i Fabijanić potvrđuje kako je jedna od izrazito važnih osobina narcisa upravo manjak empatije: „Sami sebe obično ne smatraju superiornima po pitanju kapaciteta za razumijevanje i brigu o drugima. Nisu sposobni sagledati situaciju iz tuđe perspektive, razumjeti osjećaje drugih i uvažiti nečije stajalište“ (Fabijanić 2014: 56). Na to upućuje i Zanon u svom članku za *The New York Times*: „Finally, the narcissist, who longs for the approval and admiration of others, is often clueless about how things look

¹² <http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=17843>. Pregled: 5.12.2017.

from someone else's perspective. Narcissists are very sensitive to being overlooked or slighted in the smallest fashion, but they often fail to recognize when they are doing it to others."¹³ Dakle, altruizam i briga za druge u ovom se slučaju „suprotstavljaju nesposobnosti ili odbijanju da se svijet vidi s bilo kojeg gledišta osim vlastitog, uz posljedicu gušenja tuđih osjećaja“ (Holmes 2003: 9).

Čitajući roman, čitatelj će primijetiti da je Picasso potpuno nesposoban suosjećati s drugima na bilo koji način. Štoviše, u njega odsutnost empatije prelazi u sadizam:

„U početku naše veze sviđala mi se njegova grubost i rado sam joj se prepuštala. Način na koji mi je iznenada prilazio i zgrabio me bez pitanja, kao da sam njegovo vlasništvo. Tada sam to doživljavala kao znak ljubavi“ (Drakulić 2015: 75).

„Umaknula je sadističkom vladaru (Françoise, op. a.) i na tome sam joj zavidjela“ (*op. cit.*: 190).

Rašković smatra da narcizam svoju moć demonstrira upravo u različitim oblicima agresivnosti te da jednostavno ne može postojati bez neke vrste agresije, „tj. čovjekove iracionalne strasti za vladanjem drugim ljudima“ (usp. Rašković 1990: 7, 9). U svome ophođenju prema drugima Picasso pokazuje upravo tu sotonsku prirodu narcisoidnosti. Njegova ravnodušnost prema osjećajima i potrebama drugih pretvara se u fizičko nasilje, i to ne samo prema Dori:

„Picasso je bio surov i nasilan, zanemarivao je ljude koji su mu bili blisku, svoju djecu, prijatelje. Na Françoiseinom obrazu jednom je ugasio cigaretu, mene je nekoliko puta ošamario... A ipak, svi su mu opraštali i ostajali u njegovoj blizini, osim Françoise, koja je smogla snage da ga napusti. Podnošenje grubosti i poniženja bila je cijena njegove naklonosti. On sam ni zbog koga nije patio. Bjesnio je, ali nije istinski patio, bio je nesposoban za to. Jednom, na početku njegove veze s Françoise, rekla sam mu: Ti nikada nikoga u životu nisi volio. Ti ne znaš što znači voljeti. Nisam dodala, ali trebala sam, da voljeti znači patiti zbog drugoga“ (*op. cit.*: 186).

Na temelju navedenoga citata sasvim se sigurno može zaključiti da je Picasso doista bio bezosjećajni sadist, čovjek koji je uživao mučeći druge i gledajući njihovu patnju:

„Moje suze su ga zabavljale“ (*op. cit.*: 88).

¹³ Zantor, Charles. A Fate That Narcissist Will Hate: Being Ignored.

<http://www.nytimes.com/2010/11/30/health/views/30mind.html>. Pregled: 5.12.2017.

Picasso jednostavno nije bio sposoban istinski suosjećati, voljeti i patiti: „U malignom narcizmu glavno obilježje disfunkcionalnog ega je smanjen kapacitet za žalovanje i tugu“ (Klanac 2014: 23). To objašnjava i činjenicu zašto ga nije zanimala ne samo patnja ljudi koji su mu bili bliski već ni kolektivna bol i patnja, pa je tako odbio angažirati se u politici u trenutku kada se to od njega očekivalo:

„Ipak, taj građanski rat koji je bjesnio u njegovoj domovini kao da nije bio njegov rat, kao da ga se jedva ticao. Zanimali su ga samo oni događaji koji su potencijalno ugrožavali njegovu mogućnost slikanja, sve drugo je bilo nevažno. Jednako tako čudno odsutno i ravnodušno ponio se i kad je izbio Prvi svjetski rat“ (*op. cit.*: 92).

„Picasso je već bio svjetski slavan, njegov bi angažman na strani Republike zasigurno imao odjeka. No on je bio začuđujuće pasivan. Nije izbjegavao o tome govoriti, bio je zabrinut za majku i prijatelje u Barceloni, no nije osjećao potrebu da bilo što učini, da im pomogne nekom gestom, da im pošalje novac ili da majku preseli k sebi u Pariz. A kamo li da se na bilo koji način javno angažira“ (*op. cit.*: 74).

Takvo nepoštovanje prema drugima i zaokupljenost „osobnim odnosima nauštrb političke aktivnosti“ (Holmes 2003: 9) jedno je od osnovnih obilježja narcizma. Picassova ravnodušnost i apolitičnost Dori je bila potpuno neprihvatljiva i kada je bombardirana Guernica, španjolski gradić, Dora je bila potpuno izvan sebe. Tek je tada Picasso odlučio reagirati, i to slikanjem slavne *Guernice* za Svjetsku izložbu.

Odsutnost empatije u Picassa zasigurno je posljedica njegove izuzetne sebičnosti. Međutim, Rašković upozorava na mogući pogrešan zaključak u vezi s narcističnom osobom – da takva osoba gubi sposobnost ljubavi. On smatra da narcis duboko voli – ali samoga sebe: „Nema interesa da se vole drugi, a ljubav prema sebi je vrlo intenzivna“ (Rašković 1990: 54). U Picassovu životu nije bilo mjesta ni za što drugo osim za njega samoga i njegovu umjetnost. Zbog toga su ljudi u njegovoj blizini itekako patili:

„Lako je za Picassa reći da je egocentrični manijak. Ali taj čovjek u sebi ima demona koji mu ne da mira i sprečava ga da drugima daje bilo svoje vrijeme, bilo osjećaje, pa čak ni svojoj majci, sestri ili djeci“ (*op. cit.*: 133).

Naposljetku, Dora postavlja vrlo znakovito pitanje: „Nije li odsutnost empatije osobina psihopata?“ (*op. cit.*: 82) Odgovor na njezino pitanje može pružiti Jeremy Holmes: „Patološki aspekti narcizma – ponašanje prema drugima kao prema sredstvu za ostvarenje cilja, okrutna

usmjerenost prema sebi, manjak empatije – sve su to manifestacije te zavidne potrebe da se porekne važnost objekta“ (Holmes 2003: 44).

4.1.8. Narcistički bijes i narcistička ranjivost

Naposljetku, vrlo je važno razmotriti dva ključna pojma u narcističnom poremećaju ličnosti, a to su tzv. narcistički bijes (ili gnjev) i narcistička ranjivost, krhkost. Stoga će se u ovome dijelu analize spomenuti pojmovi objasniti te zatim povezati s primjerima iz romana.

Narcistički bijes može se odrediti kao bijes koji proizlazi iz povrede koju narcis doživljava kada netko dovede u pitanje divljenje koje on zahtijeva. „Narcistički gnjev' još je jedna važna klinička pojava. (...) Pacijent će metaforički, a katkad i doslovno, toptati nogama, razbijati ili bacati skupocjene predmete ili pak podići glas“ (Holmes 2003: 19, 20). Narcistički pretjerano osjetljivi pojedinci često i „beznačajna protivljenja i neusklađenost sa svojim očekivanjima osjećaju kao snažnu narcističnu povredu“ (Klanac 2014: 16) i tada slijedi snažna emotivna reakcija u vidu narcističkog bijesa. U romanu postoji scena koja zorno prikazuje upravo to. Radnja se odvija na večeri kod Cooperovih na kojoj su prisutni i Dora i Picasso, a to je, prema Dorinim riječima, bio njihov posljednji susret. Dora na večeru dolazi u pratnji svoga prijatelja Jamesa, inače homoseksualca:

„Balthus, pa zar idete u posjet tom čudaku koji voli maloljetnice? Pa idemo i mi, pridružiti ćemo vam se, što ti kažeš, Doro? Bez obrane i snage da bilo što kažem okrenula sam se Jamesu. A što ti misliš? Ali tek je to izazvalo napad Picassovog bijesa. Usuđujem se pred njim obratiti se Jamesu, dovesti u pitanje njegov prijedlog? Pozvao je Paula da ustane i odjurili su u noć. Bahati, bezobrazni starac koji me osramotio, ponio se kao uvrijeđeni dječčić koji topće nogama jer ne može dobiti što želi, pomislila sam gorko dok su se vrata za njim zatvarala“ (Drakulić 2015: 183, 184).

Iz navedenog je primjera razvidno da je Picasso Dorin postupak shvatio kao uvredu na koju je reagirao upravo narcističkim bijesom. Dora to već u sljedećem trenutku i sama shvaća:

„Ne, Picasso je izveo cijelu ovu predstavu jer je bio ljut i htio da poslušam njega a ne tamo nekog bezveznog mladića. (...) A kad mu moć isklizne iz ruku, kao u ovom malom incidentu, preplavi ga bijes“ (*op. cit.*: 184).

Međutim, „ispod narcističkog gnjeva leži ono što Mollon naziva 'narcističkom ranjivošću' ili, kako to naziva Kohut, 'narcističkom ranom'. (...) [Narcis] pokušava stvoriti svijet koji će pojačati njegov osjećaj posebnosti i važnosti, ali ispod toga vreba očaj, depresija i osjećaj

beznačajnosti. U tim okolnostima, narcis je izložen čak i najmanjim zamjerkama i odbacivanjima koje dovode u pitanje njegovu posebnost“ (Holmes 2003: 21). Dakle, ispod naoko grandioznog doživljaja vlastitog sebstva krije se osjećaj praznine, beznačajnosti, duboka depresija i vrlo krhko samopoštovanje, na što je uputio i Otto Kernberg (usp. Matijašević 2016: 25). Stoga se narcistički bijes javlja kao posljedica i manifestacija narcističke ranjivosti i u tom smislu predstavlja svojevrsni obrambeni mehanizam: „Čini se da gnjev nudi određenu mjeru sigurnosti narcisu koji je u biti usamljen i lišen osnove sigurnosti“ (Holmes 2003: 21). U Picassa se ova narcistička ranjivost manifestira kao izrazit strah od smrti, zazor od svega što se bilo kako može povezati sa smrću (bilo kakva vrsta bolesti) te stalna, gotovo opsesivna briga o izgledu i želja da izgleda što mlađe i privlačnije:

„Postalo mi je sasvim jasno da se boji, da taj starac živi u strahu od smrti. Zato ne podnosi mlade muškarce, jer se usporedba nužno nameće“ (Drakulić 2015: 184).

„Ali ako se žena nekom nesrećom razboli, ona gubi njegovu milost. Ne volim kad je žena bolesna – rekao je u lice Françoise, iscrpljenoj od poroda“ (*op. cit.*: 184).

„Uvijek se bojao bolesti i smrti. Mrzio je sprovode, bolnice, bolesti, razgovore o tome. Njegova bolest – kao kad je jednom zbog išijasa nekoliko mjeseci bio privezan za krevet – bila je izvor neizmjerne ljutnje. Mrzio je bolesnog sebe, bolesno tijelo, nemoć“ (*op. cit.*: 184, 185).

Picassov strah od smrti također može biti i posljedica njegova poimanja vlastitoga sebstva kao božanstva, a bogovi, znamo, nikada ne umiru. Štoviše, smrt bi značila da će i njegovo slikanje, njegova produktivnost i stvaralaštvo nužno doći svome kraju. No možda je baš zato odabrao umjetnost, jer kaže se da ona živi vječno.

„Ne, on nije podnosio ništa što ga je podsjećalo na to da je i on smrtno biće i da je zato njegovo stvaralaštvo osuđeno na kraj“ (*op. cit.*: 185).

Holmes pak ističe da jedino prihvaćanje smrtnosti vodi k njegovu nadvladavanju: „Konačan udarac narcizmu je činjenica o našoj smrti: pomirenje sa smrću je obilježje zrelosti i mudrosti. Prema Kohutu, uspješno prebrođeni narcizam vodi prema sposobnosti prihvaćanja smrtnosti“ (Holmes 2003: 42, 43). Još je i Tiresija, iznoseći svoje proročanstvo o Narcisu, znao da je nužno nadvladati narcizam ako želimo opstati, jer ako „uspijemo prihvatiti vlastitu prolaznost i smrtnost, moći ćemo se preobraziti – naše samopoštovanje bit će postojano i bit ćemo blagoslovljeni unutarnjom ljepotom“ (*op. cit.*: 28). Međutim, Picassu to nije pošlo za rukom:

„Bio je histerično produktivan. Baš kao da radom želi preduhitriti sudbinu. Osjećao je, ali nije priznavao, da smrt stanuje i u njemu, čak i u jednom Picassu“ (Drakulić 2015: 185).

„Pitam se, jesi li znao da umireš? Mislim da nisi. Ljudi poput tebe vjeruju da su besmrtni. Odu, a i ne znaju da odlaze, pomisao na vlastitu smrt ih vrijeđa“ (*op. cit.*: 209).¹⁴

Nadalje, kao što je već spomenuto, Picassova taština ogleda se u njegovoj pretjeranoj brizi za vlastiti izgled, što nije ništa drugo do jedna od manifestacija narcističke ranjivosti:

„Sva njegova neizmijerna taština, ne kao slikara nego kao muškarca, bila je izložena na uvid onima koji su je željeli vidjeti. Kao i ranjivost koja se ogleda u toj gesti i koja ga čini još arogantnijim prema ženama. Trebala sam to uočiti, naslušala sam se o tome, pričalo se uvelike o njegovom mačizmu. Morao je biti svjestan, barem ujutro pred ogledalom, da ga većina žena ne bi ni pogledala da nije Picasso. Ma zaboravite tu kosu, ošišajte taj glupi pramen, samo vas čini smiješnim – došlo mi je da mu kažem. Picasso, slavni slikar, želi biti privlačan muškarac? Nije li to paradoksalno? Sasvim sigurno, uvrijedio bi se da sam takvo što rekla“ (*op. cit.*: 63).

