

# Umjetnice u književnoj obradi: romansirane biografije likovnih umjetnica

---

Leskovec, Nikolina

Master's thesis / Diplomski rad

2024

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, Faculty of Croatian Studies / Sveučilište u Zagrebu, Fakultet hrvatskih studija**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:111:254571>

Rights / Prava: [In copyright](#) / [Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2025-03-29**



Repository / Repozitorij:

[Repository of University of Zagreb, Centre for Croatian Studies](#)





SVEUČILIŠTE U ZAGREBU  
FAKULTET HRVATSKIH STUDIJA

Nikolina Leskovec

**UMJETNICE U KNJIŽEVNOJ OBRADI:  
ROMANSIRANE BIOGRAFIJE LIKOVNIH  
UMJETNICA**

DIPLOMSKI RAD

Zagreb, 2024.





SVEUČILIŠTE U ZAGREBU  
FAKULTET HRVATSKIH STUDIJA  
ODSJEK ZA KROATOLOGIJU

NIKOLINA LESKOVEC

**UMJETNICE U KNJIŽEVNOJ OBRADI:  
ROMANSIRANE BIOGRAFIJE LIKOVNIH  
UMJETNICA**

DIPLOMSKI RAD

Mentorica: prof. dr. sc. Dubravka Zima

Zagreb, 2024.

*Umjetnice u književnoj obradi: romansirane biografije likovnih umjetnica*

*Three biographical novels on female artists*

## **Sažetak**

U ovome se radu na osnovi triju romansiranih biografija analizira društveni položaj umjetnica. Riječ je o romansiranim biografijama fotografkinje i slikarice Dore Maar *Dora i Minotaur: moj život s Picassom*, slikarice Frida Kahlo *Frida ili o boli* te slikarice Slave Raškaj *Bijela kopriva*. Autorica prvih dvaju djela je Slavenka Drakulić, a *Bijele koprive* Nada Iveljić. Kako bi se položaj spomenutih umjetnica mogao bolje razumjeti, na temelju djela *Vlastita soba* Virginije Woolf prikazan je težak položaj umjetnica tijekom povijesti. Što se položaja umjetnica u Hrvatskoj tiče, prikazan je oslanjajući se na rezultate istraživanja Jasenke Kodrnje. Prije analize odabranih predložaka bilo je važno objasniti razliku između biografije i romansirane biografije, a ta je distinkcija, uz nekoliko znanstvenih radova, napravljena prvenstveno na temelju djela i intervjua teoretičara Michaela Lackeyja. Analiza triju romansiranih biografija pokazala je kako životi i karijere tih triju umjetnica imaju mnoštvo zajedničkih značajki. Naime, sve tri bile su vrlo talentirane, no nedovoljno cijenjene. Još im je nekoliko elemenata, poput bolesti i financijske ovisnosti, otežavalo položaj u društvu i umjetničkim krugovima. Ključna poveznica svih triju umjetnica njihove su veze s poznatim slikarima (Pablom Picassom, Diegom Riverom i Belom Čikošem Sesijom), u čijoj su sjeni bile tijekom cijeloga života te su u javnosti ostale zapamćene prvenstveno kao njihove partnerice, a tek posredno kao umjetnice.

**Ključne riječi:** Dora Maar, Frida Kahlo, Slava Raškaj, romansirana biografija

## Abstract

In this paper, the social status of female artists is analyzed based on three biographical novels. These are the biographical novels *Dora and the Minotaur: My Life with Picasso* of photographer and painter Dora Maar, *Frida, or About Pain* of painter Frida Kahlo and *White Nettle* of painter Slava Raškaj. The author of the first two works is Slavenka Drakulić, while *White Nettle* is by Nada Iveljić. To better understand the position of the mentioned artists, the difficult situation of female artists throughout history is presented, based on the work *A Room of One's Own* by Virginia Woolf. The position of female artists in Croatia is also discussed, relying on the research findings of Jasenka Kodrnja. Before analyzing the biographical novels themselves, it was important to explain the difference between a biography and a biographical novel, a distinction made primarily based on the works and interviews of theorist Michael Lackey, along with several scientific papers. The analysis of the three biographical novels showed that the lives and careers of these three artists share many common features. Specifically, all three were very talented but not sufficiently appreciated. Other factors, such as illness and financial dependency, further complicated their position in society and artistic circles. The key link among all three artists are their relationships with famous painters (Pablo Picasso, Diego Rivera, and Bela Čikoš Sesija), in whose shadows they lived throughout their lives, and today they are primarily known as their partners, and only secondarily as artists.