„Možda bi nekoj drugoj ženi bilo već dovoljno vidjeti kako se češlja, kako navlači pramen preko okrugle lubanje nasađene na nisko, zbijeno napeto tijelo da bi zaključila kako je njegova taština vjerojatno prevelika prepreka da mu se približim“ (*op. cit.*: 65).

Rašković to vrlo dobro ustvrđuje: „Neke banalizacije narcisoidnosti, kao i želja da se izgleda mlađi, ljepši, življi, prijatniji, da se nosi dobro odijelo, da se čuva manira, da se ostavlja utisak bogatstva, samo su uproštene derivacije lažnog odnosa prema selfu“ (Rašković 1990: 176). On osobito naglašava činjenicu da narcis zapravo voli *sliku* o samome sebi, a ne svoj „realni self“. Narcis je u stalnoj komunikaciji sa slikom o sebi, a gotovo nikada s vlastitim Ja onakvim kakvo doista jest (*op. cit.*: 176). Picassovo nastojanje da izgleda mlađi i ljepši ogleda se i u načinu na koji je birao svoje ljubavnice: što je postajao stariji, njegove su ljubavnice morale biti mlađe. Dorino je mjesto prvo zauzela Françoise, koja je od Dore bila mlađa, a kada ga je ona napustila, zamijenio ju je dvadesetsedmogodišnjom Jacqueline. Međutim, koliko god se trudio uspjehom, divljenjem, taštinom i raznim drugim načinima nadomjestiti tu duboku prazninu, ona je i dalje bila tu; Picasso je naposljetku bio i ostao usamljeni „propali slikar sa smiješnim brčićima koji žudi osvojiti svijet“ (Drakulić 2015: 89), a koji je na kraju umro baš kao i svi ostali smrtnici.

¹⁴ Riječ je o Dorinu promišljanju nakon što na radiju čuje vijest o Picassovoj smrti.

Zaključno, može se reći da „narcističko sebstvo sadrži tri sloja osjećaja: izvanjsko poricanje ovisnosti i posljedično divljenje sebi; ispod toga skriva se jak oralni bijes i zavist; a u temelju svega je frustrirana čežnja za ljubavlju i pažnjom“ (Holmes 2003: 46). Ovom su se analizom nastojale pokazati upravo narcističke crte ličnosti Pabla Picassa koje su se manifestirale na različite načine, a zbog kojih su prije svega patile osobe koje su mu bile vrlo bliske. U daljnjoj analizi pokušat će se dokazati postavka da Picasso nije bio samo narcis već i „kanibal“ koji se „hranio“ drugima kako bi opstao.

4.2. Picasso i „kanibalizam“¹⁵

„Picasso je bio kanibal. Za njega su svi postojali samo kako bi ih on mogao upotrijebiti za svoju umjetnost.“

(Slavenka Drakulić)¹⁶

Kanibalizam u svom primarnom značenju označava konzumaciju, odnosno jedenje ljudskoga mesa. U uporabi su još i termini „antropofagija“ te „ljudožderstvo“. *Hrvatska enciklopedija* kao razloge ovakva ponašanja navodi ritualne običaje pojedinih plemena, a kanibalizam se može javiti i kao posljedica gladi u specifičnim životnim uvjetima.¹⁷ *Rječnik hrvatskoga jezika* navodi i preneseno značenje spomenutoga pojma, pa tako kanibalizam označava i „međusobno uništavanje ljudi, nečovječnost u životnoj borbi ili želji za vlašću i koristi“.¹⁸ U ovome radu pojam kanibalizma upotrebljava se upravo u prenesenom značenju te se pritom odnosi na „proždiranje“ tuđeg Ja, na želju da se potpuno uništi tuđe sebstvo.

Pojam kanibalizma svakako se može povezati s psihoanalitičkom teorijom. *Rječnik psihoanalize* pruža definiciju pojma „kanibalan“: „Izraz koji opisuje objektne odnose i fantazme svojstvene oralnoj aktivnosti, po ugledu na kanibalizam uobičajen u nekih populacija. Izraz slikovito ocrtava različite dimenzije oralnog pripajanja: ljubav, destrukciju, zadržavanje u sebi i prisvajanje svojstava objekta“ (Laplanche i Pontalis 1992: 159). Naznake neke vrste

¹⁵ Pojam kanibalizma, kao što je navedeno u uvodu, u ovome će se radu upotrebljavati u prenesenom, a ne doslovnom značenju (stoga ga i donosim unutar navodnih znakova). Dakle, riječ je o metafori za potrebu za „usisavanjem, proždiranjem“ objekta u oralnoj fazi.

¹⁶ Slavenka Drakulić u dokumentarnom filmu „Romance velikih umjetnika“ („Artist in love: Picasso & Dora Maar“) prikazanu 13.10.2017. na HRT1.

¹⁷ <http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=30201>. Pregled: 13.12.2017.

¹⁸ http://hjp.znanje.hr/index.php?show=search_by_id&id=e151XRU%3D. Pregled: 13.12.2017.

kanibalizma mogu se naći i u Freuda, poglavito u njegovoj teoriji o predgenitalnim stadijima¹⁹ koja se spominje već u „Trima raspravama o teoriji seksualnosti“ iz 1905. godine. U početku Freud razlikuje dva predgenitalna seksualna²⁰ stadija: oralni (kanibalni) i sadističko-analni (usp. Freud 2000b: 115). Pritom oralna faza podrazumijeva seksualnu djelatnost „koja još nije odvojena od unošenja hrane, a objekt obiju djelatnosti je isti – inkorporacija objekta“ (Matijašević 2006: 25). U Freudovoj oralnoj fazi privilegirano značenje u zadovoljavanju ugone ima jedan dio djetetova tijela, odnosno usta. Tako se, na primjer, u ovoj fazi dječji strah od mraka može povezati sa strahom od toga da će biti pojedeno. Cvjetković također primjećuje da novorođena beba „u svojoj prvoj godini života većinu svojih aktivnosti – uključujući, naravno, i seksualne – zadovoljava putem usta i usne duplje, koja u stvari predstavlja posebno konstituisanu diskretnu erogenu zonu, pa je zbog toga ovaj period Frojd i nazvao oralnom fazom ili oralnim seksualitetom“ (prema Rašković 1990: 5). Međutim, kasnije će Freud dodati i posljednju fazu kroz koju prolazi seksualna organizacija: „Ovo izlaganje sam kasnije (1923.) izmijenio tako, da sam – nakon obiju pregenitalnih organizacija u razvoju djetinjstva – uključio i treći stupanj, koji već zaslužuje nazvati se genitalnim, koji već pokazuje seksualni objekt i određenu mjeru konvergencije seksualnih nastojanja u tom objektu, ali se razlikuje od definitivne organizacije spolne zrelosti“ (Freud 2000b: 117). Kada bude govorio o melankoliji, Freud će je povezati upravo s „oralnom fazom libidnog razvoja, kanibalskom željom za proždiranje, usisavanjem objekta“ (Matijašević 2016: 19).

Narcizam se također može povezati s oralnom fazom libidnog razvoja, s obzirom na to da je riječ upravo o želji da se objekt potpuno usisa u sebe. Stoga se slobodno može govoriti o „kanibalskom „narcizmu. U daljnjoj analizi iznaći će se primjeri iz romana u kojima su razvidna obilježja „kanibalskog“ narcizma u postupcima i ličnosti Pabla Picassa.

4.2.1. „Kanibalski“ narcizam Pabla Picassa

Prije svega, važno je ustvrditi da je Picassovu ličnost nemoguće odvojiti od njegove umjetnosti. On je ovisio o svojoj umjetnosti i bez nje jednostavno nije postojao – moglo bi se reći da bi bez nje „umro od gladi“:

¹⁹ Freud kaže: „Organizacije seksualnog života, u kojima genitalna zona još nije preuzela svoju ulogu vladanja ostalima, želimo nazvati *predgenitalne*“ (Freud 2000b: 115).

²⁰ Važno je napomenuti da je Freud pod seksualnošću podrazumijevao svaku vrstu (samo)djelatnosti koja izaziva ugodu, npr. konzumiranje hrane, razne oblike motoričke aktivnosti, taktilno nadraživanje pojedinih dijelova tijela itd.

„Sve i da je Picasso želio biti Pablo, on to nije mogao. Već od djetinjstva postojao je samo u funkciji svoje umjetnosti“ (Drakulić 2015: 127).

Picassu je za stvaranje bila potrebna izuzetna energija, a crpio ju je iz svega, pa i iz ljudi. „Hranio se“ drugima, osobito ženama, i nastojao je isisati iz svake od njih koliko je god mogao, uključujući i njihovu kreativnost, mladost, energiju, pa i život:

„Njegova želja za posjedovanjem bila je bezgranična i imala je tisuće oblika. I mogla je, nakon nekog vremena, postati opasna za drugu osobu“ (*op. cit.*: 91).

Pritom se posebno ističe njegova okrutna sebičnost: ne mareći za tuđe osjećaje, Picasso zadovoljava vlastite potrebe, uzima bez pitanja, iskorištava, a potom odbacuje, baš kao da je riječ o stvarima, a ne ljudima. Dora u romanu na mnogim mjestima o njemu govori kao o Minotauru, kanibalu i vampiru, a elementi kanibalizma posebno su uočljivi u prizoru kada Picasso jede svoj uobičajeni odrezak u restoranu u kojemu je jeo gotovo svakodnevno:

„Kao i obično, jeo je odrezak chateaubriand, gestikulirajući i govoreći istodobno, dok su se drugi podanički smijali njegovim vicevima. (...) bez riječi gledajući kako oštrim nožem zasijeca veliki komad gotovo sirovog mesa. Sa svakim zarezom noža meso je sve više krvarilo – to je sok, a ne krv, rekao mi je to sto puta smijući se. Dno bijelog tanjura postajalo je ružičasto pa crveno. Nakon nekoliko trenutaka ustala sam i izašla. (...)

Možda sam u odresku, kao prava nadrealistkinja, vidjela svoje srce kako krvari na tanjuru! (...)

Picasso je na tom bijelom tanjuru, kao na oltaru na kojem se prinosi žrtva, rezao mene a ne goveđi odrezak. Sjeckao me sporo tupim nožem i zato je još više boljelo. Razrezao me na male komadiće da me lakše može prožvakati i progutati, dok su se moji prijatelji smijali gledajući ga kako me s užitkom proždire i kako nestajem u njegovoj minotaurskoj gubici. (...)

Osjetila sam svaki ugriz njegovih zuba! Nestajala sam, raspadala sam se, bila sam tamo ali u mislima već u bijegu. Nisam to više mogla izdržati, morala sam pobjeći prije nego što do kraja pojede taj chateaubriand, dok me ne dokrajči kao taj odrezak pred njim“ (*op. cit.*: 150-152).

S obzirom na to što je sve proživjela s Picassom, Dorina nadrealistična usporedba uopće ne začuđuje. Dora se osjećala poput spomenutog odreska na Picassovu tanjuru – izložena opasnosti, nezaštićena, spremna na ubod svakoga trena. Međutim, Picassove kanibalističke crte

ličnosti najbolje dolaze do izražaja na njegovoj slici *Dora i Minotaur*, slici koja možda najснаžnije simbolizira prirodu njihova odnosa.

4.2.2. *Dora i Minotaur*²¹

Picassova slika *Dora i Minotaur* nastala je 1936. godine, a ključna je za razumijevanje ovoga romana, kao i odnosa između Dore Maar i Pabla Picassa. Budući da se Picasso u svojoj umjetnosti poslužio motivom Minotaura, prije daljnje analize važno je upoznati se s mitom o Minotauru.

Mit o Minotauru postoji u nekoliko inačica, a jednu od njih zabilježio je Ovidije u svojim *Metamorfozama*. Minotaur je sin Pasifaje, žene Minosove, koju je oplodio bik. Naime, Pasifaja se zaljubila u bika i da bi ga primamila k sebi, dala je izdubiti kravu od drveta u koju se zavukla te ju je tako obljudbio bik, a potom se rodio Minotaur, napola čovjek i napola bik, odnosno čovjek s glavom bika. Minos je potom dao izgraditi labirint u koji „dvojtveni lik mladića i bika zatvori“ (Ovidije Nason 1907: 200) te ga je svakih devet godina hranio najljepšim atenskim djevojkama i mladićima. Minotaura potom ubija Tezej, grčki junak, koji u tome uspijeva uz pomoć Arijadne, koja mu daje klupko vune kako bi mogao slijediti vlastiti trag i tako naći put iz labirinta nakon što ubije Minotaura.

Minotaur je, dakle, kanibal; napola čovjek, a napola zvijer koja se hrani ljudskim mesom, jedinom hranom koja mu je dostupna u zatočeništvu u kojemu se nalazi. Dora ga opisuje na sljedeći način:

„Kanibal kojeg ponekad zamišljam kako očajan luta beskrajnim hodnicima i urla, lupa glavom o zid, jer u njegovom životu nema ni društva, ni ljubavi, ni nade. On samo čeka smrt, ali Tezej, grčki junak, koji će ga uz pomoć Arijadne lišiti mučnog života i osvetiti atenske žrtve, još nije stigao. (...) Mitski Minotaur priželjkuje smrt jer mu je to jedini izlaz iz patnje za koju sam nije kriv“ (Drakulić 2015: 78).

Zatim mitskog Minotaura uspoređuje s Picassom, Minotaurom čija je žrtva bila ona:

„Je li Minotaur kriv za svoju kanibalsku prirodu? Picasso je također, poput bika zatvorenog u labirintu, zatočenik svoje kreativnosti. Boji se smrti i žudi za besmrtnošću i zato prihvaća osudu na život u labirintu uz uvjet da može slikati. I on živi od drugih,

²¹ Sliku je moguće pogledati na sljedećoj poveznici: <http://www.pablo-ruiz-picasso.net/work-2025.php>. Pregled: 14.12.2017.

uzimajući energiju od ljudskih bića koja se, u njegovom slučaju, dobrovoljno žrtvuju. No njegovim je žrtvama možda lakše jer ne shvaćaju da su žrtve“ (*op. cit.:* 78, 79).

No Picassova kanibalistička priroda najbolje se ogleda u spomenutoj slici na kojoj prevladava element nasilja i agresije. Picassova slika prikazuje upravo Minotaura, čovjeka s glavom bika, kako se nadvio nad ženu vjerojatno s namjerom da je siluje (ili možda proždre?), da joj na neki način naudi. Picasso je sliku pokazao Dori jedne večeri u njihovoj sobi:

„Upalio je svjetlo i preda mnom se na krevetu našao neveliki crtež žene i muškarca s glavom bika. To smo ti i ja, vidiš, Dora i Minotaur – rekao je ponosno, upirući prstom na papir i čekajući moju reakciju. Crtež je brutalan. Mrzim ga. Obožavam ga. Nikada se od njega neću rastati“ (*op. cit.:* 75).

Zatim slijedi Dorin opis slike:

„Na njemu iz crveno obojene pozadine izranja raskrečeno žensko tijelo u neprirodnom položaju, prostrto ispod prijetećeg crnog tijela ogromne glave. Bik silom odguruje njene noge i još ih više širi ne bi li posve razotkrio njezino spolovilo, dok je drugom rukom posegnuo prema grudima. Žena se ne odupire, ali ne gleda u njega. Pasivna je. U prvom je planu njezina ruka s narukvicom, lakiranih noktiju. U njezinoj gesti ne može se razaznati pokušava li se zaštititi tako što će odmaknuti njegovu ruku ili je to samo poza. Očito je da ne može ništa do prepustiti se snažnoj životinji za koju nije jasno hoće li je sljedećeg trenutka raščerečiti, ugristi ili silovati. Pokazat ću ja tebi, kao da joj govori, iskusit ćeš ti moju moć. Ne možeš me zavesti bez posljedica, govori joj. Ja sam tvoj gospodar. Pokorit ću te! Ali njezino meko bijelo tijelo ne pokazuje napetost nego prepuštanje. Prepušta mu se, prostire se pod njim poput tepiha“ (*op. cit.:* 75, 76).

Crtež je na Doru ostavio snažan dojam. Osim što joj je jasno dao do znanja da se radi o njemu i njoj, Picasso joj je tim crtežom pokazao i kako vidi nju, Doru Maar, svoju ljubavnicu – kao ženu koja i nije žena, već objekt njegove požude, njegove pohlepe i sebičnosti. Kao pasivnu jadnicu koja nema snage suprotstaviti mu se, zauzeti se za sebe; štoviše, možda Picasso Doru vidi kao nemoćnu ženu, ali ženu koja uživa u boli, u podređenosti? Doru je potresla upravo ta mogućnost:

„Doživjela sam tu sliku vrlo emotivno. Bila sam ponosna, tašta kakva već jesam. Ali istodobno, reagirala sam negativno, nešto me na toj slici duboko uznemirilo. Nije to prijeteći, mračni, nasilni ton slike, već moje lice koje ne pokazuje strah. Promatrač ne

može biti siguran uživa li ta žena ili pati. Slikar manjeg formata ne bi odolio pokazati jednoznačnu emociju i naslikao bi nemoćnu ženu koja se ne može obraniti i zato se prepušta, ali joj se na licu ogleda užas. No, Dora na slici je mirna, zagledana negdje u daljinu, iznad Minotaura, kao da nešto očekuje – možda užitak. Nije li to jasan nagovještaj našeg perverzno odnosa?“ (*op. cit.: 77*).

Međutim, dok slika gledatelju sugerira različite mogućnosti interpretacije Dorinih osjećaja, Minotauru, odnosno Picassovi postupci prilično su jasni. Samim time što je sebe prikazao kao napola životinju, a napola čovjeka, Picasso je u svoj lik ugradio element nadmoći, nadljudske snage, dominacije i želje za posjedovanjem, pokoravanjem slabijega od sebe. Minotaur na slici ima proširene nosnice, a iz njegovih očiju kao da sijeva bijes. On je taj koji ima kontrolu, koji vlada situacijom i koji odlučuje o tuđoj sudbini. Lewis Herman upozorava upravo na takve osobine ličnosti: „Želja za totalnom kontrolom druge osobe zajednički je nazivnik svih oblika tiranije“ (Lewis Herman 1996: 95). Život te žene ovisi o njegovoj volji. Hoće li je poštediti ili će ona postati njegov plijen kojim će utažiti glad? Izbor je njegov. Štoviše, vrlo je znakovita i činjenica da je ranije te večeri, možda samo nekoliko sati prije nego što je Dori pokazao svoj crtež, a nakon što ga je naslikao, Picasso u stvarnosti sproveo ono što je naslikao:

„(...) u našoj mi je sobi prišao s leđa i čvrsto me primio oko struka. Imao je jake ruke, grube dlanove, kožu potamnijelu od sunca. S lakoćom me podigao, bacio na krevet i sručio se na mene. (...) U sobi još toploj od popodnevnog sunca kroz poluzatvorene oči vidjela sam iznad sebe njegovo lice i osjetila njegovu težinu, njegovu snagu“ (*op. cit.: 75*).

Minotaur je poželio uzeti ono za što je smatrao da je njegovo. Upravo je zbog toga vrlo teško ne uočiti izrazite narcističke osobine ličnosti ovog monstruma. Picasso je sama sebe i ovom slikom prikazao kao božanstvo, kao onoga u čijim je rukama sva moć i vlast nad drugom osobom. Budući da bogovima ništa nije zabranjeno, Picassu je sa svojim plijenom dopušteno činiti što želi, a crtež je neupitno aluzija upravo na kanibalističku praksu (već i samim naslovom). Zanimljiva je činjenica da D. Diehl i M. P. Donnelly u svome djelu „Pojedi bližnjega svoga“, govoreći o povijesti kanibalizma, iznose tezu da je u drevnim narodima postojalo uvjerenje kako samo bogovi imaju pravo na kanibalizam, taj gnusni čin koji je gotovo u svim kulturama tabu-tema: „Drevni bogovi bili su okrutni, mušičavi, sitničavi i zatorni i, kao takvi, nisu bili samo izvor strahopoštovanja i čuđenja, nego i neiscrpno vrelo zastrašujućih priča kojima se obične smrtnike upozoravalo na određena ponašanja koja su dopuštena samo onima što se nalaze izvan dosega svih zakona“ (Diehl i Donnelly 2010: 13). Za božanstvo zvano

Picasso zakoni nisu vrijedili; on je mogao činiti što je htio. Stoga je i crtež obojao tamnocrvenom bojom, bojom krvi:

„Ne treba tom crtežu boja, pogotovo ne boja krvi. Cijeli prizor je krvav i bio bi takav i da je crno-bijeli. Ali Picasso nije odolio dramaturgiji. Nije mu bila dovoljna moć crnog bika i bespomoćna, raščerečena bjelina žene. Morao je posegnuti za krvlju, za crvenilom koje podcrtava namjeru žrtvovanja“ (Drakulić 2015: 76).

Dora mora biti žrtvovana na oltaru umjetnosti kako bi bog Picasso zajedno sa svojom umjetnošću živio vječno. No Dora osjeća da osim što je bespomoćna, podređena i pokorena, također je izložena i tuđim pogledima:

„Očito je da se prizor istodobno odvija u areni i na kazališnoj sceni, u činu koji će se dogoditi nema ničeg intimnog. Dapače, Minotauru je potrebna publika, oči, mnoštvo očiju. On žudi za demonstracijom moći pred drugima, za njihovim odobravanjem, navijanjem. Bravo, ti si najbolji! Pokaži joj, daj! Gotovo čujem urlike gomile, navijanje, uzbuđenje raste“ (*op. cit.*: 76).

Picasso je Minotaur. On je bog. Gladan je divljenja i očekuje da se njegovo božanstvo obožava. Elliott ukazuje upravo na to da je „narcističko trajno traženje pohvale i uvučenost u tričave zaokupljenosti obrana od bolno slabog i krhkog osjećaja sebstva. Naličje veličajnosti narcisa je stoga proždrljiv bijes, bijes koji prijete da će proždrijeti i uništiti sebstvo“ (Elliott 2012: 109).

Sve Picassove narcističke osobine ličnosti koje su dosad razmatrane sadržane su u toj jednoj slici: grandiozni osjećaj sebstva, želja za posjedovanjem i iskorištavanjem drugih, želja za prekomjernim divljenjem, odsutnost empatije... Povezujući navedeno sa spomenutom narcističkom ranjivošću, nameće se isti zaključak kao i u Slavenkinu romanu s kanibalističkom temom „Božanska glad“: Picassovi postupci „hrane usamljenost protiv koje se bori, ukazujući na smjer u kojem nestaje altruizam modernog čovjeka i raste njegov ego, čak i po cijenu tuđeg života“ (Aleksovski 2011: 401). Ovakvo je narcistično moderno sebstvo (kakvo je Picassovo), kaže Christopher Lasch, „spretno u upravljanju dojmovima koje ostavlja na druge, gladno divljenja, ali prezirno prema onima koje uspije izmanipulirati da mu priskrbe divljenje; neutaživo žedno emocionalnih iskustava kojima će ispuniti unutrašnju prazninu te prestravljeno starenjem i smrću“ (prema Elliott 2012: 112). Takvo je sebstvo nužno pokretano sebičnim motivima u svojim postupcima, pri čemu je cilj udovoljiti sebi i svojim nagonima. „Taj autoerotizam, čudan odnos prema vanjskom svijetu i bezgranična otvorenost k unutrašnjem svemiru vlastitog bića koje usisava sve hranjive sastojke života izvana s ciljem da ih apsorbira

ugrađujući njihovu energiju u vlastiti krvožilni sustav, govori nam dovoljno o bolesti identiteta i patološkom odnosu naspram ljubavi koja je u moderni bila velika i apsolutna, a sada se u postmoderni pretvara u kanibalizam“ (Aleksovski 2011: 407). Osim što doista vjerodostojno sažima čitavu dinamiku odnosa između Dore i Picassa, slika *Dora i Minotaur* kao da je i proročki najavila smjer u kojemu će se njihov odnos razvijati, kao i njegov zastrašujući i poražavajući završetak.

„Pokazalo se da Dora i Minotaur nije bio samo naslov slike, nego znak. Cijeli naš budući odnos bio je sadržan u njemu – moj ukroćeni pogled i njegovo snažno tijelo nagnuto nad mojim. Nevidljive oči uprte u nas. Dominacija, submisija – sve ono što će se tek ostvariti u sedam zajedničkih godina. Dok me crtao, kao da je već znao što će se sa mnom dogoditi, i to ga je činilo genijalnim slikarom. Picasso je, naime, poznavao sebe“ (Drakulić 2015: 80).

U tih mučnih sedam godina njihove veze²² Dorina se ličnost potpuno izmijenila, a na kraju i raspala u milijun komadića. Minotaur ju je uspio pokoriti i „hranio se“ njome dokle god je njihova veza trajala. Picassova „kanibalistička“ priroda umjetnika Doru je gotovo stajala života – on ju je „pojeo“. U drugome dijelu rada analiza će se usmjeriti na Dorinu ličnost i promjene koje je ona doživjela u odnosu s jednim od najvećih umjetnika 20. stoljeća.

²² Veza Dore Maar i Pabla Picassa doista je trajala od 1936. do 1943. godine. (Usp. intervju sa Slavenkom Drakulić: <https://www.youtube.com/watch?v=AJdrB4Sq6lY>. Pregled: 18.12.2017.)

5. DORA MAAR – ŽENA KOJA PLAČE

5.1. Tko je Dora Maar?

*„Ona je žena, ona je umjetnica, ona je Picassova ljubavnica i ona je gubitnica.“
(Slavenka Drakulić)²³*

Dora Maar (1907. – 1997.), punim imenom Henriette Theodora Markovitch, poznata je francuska nadrealistička fotografkinja i slikarica. Njezin otac, Josip Marković (1874. – 1973.), poznati je hrvatski arhitekt, a majka joj je Francuskinja Louise Julie Voisin. Dora je djetinjstvo jednim dijelom provela u Buenos Airesu, gdje se obitelj preselila zbog očeva posla, a zatim se s majkom odselila u Pariz. Stoga je tečno govorila tri jezika – hrvatski, francuski i španjolski.

Dorino djetinjstvo obilježili su nestabilan odnos između oca i majke, njihov nadzor i kontrola nad njom, odvajanje od oca i preseljenje u drugu zemlju, promjena okoline i mnogostrukost identiteta. Budući da su se najprije iz Pariza preselili u Buenos Aires jer je otac vjerovao da će mu to donijeti poslovni uspjeh, majka je zbog toga morala napustiti Francusku i Pariz koji je toliko voljela i to je dovelo do sve češćih svađa i sukoba među njima, kojima je Dora često prikriveno svjedočila:

„Dakako, ja nisam trebala čuti ništa od njihovih svađa. Ali spavala sam u sobi do njihove. Sobe su bile odijeljene tek kliznim staklenim vratima, zastrtim tankom tkaninom koja je jedva prikrivala sliku, ali zvuk nimalo“ (Drakulić 2015: 15).

Ipak, očevi planovi nisu se ostvarili onako kako je zamišljao, pa je majka postajala sve nesretnija i češće je plakala, što je oca dovodilo do ludila. Život je bio daleko od obiteljske idile:

„No kako je vrijeme prolazilo a od obećanog bogatstva ni traga, njeno je nezadovoljstvo raslo, kao i njezina svakodnevna predbacivanja ocu“ (*op. cit.*: 17).