**Keywords:** Dora Maar, Frida Kahlo, Slava Raškaj, biographical novel

## Sadržaj

<b>1. Uvod</b> .....	<b>1</b>
<b>2. Romansirana biografija</b> .....	<b>2</b>
<b>3. Društveni položaj umjetnica tijekom povijesti</b> .....	<b>3</b>
3. 1. Istraživanje Jasenke Kodrnje .....	5
<b>3. <i>Dora i Minotaur: moj život s Picassom (2015, Zagreb: Fraktura)</i></b> .....	<b>6</b>
4. 1. Djetinjstvo u Buenos Airesu .....	7
4. 2. Fotografkinja i pariški nadrealistički krug.....	9
4. 3. Veza s Picassom.....	11
4. 4. Život nakon Picassa .....	12
<b>4. <i>Frida ili o boli (2007, Zagreb: Profil)</i></b> .....	<b>13</b>
5. 1. Djetinjstvo, bolest i nesreća.....	13
5. 2. Supruga Diega Rivere, slikarica i bolesnica.....	14
<b>5. <i>Bijela kopriva (1989, Zagreb: Mladost)</i></b> .....	<b>18</b>
6. 1. Djetinjstvo u Ozlju i osjećaj (ne)pripadanja .....	20
6. 2. Život i smrt u Zagrebu .....	20
<b>6. Analiza položaja umjetnica na osnovi triju romansiranih biografija</b> .....	<b>22</b>
7. 1. Odnos između umjetnice i njezina oca .....	22
7. 2. Odnos između umjetnice i njezine majke.....	24
7. 3. Majčinstvo .....	27
7. 4. Bolest.....	28
7. 5. Vlastiti prostor za rad.....	30
7. 6. Financijska samostalnost .....	31
7. 7. Umjetnica u sjeni svojega partnera ili mentora .....	32
7. 8. Promjena položaja umjetnica tijekom povijesti.....	35
<b>7. Zaključak</b> .....	<b>37</b>
<b>Literatura</b> .....	<b>38</b>

## 1. Uvod

Muškarci su tijekom povijesti gotovo uvijek u društvu bili cjenjeniji od žena te im je pruženo mnogo mogućnosti za stjecanje raznih znanja i vještina. Nepovoljan položaj žena određen je stereotipnim rodnim očekivanjima i ograničenjima. Naime, od muškaraca se očekivalo da rade i zarađuju za cijelu obitelj, a od žena da postanu dobre supruge i majke. Brojna književna djela prikazuju neravnopravnost između muškaraca i žena te razlike u njihovu društvenom položaju, a u ovome ćemo radu analizirati društveni položaj triju vizualnih umjetnica: Dore Maar, Fride Kahlo i Slave Raškaj na temelju njihovih romansiranih biografija. Romansirana je biografija popularna književna vrsta, a tri romansirane biografije na kojima se temelji ovaj rad napisale su dvije hrvatske književnice, Slavenka Drakulić i Nada Iveljić. Drakulić je autorica djela *Dora i Minotaur: moj život s Picassom* i *Frida ili o boli*, a Iveljić je napisala djelo *Bijela kopriva* o životu Slave Raškaj.

Na početku rada definirat ćemo romansiranu biografiju i objasniti na koji se način razlikuje od klasične biografije. Za potrebe pisanja toga poglavlja koristit ćemo članak i intervju Michaela Lackeyja, uglednoga američkog teoretičara romansirane biografije te nekoliko članaka istaknutih hrvatskih autorica. Potom ćemo na osnovi ključnoga teksta feminističke kritike, djela *Vlastita soba* Virginije Woolf, postaviti teorijski okvir društvenoga položaja žena. Taj ćemo okvir proširiti istraživanjem Jasenke Kodrnje, koja je na samome kraju dvadesetoga stoljeća intervjuirala trideset hrvatskih umjetnica i rezultate istraživanja prikazala u djelu *Nimfe, muze, eurinome: društveni položaj umjetnica u Hrvatskoj*. Zatim ćemo ukratko prikazati radnju i specifičnosti triju romansiranih biografija na kojima se temelji ovaj rad, a u središnjem ćemo dijelu rada na osnovi njih analizirati društveni položaj umjetnica. Budući da su Dora Maar, Frida Kahlo i Slava Raškaj bile partnerice, muze i učenice poznatih slikara (Pabla Picassa, Diega Rivere i Bele Čikoša Sesije), u javnosti su ostale zapamćene prvenstveno na temelju tih odnosa, a njihova su umjetnička postignuća bila sekundarna. Tijekom analize ćemo se, dakle, usredotočiti na taj fenomen, ali i na brojna zajednička obilježja triju umjetnica, poput specifičnoga odnosa s roditeljima, nemogućnosti da se ostvare kao majke, financijske ovisnosti, bolesti i slično.