Stoga je majka nakon nekog vremena, zbog nostalgije za Parizom kojega nikada u potpunosti nije prežalila, odlučila u Buenos Airesu otvoriti francuski modni butik. Iako mu to nije bilo sasvim po volji, otac je pristao posuditi novac te udovoljiti njezinoj želji i otvoriti *Boutique Française*. I možda bi sve krenulo nabolje da majka nije primijetila Dorinu sve veću

²³ Slavenka Drakulić u intervjuu za Frakturu: <https://www.youtube.com/watch?v=AJdrB4Sq6lY>. Pregled: 18.12.2017.

zainteresiranost i opčinjenost španjolskom kulturom i načinom života koji je ona toliko prezirala. Stoga se jedne noći, gotovo iznenada, odlučila vratiti s Dorom u Pariz, objašnjavajući svoj postupak Dorinom potrebom za dobrim obrazovanjem i sigurnom budućnošću, daleko od toga opasnog svijeta divljaka, prljavih ulica, prašine, muškaraca „koji pilje u žene kao izgladnjeli“ (*op. cit.:* 17), vulgarnosti, zabranjenih strasti i tanga:

„Je li moja tango groznica bila povod da smo se *maman* i ja jedne noći iznenada ukrcale na prekooceanski brod? Možda. Možda me je *maman* vidjela kako okretno i strastveno plešem s tim dječakom kao prava *francesa*. Možda je shvatila da više nema vremena, da me mora izvući iz te opasne sredine, dati u francusku školu koja će me civilizirati, napraviti od mene pravu gospođicu, pristojnu, suzdržanu“ (*op. cit.:* 29).

I tako Dora, iščupana iz sredine u kojoj je konačno počela oblikovati svoj identitet unatoč statusu strankinje, odlazi u Pariz – u novu sredinu, među strance gdje je stranac zapravo ona. Dora teško proživljava rastanak s ocem, s kojim je bila posebno bliska, mnogo više nego s majkom:

„Jer otac je taj kome se divim. Julie tih godina uglavnom prezirem. Kasnije je sažalijevam i prema njoj osjećam uglavnom krivnju“ (*op. cit.:* 23).

Otac je posebno volio Doru, svoju kćer jedinicu, *milu Doricu*, kako bi je često zvao. Kada je odabrala fotografiju kao svoju profesiju, otac je bio taj koji joj je pružio svoju podršku, pa i onu financijsku. No s obzirom na to da je bila njihovo jedino dijete, Julie i Marko (kako ga je Julie zvala) u djetinjstvu su se prema Dori odnosili pretjerano zaštitnički:

„Pitam se zašto su mi dodijelili tu prozirnu sobu. Jesam li doista kao njihovo jedino dijete bila krhka biljčica koju je trebalo smjestiti u staklenik i štititi i nadzirati dan i noć? Ali roditelji su u staklenim vratima očito vidjeli velike prednosti“ (*op. cit.:* 16).

„Staklo je zaštita, ali ne samo zaštita. Sjećam se osjećaja izloženosti pogledima. Osjećala sam se kao da sam u izlogu, ili akvariju“ (*op. cit.:* 18).

Stoga je Dora već u djetinjstvu na sebi neprestano osjećala poglede i ta izloženost pogledima natjerala ju je da potraži utočište iza objektiva kamere:

„Dobro se sjećam tog osjećaja istodobne zaštićenosti i izloženosti, tog staklenog kaveza iz kojeg nisam mogla izaći niti se sakriti od pogleda. Zbog toga sam već kao dijete osjećala nelagodu koju sam mnogo godina kasnije prepoznala kao posljedicu neke vrste roditeljskog nasilja nad djetetom: kao nelagodu od izloženosti neželjenim pogledima,

zbog koje sam se počela povlačiti iza objektivna svoje ljubljene kamere. Kamera mi je dugo služila kao štit od ljudi. Povlačila bih se, skrivala iza nje, a ipak mi je istodobno služila kao sredstvo komunikacije. Fotografska kamera bila je moja osobna čarolija kojom sam pripitomljavala sve što bi se našlo ispred nje“ (*op. cit.:* 19).

Dolaskom u Pariz Dora se ozbiljnije počela baviti fotografijom. Upisala je Školu dekorativnih umjetnosti, pohađala je satove slikarstva i školu fotografije i kamera je za nju postala sve, cijeli njezin život. Kamera je bila njezino oko, jezik kojim je komunicirala sa svijetom. Međutim, susret i veza s Picassom bit će za nju kobni i zbog toga što joj je Minotaur iščupao jezik, jezik kamere. Oduzeo joj je ono što ju je određivalo kao umjetnicu, kao samostalnu i neovisnu ženu:

„S kamerom u ruci, napokon sam se osjećala dobro. Kamera mi je pružala osjećaj sigurnosti i užitka. Ili možda moći“ (*op. cit.:* 38).

„Kamera mi omogućuje prisutnost i odsutnost, sudjelovanje u događaju, ali i nužni odmak. Zato jer sam se od svijeta, pa i od svojih prijatelja, morala braniti svojim fotografijama, staklom leće – inače bih postala poput Jacqueline ili Nusch, žena-žrtva. A to sam postala tek onog trenutka kad sam zauvijek odložila kameru. Jer me Picasso na to natjerao. Jer sam mu to dopustila“ (*op. cit.:* 60).

„Govorim tečno tri jezika, služim se engleskim, ali jezik fotografije je moj jedini, autentični jezik. A kad sam dopustila da mi oduzmu taj jezik, postala sam ne samo nijema nego i neka druga osoba. Taj mi je jezik oduzeo Picasso, koji je i Minotaur. Doista, zašto sam njemu, tom čudovištu, toj zvijeri u tijelu čovjeka, dopustila da mi brutalno iščupa jezik, da mi iskopa jedino oko kojim vidim, oko kamere?“ (*op. cit.:* 60).

Profesija koju je odabrala omogućila je Dori ulazak u krug umjetnika, među kojima se osjećala dobro, cijenjeno i prihvaćeno:

„Obično bi se navečer za stolom u 'La Rotonde' naguralo nas desetak. Moj najbolji prijatelj, vrlo uglađeni Paul Éluard, njegova Nusch, André Breton i moja dobra prijateljica, njegova žena Jacqueline Lamba, pa glumica Sylvia, Michel Leiris, braća Prévert...“ (*op. cit.:* 42).

Ta je njihova skupina predstavljala nadrealistički pokret i promicala takvu umjetnost u svojim tekstovima, razmišljanjima, poeziji, slikarstvu. U tom će se društvu Dora prvi put susresti s Picassom i taj će joj susret promijeniti život.

5.2. Fatalni susret

Dora i Picasso upoznali su se početkom 1936. godine na projekciji filma Jeana Renoira na koju je Dora došla kao službena fotografkinja na setu. Njihov susret tada je bio samo upoznavanje:

„Rukovali smo se. Njegova ruka bila je gruba i topla. Ipak, nisam mu se nasmiješila. Nisam se trudila biti ljubazna, iako sam, naravno, bila svjesna da je taj Andaluzanin slikarska veličina kojoj se moje društvo klanjalo do zemlje“ (*op. cit.:* 61).

Dora je, naravno, znala tko je Picasso, ali i Picasso je već znao za Doru. Poznao ju je s fotografije koju je snimio njezin prijatelj Man Ray, na kojoj mu je pozirala kao indijanska božica, a koja je posebno privukla njegovu pozornost:

„Da barem Picasso nikada nije vidio tu fotografiju! Uvjerena sam da bi naš odnos bio drugačiji. (...) Od našeg prvog susreta, kad je prepoznao lice s fotografije, vidio je u meni prvenstveno model. Stvarna osoba – ja, Dora Maar – bila je netko drugi, a ne model privlačnog lica“ (*op. cit.:* 61).

Tu stvarnu osobu Picasso će ponovno sresti nešto kasnije u kavani *Deux Magots*, a ono što se zatim dogodilo posebno je privuklo pozornost slavnog slikara. Dora je željela Picassovu naklonost i bila je odlučna u tome da ga zadivi:

„Glavnu je ulogu i dalje igrala njegova slava koja mi je bila neizmjerljivo privlačna. Željela sam da mi se Picasso divi. Znala sam da to mogu postići, trebalo je samo smisliti kako da me zapazi“ (*op. cit.:* 61, 62).

„Ne znam što sam točno željela... Prvo, da me zapazi. Zatim, željela sam njegovu pažnju i divljenje i stoga sam bila spremna na zavodnički igrokaz“ (*op. cit.:* 67).

Je li Dora namjerno „izazivala vraga“? Je li se možda igrala s vatrom? I sama je bila svjesna toga da su zabranjene stvari u njoj budile posebno zanimanje; zbog toga je kao djevojčica toliko uživala u plesanju tanga. Uzbuđenje koje je donosila moguća opasnost bilo joj je privlačno, zato se kasnije i upustila u ljubavnu vezu s Georgesom Batailleom:

„Biti s njim značilo je odvažiti se ući u džunglu punu divljih zvijeri. Značilo je biti dovoljno hrabar i usuditi se izložiti nepoznatom. Privlačila me više slutnja tajanstvene opasnosti koju je on predstavljao, nego on sâm“ (*op. cit.:* 46).

Dora je bila svjesna dojma koji ostavlja i činila je to namjerno. Bila je odlučna, drska, arogantna i – izazvala je Minotaura:

„Kad me toga dana ugledao za stolom u *Deux Magots*, zablujio se u mene, ali umjesto da me samo okrzne, njegov pogled počivao je na meni duže nego što je to bilo potrebno. Možda zato jer sam mu uzvratila istom mjerom. Drsko sam gledala čovječuljka preplanule kože sa smiješnom frizurom, odlučna da ne skrenem pogled prva, odlučna da zarobim njegovu pažnju“ (*op. cit.:* 65).

Zatim slijedi prizor koji je potpuno privukao Picassovu pozornost:

„(...) nije mi bilo prvi put da izvedem tu lukavu predstavu, egzotični trik dame koja igra mušku igru zabadanja noža između prstiju raširenih na stolu, tajanstvene elegantne gospođice koja se ponaša poput prostakuše. Polako sam skinula jednu crnu rukavicu ukrašenu ružičastim cvjetićima koje sam nosila kako bi dojam bio što bizarniji. Picasso me zainteresirano promatrao. Zatim sam u golu ruku uzela nož i igra koju me naučio Jacques Prévert je počela. Bila sam brza, ali nedovoljno uvježbana i događalo mi se da vrh noža okrzne prst i okrvavi rukavicu koju sam zadržala na drugoj ruci. Bila sam svjesna dojma koji ostavljam, da je toga trena u meni vidio ženu uspravnog držanja koje sugerira aroganciju, nepomično lice koje govori o kontroli i nadmoći, dok vješto baratanje nožem otkriva sklonost riziku i ljubav prema opasnosti, možda čak i mazohističku crtu karaktera. Mračan prizor, zaista mračan!“ (*op. cit.:* 65, 66)

Okrutnom igrom nožem Dora je uspjela šokirati slavnog slikara. Ne samo da ju je primijetio već joj se i obratio, tražeći da mu pokloni svoju okrvavljenju rukavicu. U tom trenutku Dora mu se otvoreno nudi:

„Kao da sam se na to pripremala, odmah sam teatralno ispunila njegov zahtjev. *Uzmite i moju ruku*, odgovorila sam mu na španjolskom, *prepuštam Vam se*“ (*op. cit.:* 67).

Je li Dora bila hrabra i odvažna ili je njezin čin bio ludost? Svakako je bila svjesna dojma koji je ostavila na Picassa, a cijela predstava bila je sračunata na privlačenje pozornosti. Štoviše, možda je baš prizor krvi na njega ostavio naj snažniji utisak:

„Picasso je morao poznavati tu igru, sigurno je vidio mornare po krčmama kako se nadmeću većim i oštrijim noževima dok se oko njih ljudi nadglasavaju i klade. Vidio je takve užarene poglede i na koridi, poglede koji traže krv, žrtvu, smrt. I sada ga je jedna žena u Parizu na to podsjetila“ (*op. cit.:* 66).

Dora je znala da se nalazi na opasnom i zabranjenom području; čula je priče o Picassu, vidjela je njegovu taštinu i užitak u slavi, no upravo je zbog toga Picasso bio izazov. Međutim, taj će susret za Doru postati koban. Dora mu je pred očima mahala crvenim plaštem, a Picasso – Minotaur – osjetio je miris krvi i taj je čin shvatio kao poziv na borbu. Dok je prizor opasne igre nožem Picassa podsjetio na koridu, Dora se osjećala kao da pleše tango. U sjećanju su joj zaživjeli prizori plesa iz djetinjstva i onoga što tango predstavlja:

„U tangu je žena morala istodobno pokazati i ponos i pokornost, biti izazovna ali i nedohvatljiva. Muškarac bi obavezno napravio *cabeceo*, lagani, jedva primjetni naklon prema svojoj odabranici gledajući je ravno u oči. I tada bi počeo dramatični ples osvajanja i prepuštanja“ (*op. cit.:* 28).

U ovom slučaju Dora je imala mušku ulogu – ona je bila ta koja je pozivala na ples. Svojom je pojavom i predstavom s nožem pobudila Picassovo zanimanje. Njezina ga je arogancija još više izazvala i u njemu se zasigurno javila želja da je pokori, da joj pokaže tko doista ima moć. No od tog trenutka nadalje više nije bilo povratka.

„Eto, po tome sam znala da je moj susret s Picassom fatalan. Bio je to poziv na tango. Je li on već tada ispod mog ponosnog držanja naslutio žensku pokornost, koja je također dio plesa? U tom trenu ja sam bila ta koja se osjećala nadmoćno jer sam osvojila njegovu pažnju. Izazvala sam ga. On je prihvatio izazov“ (*op. cit.:* 67).

5.3. Znakovi upozorenja

Danas je poznato da je veza Dore Maar i Pabla Picassa doista trajala od 1936. do 1943. godine.²⁴ Tih sedam godina suživota sa slavnim slikarom za Doru su bile pakao. No u početku se nije tako činilo; dobivši ono što je željela, pažnju te slikarske veličine, Dora je dopustila svom ponosu da raste i zaslijepi sva njezina druga osjetila. Zbog toga nije bila u stanju prepoznati znakove upozorenja koji su postojali već od samoga početka njihova druženja:

„Njegovo me ponašanje tjerovalo da budem na oprezu, ali ja sam to uspješno zanemarivala“ (*op. cit.:* 88).

Međutim, Picasso, majstor manipulacije, smjelo je pleo mrežu oko svoga plijena. Pritom se služio svim mogućim metodama – lažima i izvrtanjem istine, laskanjem, prikazivanjem sebe

²⁴ Intervju sa Slavenkom Drakulić: <https://www.youtube.com/watch?v=AJdrB4Sq6lY>. Pregled: 9.1.2018.

kao žrtve. Cilj je opravdavao sredstva. Tako je jedne večeri poveo Doru u šetnju dugačkom plažom u Saint Tropezu:

„Meni u tom trenu uopće nisu bili na umu nekakvi dugoročni planovi. Godila mi je njegova pažnja. Uživala sam u toplom zraku, mirisu mora, njegovoj ruci oko mog ramena, u bliskosti koju smo oboje osjećali. (...) U jednom trenu se sagnuo, uzeo kamenčić i stavio mi ga na dlan. Pogledaj, Doro, kako je poseban. Položen na moj dlan, u sumraku se sjajio mokar bijeli kamenčić savršenog jajolikog oblika. Ti si poput njega, tako posebna“ (*op. cit.:* 71, 72).

Dora je, potpuno nesvjesna opasnosti koja na nju vreba, zagrizla udicu. Smatrajući sebe i dalje neovisnom i samostalnom mladom ženom, umjetnicom, nije ni pomišljala na to da bi mogla postati nečiji plijen. No nije bila ni prva ni posljednja koju je Picasso uhvatio u svoju mrežu:

„Poslije sam saznala da to nije bio prvi put da neku ženu vodi 'skupljati kamenčiće'“ (*op. cit.:* 70).

Doru je k Picassu privukao još jedan važan čimbenik – jezik. Budući da je slagicu njezina identiteta činilo više malenih dijelova, jezik je za Doru imao posebno značenje.

„Svaki jezik koji govorim, ima za mene drugačije značenje: hrvatski je jezik mog djetinjstva, tajanstven jer je povezan sa skrivenom prošlošću moga oca, s precima koje ne poznajem, sa zemljom koja nije daleko ali mi je gotovo posve strana. Francuski je jezik moje tvrdoglavosti, ljutnje, ali i nesigurnosti jer označava moje nepripadanje, drugost. A španjolski je za mene na neki čudan način još davno prije Picassa bio povezan sa strašću, tjelesnošću, zabranama. Poslije je to postao jezik poraza, raspada, boli...“ (*op. cit.:* 68).

„Picasso nikad nije saznao koliko mi znači to da s njim mogu govoriti španjolski i da je taj jezik u mom djetinjstvu označavao ono zabranjeno: vulgarni jezik ulice, psovke, ples – ono prljavo, nisko i zato privlačno“ (*op. cit.:* 69).

Španjolski ne samo da je za Doru imao posebno značenje već je bio i poveznica između nje i Picassa, tajna nit koja ih je spajala i koja je samo njima bila zajednička:

„Uljuljala sam se u zvuk španjolskog, samo našeg, zajedničkog, tajnog jezika koji nitko iz njegovog društva nije govorio“ (*op. cit.:* 72).

Španjolski nisu govorile ni žene o kojima joj je Picasso te večeri pričao – žene koje je prikazao kao dosadne plačljivice koje ga stalno opsjedaju i ne daju mu mira.

„Picasso mi je te večeri, naše prve zajedničke večeri, govorio o svojim ženama. O Olgi, koja ne želi razvod, prijeti mu advokatima i progoni ga nemogućim zahtjevima. Znaš, šapnuo je u jednom trenu kao da mi se povjerava, Olga je poludjela. Ja sam suosjećajno kinnula glavom, iako je Olgino čudno ponašanje bilo svima poznato. Svi su znali da ga Olga sačekuje na ulici, a onda vuče za rukav, viče i preklinje. A zatim, tu je i Marie-Thérèse, s kojom je godinu prije dobio malu Mayu. Točko tako se izrazio: tu je, što je trebalo značiti da i s njom treba računati. Za nju nisam znala, u to vrijeme ona je bila njegova dobro skrivena tajna“ (*op. cit.*: 70, 71).

Međutim, Dora između sebe i ovih žena nije vidjela nikakvu poveznicu. Ipak je ona bila drugačija – bila je umjetnica, neovisna mlada žena posvećena svome radu. Stoga je Picassov monolog nije zabrinuo:

„O njegovom odnosu prema ženama ionako nisam znala previše, osim onoga što mi je sam rekao, a to je zvučalo kao da je on njihova žrtva“ (*op. cit.*: 72).

„Shvaćаш, sve su one potpuno ovisne o meni – rekao je Picasso kao da se opravdava“ (*op. cit.*: 71).

Iskrivljavanjem stvarne istine, Picasso je „pripremio teren“. Njegova je priča možda i zvučala uvjerljivo – jer doista, tko bi vjerovao ludoj, rastrojenoj bivšoj balerini ili mladoj djevojci koja je za njega bila samo avantura? Sada su one za njega samo teret, obaveza. No Picassove riječi: „Sve su one potpuno ovisne o meni“ bile su proročke riječi; bila je to najava sudbine koja će neminovno zadesiti i Doru.

5.4. Gubitak identiteta i rasap ličnosti

*„Svaki se život može živjeti
Ne izgubiš li samoga sebe.“
(J. W. von Goethe)²⁵*

Malo-pomalo Dora se zaplela u Picassovu mrežu; misleći da i dalje čvrsto stoji, nije bila ni svjesna trenutka kada je počela tonuti:

²⁵ Citirano u: FREUD, Sigmund (2000) *Predavanja za uvod u psihoanalizu*. Zagreb: Stari Grad. Str. 440.

„Ono što u tom trenu nisam znala o sebi jest da sam tako tašta i slaba. I da sam već beznadno zaljubljena u njega“ (*op. cit.:* 72).

Neovisna, snažna i emancipirana umjetnica, fotografkinja koja je tada već imala vlastiti atelje, postajala je sve više i više ovisna o kanibalu Picassu, Minotauru koji se hranio njezinom energijom. On ju je nagovorio i na čin zbog kojega će kasnije osobito žaliti – da se ostavi svoje kamere, svog trećeg oka, i da se okrene slikanju; to je bilo njegovo područje, na taj ju je način još više mogao poniziti, znajući da nikada neće biti uspješna kao on:

„(...) uvjeravao me da je bolje da se primim slikanja. Sjećam se, uzeo je u ruke moju fotografiju Nusch i dugo je promatrao. Zapamtila sam taj trenutak jer sam se osjećala poput djevojčice koja stoji pred roditeljima i moli za večernji izlazak. Ja sam molila za ulazak u umjetnost, molila sam ga da odobri ulaznu vizu mojim fotografijama. (...) Ostavi se fotoaparata, Doro. Slikaj! Ovo nije umjetnost. Probaj nešto drugo“ (*op. cit.:* 113).

Dora je zbog Picassa odbacila dio sebe, i to dio koji ju je činio onime što je bila prije njega, koji joj je davao smisao, samopouzdanje i kontrolu nad svojim životom i profesijom. I tako je, malo-pomalo, počela gubiti dijelove sebe sve dok više nije bilo moguće povezati nekadašnju Doru Maar sa sadašnjom plačljivom luđakinjom. Kako je njihova veza napredovala, tako je Dora postajala sve više emocionalno ovisnija o Picassu:

„Ja sam trebala njega više nego on mene. Picasso je to dobro znao. Kako sam postajala emocionalno sve ovisnija, tako je on – kao da to važe na kakvoj preciznoj unutrašnjoj vagi – sve manje držao do mog mišljenja“ (*op. cit.:* 119).

„Istina je da bih mu nakon svađe slala pisma u kojima sam očajnički ponavljala: molim te, oprosti mi, neću više plakati. Kako mora da su mu godile te riječi, moje molbe, moja *ovisnost* koja je postala očita, bolesnička, i koja je zabrinula Paula. Oni koji su me otprije poznavali, poput njega, slutili su da moja tolika podčinjenost ne može dobro završiti. Vidjeli su da je Picasso postao grub, da traži načine da me ponizi, da je sve hladniji i sve se više udaljava“ (*op. cit.:* 117, 118).

No Picasso je uživao u svojoj nadmoći i kontroli i kao da je stalno tražio nove načine da je ponizi; za njega je to bilo poput kakve sadističke predstave. Tri su situacije u kojima ju je doista ponizio, a pritom je u tome uživao. Posebno je upečatljiv događaj kada su Dora i Picasso radili na stvaranju slavne *Guernice* u njegovu ateljeu kada je njihov rad prekinuo posjet Marie-Thérèse. Zatekavši Picassa s Dorom, napala je nju:

„Imam kćer s ovim čovjekom. Moje je mjesto uz njega. Odlazite, vi ovdje nemate što raditi – okomila se na mene. Ostala sam zatečena. (...) Kako je bilo očito da i ja imam posla u ateljeu, da fotografiram, pokušala sam joj mirno objasniti da je u krivu, jer ja svakako imam razloga biti s Picassom. (...) Koja od nas dvije mora otići? – obratila mu se ona, sasvim ozbiljno. Priznajem da sam izgubila svoj mir i dostojanstvo i da me njezino ponašanje izbezumilo. No još me više izludio njegov odgovor, u stvari presuda: Dogovorite se međusobno. Još nisam pravo ni razumjela što to on, moj partner, govori, kad me Marie-Thérèse napala! Gurnula me i ja sam, ne očekujući udarac, pala na pod. Ona se bacila na mene svom težinom. Krajičkom oka vidjela sam Picassovo lice, njegov ironični osmijeh dok mirno nastavlja slikati na vrhu ljestava gledajući odozgo hrvački spektakl. Mora da je to bio prizor vrijedan gledanja i zapravo me čudi da se nije smijao, glasno pljeskao rukama i navijao, kao da sjedi u prvom redu cirkusa ili u areni gleda borbu bikova. Dvije hrvačice, dvije žene koje se bore pred njim za njegovu naklonost. (...) Nije bilo pobjednice i obje smo ostale na podu uprljane prašinom i ostacima boje. No ja sam se, zato što sam joj dopustila da me uvuče u tučnjavu, ipak osjećala kao gubitnica. Izgubila sam ponos“ (*op. cit.*: 101, 102).²⁶

Za Doru je to bio početak kraja. Kako je vrijeme odmicalo, sve je teže uspijevala kontrolirati svoje osjećaje i ponašanje pa su slične scene postale sve učestalije:

„Jedan mi se događaj urezao u pamćenje: rat je još trajao, a sirota Marie-Thérèse morala je svakodnevno dolaziti iz drugog kraja grada u atelje po ugljen za grijanje koji je Picasso nabavljao na crnoj burzi. Naišla sam u atelje u trenutku kada mu je po tko zna koji put predbacivala što se još nije razveo, iako je obećao da će je oženiti. On je nešto izvrdavao, pravdajući se. Ali ti voliš mene! – povikala sam uvrijeđeno. Iako ga je Marie-Thérèse gnjavila sa svojim zahtjevom, iako mu nije padalo na pamet da je oženi čak i da je bio razveden, Picasso ju je preda mnom nježno zagrlio i teatralno mi se obratio: Dobro znaš da je ona jedina koju volim! (...) Na kraju je ta žena bila toliko drska da me izgura iz sobe. Ja sam i to otrpjela“ (*op. cit.*: 122, 123).

²⁶ Postoje indicije da se to doista i dogodilo. Naime, u Picassovoj biografiji uz ovaj događaj navodi se njegova izjava da mu je to bio najbolji dan u životu. (Iz dokumentarnog filma „Romance velikih umjetnika“ [„Artist in love: Picasso & Dora Maar“] prikazanog 13.10.2017. na HRT1.)

Kasnije, dugo nakon njihova prekida, kada je Picasso već pronašao novu žrtvu – Françoise, mladu studenticu slikarstva, i dalje je pozivao Doru da ručaju zajedno, tako da su se povremeno ipak viđali. No iako je sada imao novu muzu, Picasso je i dalje uživao u ponižavanju Dore:

„Doveo mi je kući Françoise kako bih joj sama rekla da mu ne zamjeram zbog njihove veze. Ako to nije bilo poniženje, ne znam što jest“ (*op. cit.*: 157).

Korak po korak, Picasso je uspio potpuno slomiti, uništiti Doru. No ona je toga postala svjesna tek kada je već bilo kasno:

„Ne možeš se obraniti od poniženja koje ti nameće bezgranična ljubav prema nekome, ono je beskrajno. Toliko da više nije ni poniženje, nego samouništenje“ (*op. cit.*: 123).

Dorina ovisnost o Picassu, njezinu bogu, očitovala se na razne načine, ali bila je vidljiva svima koji su je otprije poznavali. Od samostalne, neovisne i pomalo arogantne umjetnice pretvorila se u jadnicu koja je živjela od Picassove pažnje, od bilo kakve komunikacije s njim, pa makar to bile i svađe:

„I tako, čekala sam da provedemo zajedno rijetke trenutke, usrećivale su me čak i mrvice njegove pažnje“ (*op. cit.*: 106).

„Nije li zbog toga bio još veći izazov takvu ženu pretvoriti u plačljivu, molećivu siroticu, ne samo na slikama nego i u stvarnosti? U ženicu koja čeka poziv, drhturi pokraj telefona i moli za milost, za jednu jedinu riječ pa makar to bilo i naređenje“ (*op. cit.*: 119).