## 2. Romansirana biografija

Biografija je književno djelo koje prikazuje život neke poznate osobe, obraćajući posebnu pažnju na istinitost iznesenih podataka. Biografije su vrlo popularne već stoljećima i upravo je zahvaljujući njima javnost imala priliku saznati mnoštvo informacija o poslovnoj i privatnoj sferi života brojnih poznatih osoba (Corby, 2020). S druge strane, romansirane su biografije postale popularne tek devedesetih godina dvadesetoga stoljeća, no njihova je popularnost do danas konstantno rasla te se čini kako su čitanije od klasičnih biografija. Specifičnost romansirane biografije krije se u činjenici da je protagonist stvarna povijesna osoba, no podatci i događaji mogu biti, i najčešće jesu, fiktionalni (Corby, 2020). Zanimljivo je kako autori romansiranih biografija kao protagoniste svojih djela najčešće biraju pojedince iz marginaliziranih skupina ljudi. Budući da se biografije gotovo uvijek pišu o poznatim političarima, umjetnicima i slično, autori romansiranih biografija žele ispraviti tu nepravdu pa pišu o osobama koje se zbog svojih stavova ili načina života ne uklapaju u društvo, o ženama, robovima i ostalim marginaliziranim skupinama. Također, pripadnici takvih skupina idealni su protagonisti zato što često o njima postoji vrlo malo provjerenih podataka pa književnici imaju veću slobodu stvaranja i ne moraju paziti na istinitost priče koju donose (Corby, 2020). Štoviše, autori romansiranih biografija svoje protagoniste pretvaraju u simbole. Tako život stvarne osobe služi samo kao podloga za prenošenje određenih autorovih poruka koje se mogu primijeniti na puno šire skupine ljudi, a često i na čovječanstvo u cjelini. S obzirom na to, romansirane nas biografije potiču na razmišljanje te prepoznavanje autorove poruke i načina na koji tu poruku možemo primijeniti na vlastiti život. Također, propitivanjem stupnja istinitosti i vjerodostojnosti podataka iznesenih u takvim djelima s obzirom na stvarni život povijesne osobe razvijamo sposobnost kritičkoga razmišljanja (Lackey, 2016).

U stručnoj se literaturi često spominje kako autori romansiranih biografija, pišući o tuđim životima, ispisuju i vlastitu autobiografiju. Maja Verdonik i Livija Kroflin (2022: 34) navode kako je upravo *Bijela kopriva* Nade Iveljić, koju ćemo analizirati u ovome radu, jedan od takvih primjera. Posebno je zanimljivo spomenuti Virginiju Woolf, književnicu zahvaljujući čijem ćemo djelu *Vlastita soba* u nastavku ovoga rada steći uvid u položaj umjetnica tijekom povijesti. Naime, mišljenja istraživača o nekim njezinim djelima podijeljena su pa dio istraživača smatra kako je

pisala romansirane biografije, a drugi dio smatra kako je riječ o klasičnim biografijama. Jedan od najistaknutijih američkih teoretičara romansirane biografije, Michael Lackey (2018: 13), smatra kako je Woolf uvijek pisala klasične biografije temeljene na provjerenim činjenicama ili djela koja su bila u potpunosti fiktionalna te nije voljela spajati ta dva elementa. Međutim, možemo primijetiti kako ipak u svoja djela uvodi stvarne povijesne osobe. Primjerice, sama Virginia Woolf protagonistica je *Vlastite sobe*. U tom djelu ona pokreće radnju, donosi biografije i sudbine drugih (stvarnih i fikcionalnih) umjetnica te prikazuje mnoštvo književnih djela i povijesnih podataka (Levanat-Peričić, 2020: 81). Iako je na početku djela nositeljica radnje sama autorica pod drugim imenom te možemo prepoznati autobiografske elemente djela, ona kasnije postaje samo jedna od mnoštva fiktionaliziranih likova i njezina se sudbina izjednačava sa sudbinom ostalih likova (Levanat-Peričić, 2020: 89).