Dora je polako postajala svjesna gorke istine – u svojoj opčinjenosti Picassom, potpuno je izgubila sebe. Jasno je vidjela tu promjenu; njezina se ličnost izmijenila:

„Ponekad, u trenucima samoće i napada melankolije, činilo mi se da umjetnica Dora Maar, čiji sam lik tako strpljivo gradila, polako nestaje“ (*op. cit.*: 111).

„Ne samo da naš odnos više nije bio isti, jer sam bila degradirana, nego sam i ja postala drugačija osoba – pasivna, depresivna, izgubljena. Kako se to dogodilo? Zašto sam to dopustila?“ (*op. cit.*: 105)

„U odnosu na njega, bila sam nesigurna, slaba i ovisna“ (*op. cit.*: 199).

„Izgubila sam ne samo ponos nego i kontrolu nad svojim ponašanjem“ (*op. cit.*: 122).

Dorina promjena ubrzo je postala i tema Picassovih portreta. Godine 1937. naslikao je prvu *Ženu koja plače* i otada su se zaredali portreti na kojima je Dora prikazana kao jadnica koja

uvijek plače, a kasnije će se njezino lice na Picassovim slikama izobličiti čak do neprepoznatljivosti.

„Da, bilo je dovoljno pažljivo promotriti moje portrete. Sve je naslikao – i moju sadašnjost i moju budućnost. Pokazao mi je sva moja lica, od zanesene djevojčice na plaži do Minotaurove zarobljenice, plačljivice, nositeljice luđačkih šešira i kadaverične groteske koja više nema obrise žene“ (*op. cit.*: 125).

Često ju je slikao s neobičnim šeširima, koji su je privlačili još u djetinjstvu kada ih je nosila njezina majka i koje je često nosila kao odrasla žena, a za Picassa su oni imali posebnu simboliku:

„Raspad ličnosti, ludilo koje za Picassa simbolizira šešir, nije se još dalo naslutiti iz mojeg oblačenja. Drugi oko nas mogli su primijetiti da sam ljuta ili nezadovoljna, ponekad frustrirana, što je sve bilo dio naše svakodnevice, ali nije bilo znakova psihičkog rastrojstva“ (*op. cit.*: 125).

Međutim, nakon niza nesretnih događaja koji su se zaredali u njezinu životu – očev odlazak, majčina smrt, smrt bliskih prijatelja, a uz to i odnos s Picassom koji je sve teže podnosila – Dora doživljava konačni rasap ličnosti. Jednom prilikom susjedi je nalaze kako sjedi na stubištu svoje zgrade potpuno gola i izgubljena, ne znajući gdje je. U drugom slučaju našla se u nepoznatoj ulici, pokisla, potpuno izgubljena. Ovakve su situacije postale sve češće, no nakon jednog sličnog događaja Dora se budi u bolnici:

„Paul me našao u ormaru. Željela sam se sakriti kao kad sam bila sasvim mala i kad mi je bilo dosta roditelja i njihovih svađa. I tada bih se ponekad zavukla u ormar. Zamišljala sam da sam nestala i bilo mi je dobro. Zato sam tog dana odjurila u stan i zatvorila se u ormar u spavaćoj sobi. U crnilo. Dok sam padala u procjep koji se iznova i iznova otvarao u meni, osjećala sam čudnu vrtoglavicu. Sjećam se samo da sam se probudila u bolnici i da me napala nova vrsta boli“ (*op. cit.*: 152, 153).

Dora je u bolnici doživjela niz terapija elektrošokovima nakon kojih ju je njezin liječnik, dr. Lacan, premjestio u drugu bolnicu:

„Miris alkohola. Hladan dodir prstiju na sljepoočnicama, a zatim bol koja mi probada sljepoočnice poput igle za pletenje. Nekoliko oštih, munjevitih uboga u brzom slijedu. Osjećam kako mi se tijelo baca po krevetu, a čvrste me ruke drže da ne padnem. (...) Mozak mi je poput tučenog bjelanjka, šupljikav i lagan. Stvarnost iza zaslona čini mi se

tako blizu, a ipak je ne mogu dohvatiti. Ne mogu podići ruku niti ispustiti glas“ (*op. cit.*: 153).

5.5. Liječenje i život nakon Picassa

5.5.1. Terapija razgovorom

Dora je u bolnicu stigla u stanju potpunog rasapa ličnosti. Njezin se svijet urušio i ona više nije bila u stanju nositi se sa svakodnevnim situacijama. Kao što kaže Freud: „Događa se i to, da ljudi zbog nekog traumatičnog događaja koji uzdrma temelje njihova dotadašnjeg života dospijevaju u stanje obamrlosti, da u njima nestaje svako zanimanje za sadašnjost i budućnost“ (Freud 2000a: 293). No budući da su je u bolnici „liječili“ terapijom elektrošokovima, njezino se stanje samo dodatno pogoršalo:

„Nakon elektrošokova i čežanja u bolnici još danima su me boljele noge, hodala sam ukočeno, kao na štakama. Boljelo me zapravo cijelo tijelo. Vukla sam se hodnikom koji gleda na dvorište, ali nisam znala jesam li još u bolnici ili u svome stanu. (...) Bilo mi je kao da plivam u mutnoj vodi. Mozak mi se sporo oporavljao. Jacques me izvukao iz Sainte Anne, gdje su me gotovo ubili. Vežu te za krevet, strpaju ti smotuljak platna u usta i potom ti kroz tijelo puštaju struju. Zapravo, i ne znam koliko sam puta prošla 'tretman', kako to nazivaju u bolnici. Nisam ni pitala“ (*op. cit.*: 9).

Jacques Lacan, poznati francuski psihoanalitičar i psihijatar, jedan od najpoznatijih psihoanalitičara nakon Freuda, izbavio je Doru iz spomenute bolnice i počeo je s njom raditi privatno, koristeći metodu razgovora:

„Zaboravi elektrošokove, oporavit ćeš se, pa nemaš još ni četrdeset godina. Dolazit ćeš ovamo, k meni, i razgovarat ćemo. Ništa više. Ne trebaš nikakvu terapiju ni lijekove, ne moraš se više bojati“ (*op. cit.*: 9, 10).

Lacan je pridavao posebnu važnost terapiji razgovorom: „Prema Lacanu, psihoanaliza se, ako se želi spasiti, mora okrenuti govoru. Govor je upravo područje vladavine analitičara i njegova zadaća“ (Matijašević 2006: 123). Na njihovim sastancima Dora je odlučivala o čemu će razgovarati:

„Ne želim pričati o bolnici, jedva sam preživjela... I ne moraš, ti odlučuješ o čemu ćemo razgovarati“ (*op. cit.*: 10).

Lacanov je cilj bio pomoći Dori da razgovorom proradi bolna iskustva te da na taj način dođe do iscjeljenja – jer upravo je to svrha psihoanalitičke terapije: „Prorađivanje prošlih iskustava i istraživanje bolnih sjećanja dovelo je zauzvrat do nestanka simptoma – otuda katarzična dimenzija razgovora“ (Elliott 2012: 35).

„Njegov posao i nije bio da odgovara na moja pitanja, nego da me potiče da govorim i sama na njih odgovaram“ (Drakulić 2015: 162).

Potaknuta Lacanovom metodom liječenja, Dora uskoro počinje pisati bilježnicu u koju bilježi svoja razmišljanja i bolna iskustva, pokušavajući na taj način shvatiti što ju je dovelo do stanja u kojemu se našla:

„Mogu pokušati staviti neke stvari na papir, pomislila sam spremajući bilježnicu u torbu. (...) Vjerujem da će mi pisanje pomoći da se saberem. Moram i sama nešto pokušati, ne smijem sve prepustiti Jacquesu. (...) Stoga vjerujem da, ako se prisjetim nekih događaja iz svoje prošlosti, ako ih zapišem, možda ću i sama bolje razumjeti zašto sam doživjela psihičku krizu i završila u bolnici. (...) Kako sam sebi mogla dopustiti da završim u bolnici? Eto, o tome bih željela pisati“ (*op. cit.*: 10, 11).

Lacanova psihoterapija nesumnjivo je pomogla Dori da se donekle oporavi:

„Godinama nakon toga, osjećam se bolje, mirnije gledam na svoju situaciju. Još uvijek imam prijatelje, izlazim, uživam u razgovorima i izložbama“ (*op. cit.*: 155).

No što je s njezinom patološkom ovisnošću o Picassu?

5.5.2. Do you believe in life after Picasso?

„Ima li lijeka od Picassa? – pitala sam se nakon tog zadnjeg susreta.

Nema, sve dok se osjećam kao ovisnica.“

(Dora Maar)²⁷

Unatoč svemu što je proživjela i preživjela, unatoč svim poniženjima i udarcima, fizičkim i psihičkim, Dora je na neki način i dalje ostala vjerna Picassu. Ona „pada u depresiju, završava u umobolnici, okreće se katoličanstvu no ne okreće leđa Picassu.“²⁸

²⁷ Citirano u: DRAKULIĆ, Slavenka (2015) *Dora i Minotaur*. Zagreb: Fraktura. Str. 185.

²⁸ <http://www.ziher.hr/dora-maar-i-picasso-kosmaar-zene-koja-place-ili-adora-adoree/>. Pregled: 10.1.2018.

„Mirna sam jer je Picasso tu sa mnom, tu unutra, poput trna koji se zabio preduboko u meso da bi se mogao izvaditi“ (Drakulić 2015: 155).

„Možda nije riječ o fizičkoj bolesti, posljedici elektrošokova ili nečem drugom, nego o onom teretu u meni kojeg se ne mogu riješiti. Ni Jacques mi nije mogao pomoći da ga se riješim do kraja“ (*op. cit.*: 192).

Što ju je to tjeralo da mu se stalno iznova vraća? Zbog čega mu je uopće dopustila da je uništi i priveže za bolnički krevet?

„Što uopće čovjeka može natjerati da odustane od samog sebe? Samo očajnička, ovisnička ljubav. Posljedica je bio raspad, potpuni rasap moje ličnosti“ (*op. cit.*: 60).

Ako se Dorin život pomnije analizira, počevši od djetinjstva, moguće je primijetiti njezinu svojevrsnu ovisnost o autoritetima. Iako je još kao djevojčica težila za samostalnošću i neovisnošću, ne može se poreći njezina vezanost uz oca s kojim je imala prisan odnos, potpuno drugačiji od onoga s majkom (koju u romanu gotovo uvijek oslovljava imenom, „Julie“). Međutim, Dora je odrastala u jasno određenim okvirima, s jasno postavljenim granicama. Štoviše, te su granice bile i fizičke, u obliku njezine sobe sa staklenim vratima u roditeljskom domu u Buenos Airesu:

„Pitam se zašto su mi dodijelili tu prozirnu sobu. Jesam li doista kao njihovo jedino dijete bila krhka biljčica koju je trebalo smjestiti u staklenik i štititi i nadzirati dan i noć? Ali roditelji su u staklenim vratima očito vidjeli velike prednosti“ (*op. cit.*: 16).

Teško djetinjstvo i otac od kojega se vrlo rano odvojila kada se s majkom preselila u Pariz zasigurno su na Doru ostavili posljedice. Upoznavši Picassa, Dora se za njega vezala do te mjere da mu je dopustila i da je uništi. Nakon psihičkog sloma, elektrošokova i psihoterapije, Dora se okreće religiji. Cijeloga života njezinoj je krhkoj ličnosti bio potreban autoritet, oslonac:

„Ipak, naslućivala sam da je procijenio (Lacan, *op. a.*) da sam suviše slaba da živim sama bez podrške nekog čvrstog oslonca. Bez staklene stijenke kroz koju bi me nadzirao neki autoritet“ (*op. cit.*: 164).

„Krhki identitet sastavljen od djeteta, umjetnice, *francese*, francuske ljubavnice, žene hrvatskog porijekla i argentinske prošlosti, ljevičarke i pozerke, žene koja misli i žene koja se predaje osjećajima, gubitnice, luđakinje sa šeširom – sve to nije više moglo opstati

zajedno a da se sasvim ne rasprši, bez rešetki, bez kaveza, onog istog u koji me Picasso zatvorio na jednoj od svojih slika“ (*op. cit.*: 164, 165).

Promjenu koju je Dorina ličnost doživjela u odnosu s Picassom analogijski se može povezati s već spomenutim mitom o Narcisu, pri čemu je u odnosu Dore i Picassa moguće uočiti sličnosti s odnosom Narcisa i nimfe Eho: „Hiperosjetljiva Eho postaje zrcalna slika neosjetljivog Narcisa. On je nedostupan, ona vječno želi biti u njegovu naručju. On misli samo na sebe i okrutno je sebičan; ona misli samo na njega i njezino poljuljano samopoštovanje ne obnavlja se ni u smrti. On se ne može identificirati s drugima i tako učiniti njihove glasove svojim te time proširiti svoju osobnost; ona pak ne posjeduje vlastiti glas i osuđena je na blijedo oponašanje. Govoreći u okviru privrženosti, oboje su tjeskobno privrženi: ona predano prijanja uz svoj objekt, a on je zauvijek zadržava na distanci“ (Holmes 2003: 25, 26). Referirajući se na Holmesa, može se zaključiti da Dora prisilno prijanja uz Picassa, kao što to čini Eho u svom odnosu prema Narcisu. Njezina je struktura ličnosti previše krhka i potrebna joj je neka vrsta autoriteta, zbog čega i razvija takvu patološku ovisnost o Picassu. O takvoj vrsti intenzivne ovisnosti govori i Lewis Herman opisujući odnos zlostavljača i njegove žrtve: „Ista vrsta traumatskog vezivanja može se uspostaviti i između zlostavljane žene i zlostavljača. Opetovani doživljaj straha i poštode, posebice unutar izoliranog konteksta ljubavnog odnosa, može rezultirati osjećajem intenzivne, gotovo bogobojazne ovisnosti o svemoćnom bogolikom autoritetu. Žrtva može živjeti u strahu od njegova gnjeva, ali mu se i diviti gledajući u njemu izvor snage, vodstva i samoga života. Takav odnos može steći i obilježje iznimnosti i posebnosti“ (Lewis Herman 1996: 110). Dora ostaje vjerna Picassu sve do njegove smrti; čak i nakon što se povukla iz javnoga života u samoću i prekinula s njim svaki kontakt, on je u njezinu životu i dalje prisutan:

„Kad sam u Ménerbesu, ne odlazim na spavanje prije malog rituala posvećenog Picassu. U sumrak nakon večere dok sjedim na terasi, natočim dvije čaše vina, *Cabernet de la Citadelle*. Pijuckam svoju, dok drugu dignem prema zapadu i gledam kako se sunce boje rubina u njoj polako utapa. Nazdravljam Picassu, slikarskom geniju i nepodnošljivom čovjeku koji mi je odredio život. Kucnem se s njegovom čašom. Zvuk me podsjeća na porculansku masku koja pada na pod i razbije se u tisuću komadića. Prije nego odem s terase, vino iz druge čaše prolijem u zemlju kao žrtvu za njegovu dušu. Tko zna sjeti li me se ikada?“ (Drakulić 2015: 205)

Iako se nakon Picassa okrenula religiji, za Doru je pravi i istinski bog ipak i dalje slavni slikar:

„(...) a Picassa, koji ostaje mjerilo mog uzleta i mog pada, još uvijek uporno pokušavam zamijeniti Bogom“ (*op. cit.*: 204).

„Ponekad, prije nego što uđem u kuću, podignem pogled prema beskrajnom crnom nebu i obratim se Bogu: Dragi bože, još uvijek te varam s Picassom! Ipak sam ostala *francesa*“ (*op. cit.*: 205).

Picasso je doista obilježio život ove mlade žene pred kojom se nalazila blistava budućnost i karijera. Naposljetku, Dora je postala svjesna svojih pogrešaka:

„Da, bila sam spremna biti s Picassom po svaku cijenu, pa i po cijenu gubitka vlastite osobnosti“ (*op. cit.*: 187).

„Ja bih danas rekla, bila sam spremna biti što god je on poželio da budem, ali samo zato jer sam vjerovala da je to jedini način da ga zadržim“ (*op. cit.*: 195).

Unatoč tomu, Dora mu se u mislima i nakon mnogo godina i dalje vraćala. Iako joj je iščupao srce poput pravog Minotaura, Picasso je za nju ostao bog sve do svoje smrti u proljeće 1973. godine. Vijest o njegovoj smrti Dora je primila potpuno mirna, iznenađujući time čak i samu sebe. No slikarski genij, njezin ljubavnik i bog, nastavit će u njoj živjeti unatoč tomu što je napustio ovaj svijet.

„Začudila sam se: Picasso je umro, a sunce i dalje sja, ja pijem čaj kao i svakog dana u to doba. Jer smrt je banalna, čak i njegova. Ne plače mi se. Ni traga suzama. Eto, umro si, a ja te nemam čime oplakati. Sve si mi suze ukrao i razbacao ih po svojim portretima. A možda je i prekasno za suze, trideset godina nakon što smo se rastali. Dragi moj, sada tek vidim da si za mene umro onoga dana kada sam ležala u bolnici sama, ostavljena, na rubu ponora. Jedan tvoj zagrljaj, jedan dodir ruke bio bi me spasio. Umjesto tebe, dočekala sam elektrošokove. Osjećaj napuštenosti zauvijek me opustošio. Ipak, nastavila sam živjeti, ne uz tebe ali i dalje u odnosu prema tebi. Zato smrt, kao ni tvoja ranija odsutnost, ništa neće promijeniti u našem druženju“ (*op. cit.*: 208, 209).

6. DORA I PROBLEM ŽENSKÉ PODČINJENOSTI

Roman „Dora i Minotaur“ nesumnjivo otvara i pitanje koje je i danas predmet žustrih rasprava, a koje je bilo od izuzetne važnosti i u prošlosti – pitanje ženske podčinjenosti. Mnoga su djela napisana na ovu temu, a jedno od najvažnijih svakako je djelo francuske filozofkinje Simone de Beauvoir „Drugi spol“. Djelo je izdano 1949. godine i predstavlja radikalnu i revolucionarnu feminističku kritiku patrijarhata i položaja žene u društvu te se danas smatra jednim od najvažnijih djela feminističke kritike općenito. De Beauvoir zanimaju razlozi zašto se ženu od pamtivijeka percipira kao drugost, kao biće podređeno muškarcu, pa u svome djelu traži uzrok tomu u povijesti, a ženu proučava kroz brojne perspektive (među kojima je i psihoanalitička). U ovome zaključnom dijelu rada ukratko će se izložiti problem ženske podčinjenosti, problem koji se jasno ogleda u asimetriji odnosa Dore i Picassa.

Neupitno je da je u svim aspektima života žena uvijek bila podčinjena muškarcu: „Naime, žene su *oduvijek* podređene muškarcima.“²⁹ Kada bi čak i postojali neki razumljivi razlozi zašto je tomu bilo tako u povijesnim društvima, očekivalo bi se da u današnjem suvremenom društvu žena napokon postane ravnopravna s muškarcem. Međutim, i danas se ženu uvijek određuje i definira u odnosu prema muškarcu. Pritom se muškarca shvaća kao predstavnika svoje vrste, odnosno ljudskoga roda, kao osnovni oblik, praoblik, prauzor. Muškarca se smatra izvornim bićem. No problem je u tome što se nije dogodio „niti jedan prijeloman povijesni događaj koji bi ih (žene, op. a.) učinio podređenima, kao što je slučaj s drugim podređenim skupinama.“ (*op. cit.*) Drži se da je ženama podređeni položaj naprosto nešto urođeno.

6.1. Povijesni problem

Dakle, muškost se oduvijek percipirala kao povlaštena kategorija u odnosu na ženskost. „Ovaj je svijet oduvijek pripadao muškom rodu, ali nijedno od za to ponuđenih obrazloženja ne čini nam se dovoljnim“ (De Beauvoir 2016: 79). De Beauvoir ističe da čak i „sam Freud prihvaća da se prestiž penisa objašnjava očevom suverenosti i priznaje da ne zna podrijetlo muške nadmoći“ (*op. cit.*: 2016: 66).

U svome djelu ona pokušava pronaći odgovor na to vječito pitanje promatrajući ga kroz prizmu filozofije egzistencijalizma, a nalazi ga još u samim počecima ljudske vrste:

²⁹ <https://meta-portal.net/zene-su-samo-drugi-spol/>. Pregled: 22.1.2018.

„Egzistencijalna perspektiva nam je dakle omogućila da pojmimo kako su biološki i ekonomski položaj čopora morali dovesti do muške nadmoći. Ženka više od mužjaka trpi zbog ljudske vrste. Čovječanstvo je uvijek nastojalo umaknuti svojoj specifičnoj sudbini. Izumom oruđa, održavanje života je za muškarca postalo aktivnošću i projektom, dok je kroz majčinstvo žena ostala prikovana za svoje tijelo, kao životinja. Zato što se čovječanstvo u svojem bitku dovodi u pitanje, to jest životu pretpostavlja razloge življenja, muškarac se naspram žene postavio kao gospodar. Muškarčev projekt nije da se ponavlja u vremenu, nego da vlada trenutkom i kuje budućnost. Muška aktivnost, stvarajući vrijednosti, postavila je samu egzistenciju kao vrijednost. Pobjedila je nad zbrkanim silama života. Podčinila je prirodu i ženu“ (*op. cit.*: 2016: 83). Takvo je stanje vladalo i u antičkim društvima, gdje su „muškarci bili nepovjerljivi ratnici, a žene podčinjene domaćice koje su svoju podčinjenost shvaćale kao nepromjenjivo i prirodno stanje. Poslušnost žene mužu i djece roditeljima bila je duboko ukorijenjena u svijest naroda.“³⁰

Međutim, istraživanje ovoga problema kroz povijest izuzetno je velik i zahtjevan poduhvat koji svakako nije predmet ovoga rada.³¹ Ovdje se samo želi osvijestiti problem ženske podčinjenosti koji je donedavno bio vidljiv u gotovo svim aspektima života, pa tako i u ljubavnom odnosu između žene i muškarca.

6.2. Kastracijski kompleks

O razlici među spolovima govori i psihoanalitička teorija, pa tako Freud kaže da dječaci i djevojčice počinju primjećivati te razlike još u ranom djetinjstvu: „Infantilno seksualno istraživanje započinje vrlo rano, ponekad i prije treće godine života. Ono se ne nadovezuje na razliku među spolovima, koja djetetu ne govori ništa, jer barem dječaci misle, da oba spola imaju jednake, muške genitalije. Ako potom dječak kod svoje male sestrice ili prijateljice u igri dospije do otkrića vagine, tada u prvi mah nastoji zanijekati svjedočanstvo svojih osjetila, jer si ne može predočiti postojanje njemu sličnog ljudskog bića bez jednog njemu toliko dragocjenog dijela tijela“ (Freud 2000a: 335). No i djevojčica shvaća da joj nedostaje muški spolni organ i ona zbog toga žali, kaže Freud, jer smatra da je na neki način prikraćena, oštećena: „Za djevojčicu znamo da se zbog nedostatka velikog i vidljivog penisa osjeća teško prikraćenom, zavidi dječaku na njegovu posjedu, te očito iz tog motiva razvija želju da bude muškarac; ova se želja kasnije iznova preuzima u neurozi, koja nastupa zbog nekog neuspjeha u njenoj ženskoj

³⁰ <https://hrcak.srce.hr/190414>.

³¹ Za mnogo detaljniji prikaz ove problematike preporuča se čitavo djelo „Drugi spol“ autorice Simone de Beauvoir, kao i ostala literatura koja se bavi ovom temom.

ulozi“ (*op. cit.*: 335, 336). Djevojčica zbog toga razvija kompleks manje vrijednosti, odnosno osjeća se inferiornom u odnosu na dječaka. Međutim, De Beauvoir upućuje na to da je zavist na falusu zapravo zavist zbog onoga što on predstavlja: „Djevojčica zavidi na falusu samo kao simbolu povlastica dodijeljenih dječacima; mjesto koje zauzima otac u obitelji, sveopća prevaga muških, obrazovanje, sve potvrđuje njezinu ideju muške nadmoći. (...) falus dobiva toliku vrijednost jer simbolizira suverenost koja se ostvaruje na drugim poljima“ (De Beauvoir 2016: 61, 66).

Kompleks manje vrijednosti koji se slijedom toga razvija u djevojčica moguće je povezati s tzv. Elektrim kompleksom³² (analogno Edipovu kompleksu). Riječ je o podsvjesnoj seksualnoj želji koju djevojčica osjeća prema ocu, zbog čega razvija neprijateljstvo prema majci, koju počinje shvaćati kao suparnicu. „Djevojčica žudi za ocem istovremeno na dva načina – u seksualnom smislu te u smislu jednakosti ocu (ili, ustvari, bilo kojem muškarcu). Za djevojčicu otac predstavlja neupitan autoritet. Ona internalizira svog oca, odnosno njegove riječi, zabrane i pohvale.“³³ Iako u Dorinu slučaju ne nalazimo izravne naznake seksualne želje prema ocu, jasno je da je otac za nju predstavljao neupitan autoritet. Uz oca je bila vezana daleko više nego uz majku, prema kojoj je, štoviše, razvila osjećaj odbojnosti i s kojom je cijeloga života bila u sukobu.

Zbog toga što se u odnosu na muškarca žena osjeća inferiornom, što joj je onemogućeno da bude muškarac i da joj zato pripadnu ista moć i superiornost koje se pripisuju muškarcima, „očito je da se mnoge žene tijekom cijelog života koriste istom taktikom – želje koje ostaju neostvarive nastoje nadomjestiti zavođenjem muškaraca. Tako im se čini da su ipak u kontroli i ravnopravne muškarcu“ (*op. cit.*). Na ovome je mjestu dovoljno samo podsjetiti na Dorinu predstavu zavođenja koju je izvela za Picassa.

6.3. Slučaj „Dora i Minotaur“

Razmatrajući slučaj zaljubljene žene u kontekstu problema ženske podčinjenosti, De Beauvoir kaže: „Za ženu ne postoji drugi izlaz osim da se dušom i tijelom izgubi u onome kojega joj predstavljaju kao apsolut, kao esencijalno. Budući da je ionako osuđena na ovisnost, radije nego da sluša tirane – roditelje, muža, zaštitnika – odabrat će služiti bogu. Žena odabire toliko gorljivo priželjkivati svoje ropstvo da će joj se ono činiti kao izraz njezine slobode. Trudit

³² Koncept Elektrina kompleksa razvio je psihoanalitičar Carl Gustav Jung po uzoru na Freudov Edipov kompleks.

³³ <https://meta-portal.net/zene-su-samo-drugi-spol/>. Pregled: 22.1.2018.

će se prevladati svoj položaj neesencijalnog objekta radikalno ga prihvaćajući. Kroz svoju putenost, svoje osjećaje, svoja ponašanja, suvereno će uzvisivati voljenoga, postavit će ga kao vrhovnu vrijednost i stvarnost: poništiti će se pred njim. Ljubav za ženu postaje religija“ (De Beauvoir 2016: 680).

Spomenuti citat zorno ukazuje na prirodu odnosa Dore i Picassa. Kao što je pokazano u analizi na mnogo mjesta, za Doru je Picasso bio osobni bog. Žrtvujući se svome bogu, Dora je potpuno izgubila sebe. No paradoks je u tome što je Dora u njemu vidjela spas, a da bi se spasila, ona je naposljetku potpuno zanijekala vlastito Ja. Njezin identitet poništio se u njemu zato što „idolatrijska ljubav voljenoj osobi povjerava apsolutnu vrijednost“ (*op. cit.*: 2016: 690). Zbog toga se čitav Dorin život raspao u komadiće kada je njezina veza s Picassom došla kraju: „Kad se žena deset ili dvadeset godina posvećivala dušom i tijelom jednom muškarcu, kad se on čvrsto zadržao na pijedestalu na koji ga je uzdigla, njegov je odlazak razorna katastrofa“ (*op. cit.*: 2016: 702). Međutim, kao što je i prikazano, Doru čak ni smrt njezina boga nije spriječila u tome da mu i dalje pripisuje apsolutnu vrijednost. Može li se za takvu ovisničku ljubav pronaći lijek i kako to učiniti? Odgovor na to pitanje pruža De Beauvoir: „Onoga dana kad će žena moći voljeti u svojoj snazi, a ne slabosti, ne da bi pobjegla od sebe, nego da bi se našla, ne da bi se odrekla sebe, nego da bi se afirmirala, tada će ljubav za nju kao i za muškarca postati izvor života, a ne smrtna opasnost“ (*op. cit.*: 2016: 704).

6.4. Roman u okviru feminističke teorije

U zaključnome dijelu ovoga rada stvaralaštvo Slavenke Drakulić (uključujući i roman „Dora i Minotaur“) smjestiti će se u okvir feminističke teorije i autoričina angažmana u tom području društvene djelatnosti. Prije svega, ukratko će se izložiti osnovne postavke feminizma, a zatim će se pokazati kako je roman „Dora i Minotaur“ dio jednog većeg opusa u kojemu autorica obrađuje iste (rodne) probleme.

Feminizam se kao društveni pokret koji se zalaže za prava i jednakost žena i unapređenje njihova položaja počeo razvijati još u 18. stoljeću. Feministički pokret najčešće se dijeli u tri vala, a takva nam podjela omogućava razlikovanje generacija feminizma. U prvome valu (koji se naziva još i feminizmom jednakosti) naglasak je bio na borbi za žensko pravo glasa, a cilj je postignut 1920. godine u SAD-u, „nakon niza štrajkova glađu i demonstracija ispred Bijele

kuće i na drugim državnim paradama“.³⁴ Drugi val feminizma (moderni ili rodni feminizam) ujedno je i najpoznatiji, a obuhvaća razdoblje od 1960-ih do 1980-ih. To je razdoblje u kojemu feminizam postaje organizirani pokret za žensku ravnopravnost. Drugi val feminizma često se naziva pokretom za oslobođenje žena, a intelektualni izvori pokreta bili su djela Simone de Beauvoir („Drugi spol“) i Betty Friedan („Mistika žene“). Posebno je De Beauvoir isticala poznati slogan drugoga vala feminizma – „Osobno je političko“, kojim se namjeravalo ukazati na problem u kojoj mjeri i na koje načine sustav, kultura, društvo i država upravljaju životom žene i zadiru u njezin osobni, privatni život. Treći val feminizma javlja se nakon 1980-ih i povezan je s istraživanjima *queer* teorije. U ovom se razdoblju posebno naglašava distinkcija između roda i spola, pri čemu spol predstavlja biološku odrednicu, dok je rod kulturološka konstrukcija. Stoga se traži pravo na seksualnu slobodu izbora koji neće biti uvjetovan kulturološkim odrednicama.

Feministički pokret bio je aktivan i u zemljama bivše Jugoslavije, gdje su se osobito krajem 1970-ih počele osnivati feminističke skupine i organizacije. Slavenka Drakulić također je pripadala skupini žena aktivistica koje su u Hrvatskoj tih godina osnovale feminističku sekciju „Žena i društvo“. Drakulić se, pišući tada za novine, aktivno bavila temom ženskosti i položaja žene u društvu, a jedna je od prvih autorica koje su u nas počele pisati o feminizmu. U njezinu feminističkom angažmanu posebno se ističe djelo „Smrtni grijesi feminizma“ (1984.), knjiga sabranih eseja, novinskih članaka i kolumni u kojoj Drakulić polemizira sa svojim neistomišljenicima, prikazujući na duhovit način tadašnju svijest, stanje u državi i javno mnijenje vezano uz feministički pokret. Osim u spomenutoj knjizi, jednoj od prvih knjiga hrvatske feminističke literature, Drakulić se i u svojim kasnijim djelima vrlo često bavi ženskim pitanjima. Najzanimljivija su svakako njezina posljednja tri romana koja bi se mogla smatrati i svojevrsnom trilogijom, a u kojima prikazuje živote triju žena koje su živjele u sjeni svojih partnera, velikih muškaraca. To su romani „Frida ili o boli“ (2007.), „Dora i Minotaur“ (2015.) te „Mileva Einstein, teorija tuge“ (2016.). U tim je romanima autorica fikcionalizirala biografske činjenice, prikazujući živote ovih žena iz njihove, ženske perspektive, baveći se pritom prije svega temama patnje, boli, podčinjenosti i krhkosti ženskog identiteta.

Roman „Dora i Minotaur“ stoga pronalazi svoje mjesto u prepoznatljivu Drakulićkinu opusu kroz koji se uvijek provlači tema ženskosti, ženske sudbine i života iz ženske perspektive,

³⁴ <https://www.voxfeminae.net/cunterview/politika-drustvo/item/6145-vodic-kroz-pravce-i-valove-u-feminizmu-za-pocetnice-ke>. Pregled: 14.2.2018.

poput svojevrsnog lajtmotiva. Probleme koji su prikazani u ovome romanu moguće je, dakle, povezati s cjelokupnim opusom Slavenke Drakulić, s obzirom na to da je riječ o autorici koja se (od)uvijek bavila ženskim pitanjima, pokušavajući na taj način dati glas ženama koje ga možda u svojim stvarnim životima nisu imale. Kako i sama autorica, u posljednjem eseju iz zbirke „Smrtni grijesi feminizma“ (koji je moguće čitati i kao autobiografsku bilješku), zaključuje: „Ne mogu šutjeti, čak i kad bi to bilo za moje dobro. Osim toga, mislim da je prešućivanje i pristajanje na šutnju jedan od najgorih oblika represije“ (Drakulić 1984: 169). Stoga Frida Khalo, Dora Maar i Mileva Einstein u njezinim romanima dobivaju svoj glas – ženski glas, glas kojim mogu izraziti *svoj* pogled na svijet, *svoje* mišljenje, *svoje* osjećaje i *svoju* sudbinu.

7. ZAKLJUČAK

U ovome diplomskom radu predmet analize i interpretacije bio je roman hrvatske književnice Slavenke Drakulić „Dora i Minotaur“. Riječ je o romanu koji obrađuje temu ljubavnog odnosa jednoga od najpoznatijih parova iz svijeta umjetnosti, Dore Maar i Pabla Picassa. U ovome se radu spomenutom romanu pristupilo iz perspektive psihoanalitičke teorije. Pritom se na početku rada čitatelja upoznaje s osnovnim postavkama psihoanalize i njezinim povijesnim razvojem, ističući njezin velik utjecaj na sva područja ljudske djelatnosti. Zatim se analiza usmjerava na strukturu ličnosti Pabla Picassa tijekom koje se nameće zaključak o njegovoj izrazitoj narcističkoj i kanibalističkoj prirodi. S osobom takve strukture ličnosti posebno je teško ostvariti dublji odnos za kakvim je težila Dora Maar, za koju je ta veza imala kobne posljedice. U drugome dijelu rada stoga se analizira struktura ličnosti Dore Maar, žene koja je ostala zapamćena po svom uvijek plačljivom izrazu lica, a koja je zbog slikarskoga genija izgubila vlastiti identitet, doživljavajući naposljetku potpuni rasap ličnosti. U analizi je kraći dio posvećen i razdoblju Dorine psihoterapije kod slavnog dr. Lacana, a zaključni dio rada bavi se problemom ženske podčinjenosti, s obzirom na to da je u romanu jasno vidljiva izrazita asimetrija njihova odnosa. Smještanjem romana u okvir feminističke kritike i istoimenog pokreta, kao i u cjelokupni opus Slavenke Drakulić, rad postaje zaokružena cjelina.

Budući da u stvarnome životu ovakvi odnosi nisu rijetkost, u ovome se radu na primjeru jednog fikcionalnog djela na koje se primjenjuju postavke psihoanalize nastojalo ukazati na važnu ulogu koju književnost ima u društvu. Književnost reprezentira, a potom i komentira stvarnost (iako je nikako ne možemo poistovjetiti sa stvarnošću), pri čemu joj je dozvoljeno koristiti se raznim umjetničkim postupcima kako bi temeljni problem dodatno naglasila i ukazala na njegovu važnost. To je učinjeno i u spomenutom romanu, a u ovome se diplomskom radu analiza usmjerila na strukture ličnosti ovih dvaju velikih umjetnika i prirodu njihova odnosa onako kako je to prikazano u djelu. Pritom se još jednom naglašava kako je riječ o romanu, o *fikcionaliziranim* biografskim činjenicama, a ne o analizi stvarnih osoba Dore i Picassa.

8. LITERATURA

ALEKSOVSKI, Marinela (2011) Kanibalski narcizam u romanu Božanska glad Slavenke Drakulić. *Nova Croatica* V 5. Str. 401-409.

ANIĆ, Vladimir (1994) *Rječnik hrvatskoga jezika*. Zagreb: Novi liber.

APPIGNANESI, Richard i Oscar ZARATE (2001) *Freud za početnike*. Zagreb: Naklada Jesenski i Turk.

BEREŠ, Monika. *Položaj žena u antičkoj Grčkoj*. <https://hrcak.srce.hr/190414>.

DE BEAUVOIR, Simone (2016) *Drugi spol*. Zagreb: Ljevak.

DIEHL, Daniel i Mark P. DONNELLY (2010) *Pojedi bližnjega svoga: povijest kanibalizma*. Zagreb: Ljevak.

Dijagnostički i statistički priručnik za duševne poremećaje: DSM-5 (2014) Uredili: Vlado Jukić i Goran Arbanas. Jastrebarsko: Naklada Slap.

DRAKULIĆ, Slavenka (1984) *Smrtni grijesi feminizma: Ogledi o mudologiji*. Zagreb: Znanje.

DRAKULIĆ, Slavenka (2015) *Dora i Minotaur: Moj život s Picassom*. Zagreb: Fraktura.

DURIĆ, Dejan (2013) *Uvod u psihoanalizu: od edipske do narcističke kulture*. Zagreb: Leykam international.

ELLIOTT, Anthony (2012) *Uvod u psihoanalitičku teoriju*. Zagreb: AGM.

FABIJANIĆ, Ira (2014) Narcistički poremećaj ličnosti. *Gyrus Journal*, Vol. II. Str. 55-57.

FREUD, Sigmund (1914) On Narcissism. U: *Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, vol. 14. London: Hogarth Press.

FREUD, Sigmund (2000a) *Predavanja za uvod u psihoanalizu*. Zagreb: Stari Grad.

FREUD, Sigmund (1986) Prilog uvodu u narcizam. U: *Budućnost jedne iluzije i drugi spisi*. Str. 43-69. Zagreb: Naprijed.

FREUD, Sigmund (1970) Raščlamba psihičke ličnosti. U: *Nova predavanja za uvod u psihoanalizu, Sabrana dela S. Freuda* (knjiga Osma). Str. Beograd: Prosveta.

FREUD, Sigmund (2000b) *Tri rasprave o teoriji seksualnosti*. Zagreb: Stari Grad.

HOLMES, Jeremy (2003) *Narcizam*. Zagreb: Naklada Jesenski i Turk.

Hrvatska enciklopedija. <http://www.enciklopedija.hr>.

Hrvatski jezični portal. <http://hjp.znanje.hr>.

KLANAC, Vice (2014) *Narcizam* (diplomski rad).

<https://repozitorij.mef.unizg.hr/islandora/object/mef%3A147/datastream/PDF/view>.

LAPLANCHE, Jean i Jean-Baptiste PONTALIS (1992) *Rječnik psihoanalize*. Zagreb: „August Cesarec“: Naprijed.

Leksikon hrvatskih pisaca (2000) Uredili: Krešimir Nemeč, Dunja Fališevac i Darko Novaković. Zagreb: Školska knjiga.

LEWIS HERMAN, Judith (1996) *Trauma i oporavak*. Zagreb: Ženska infoteka.

MATIJAŠEVIĆ, Željka (2016) *Stoljeće krhkog sebstva: psihoanaliza, društvo, kultura*. Zagreb: Disput.

MATIJAŠEVIĆ, Željka (2006) *Strukturiranje nesvjesnog: Freud i Lacan*. Zagreb: AGM.

Meta-portal: *Žene su samo „drugi“ spol*. <https://meta-portal.net/zene-su-samo-drugi-spol>.

OVIDIJE NASON, Publije (1907) *Metamorfoze*. Zagreb: Matica hrvatska.

PEZEROVIĆ, Selma. *Dora Maar i Picasso: Košmaar žene koja plače ili Adora adorée?* <http://www.ziher.hr/dora-maar-i-picasso-kosmaar-zene-koja-place-ili-adora-adoree>.

RAŠKOVIĆ, Jovan (1990) *Narcizam*. Beograd: Sloboda.

Romance velikih umjetnika (Artist in love: Picasso & Dora Maar), dokumentarni film o Dori Maar i Pablu Picassu. Produkcija HRT1. Prikazano 13.10.2017.

SYMINGTON, Neville. (1993) *Emotion and Spirit*. London: Karnac.

WARD, Ivan i Oscar ZARATE (2002) *Psihoanaliza za početnike*. Zagreb: Naklada Jesenski i Turk.

ZANOR, Charles. *A Fate That Narcissists Will Hate: Being Ignored*.

<http://www.nytimes.com/2010/11/30/health/views/30mind.html>.

ŽIMBREK, Ivana Mihaela. *Vodič kroz pravce i valove u feminizmu za početnice/ke*.
<https://www.voxfeminae.net/cunterview/politika-drustvo/item/6145-vodic-kroz-pravce-i-valove-u-feminizmu-za-pocetnice-ke>.