### **3. Društveni položaj umjetnica tijekom povijesti**

Djelo Virginije Woolf *Vlastita soba* smatra se najvažnijim tekstom feminističke književne kritike dvadesetoga stoljeća. Djelo je prvi puta objavljeno 1929., a za potrebe ovoga rada koristit ćemo hrvatsko izdanje iz 2003. godine u prijevodu Ive Grgić-Maroević. Woolf (2003: 7) je tekst napisala na temelju predavanja koja je održala na dvama sveučilištima u Velikoj Britaniji, a u njemu, postavljajući samu sebe u fiktionalne situacije, analizira položaj umjetnica (posebice književnica) u društvu. Njezina neobična fiktionalna pustolovina započinje boravkom na najvažnijim britanskim muškim i ženskim sveučilištima, između kojih odmah primjećuje značajne razlike. Naime, muška su sveučilišta bila dobro opremljena i bogato ukrašena zahvaljujući svojim imućnim bivšim studentima (Woolf, 2003: 13). Ženska su pak bila puno skromnije uređena i sagrađena novcem koji su ambiciozne žene jedva skupile (Woolf, 2003: 23). Usporedba dvaju sveučilišta može se primijeniti na umjetničko stvaralaštvo pa autorica sugerira kako žene ne samo nisu imale mnoštvo uzora i prethodnika poput muškaraca, već je upitno jesu li ih uopće imale (Woolf, 2003: 78). Problem nedostatka ženskih uzora navodi i Slavenka Drakulić (2015: 45) u slučaju Dore Maar i njezinih suvremenica koje su djelovale otprilike u vrijeme objavljivanja *Vlastite sobe*. Međutim, Virginia Woolf (2003: 55) ističe kako se i muškarci suočavaju s poteškoćama (najčešće financijskim) prilikom stvaranja, no neusporedivo manje od žena. Navodi

kako je razlika u tome što je svijet ravnodušan prema muškom stvaralaštvu, a žensko stvaralaštvo prezire.

Woolf (2003: 29) nastavlja svoje istraživanje i u fikcionalnoj priči odlazi u britanske muzeje i knjižnice kako bi saznala zašto je ženama pruženo manje prilika nego muškarcima, je li novac preduvjet za umjetničko stvaranje i slično. Kako bi na konkretnome primjeru mogla prikazati položaj žena tijekom povijesti, smišlja lik Shakespeareove sestre koju naziva Judith. Navodi kako je Judith bila talentirana poput brata, no za razliku od njega, nije išla u školu pa nije imala priliku naučiti latinski jezik, gramatička pravila i slično. Ponekad bi pročitala nekoliko stranica neke knjige, no ubrzo bi morala ostaviti knjigu kako bi obavila zadatke koji su joj, kao ženskom djetetu u kući, bili namijenjeni. Ako zamislimo kako su i ona i brat otišli u London kako bi se zaposlili u kazalištu, primijetit ćemo kako nisu oboje uspjeli ostvariti svoj naum. Naime, Shakespeare je dobio pomoćni posao u kazalištu, no ubrzo je počeo glumiti i postao poznat, a Judith je zatrudnjela s upraviteljem kazališta i počinila samoubojstvo (Woolf, 2003: 50-51). Iako se ovakva podjela čini radikalnom, nažalost, vjerno prikazuje položaj žena u šesnaestome stoljeću, ali i kasnije. Iako su žene bile jedna od najvažnijih tema umjetničkih djela, nisu se mogle ostvariti kao autorice (Barker, 1991: 2).

Tijekom sedamnaestoga su se pak stoljeća samo plemkinje i žene iz višega staleža bavile umjetnošću (Woolf, 2003: 61). Međutim, pojavila se Aphra Behn, žena iz srednjega staleža koja ne samo da je uspjela pisati u takvome društvu, već je i zarađivala pisanjem. Nakon nje sve je više žena počelo pisati i tako zarađivati (Woolf, 2003: 67-68). Međutim, veća količina djela ženskih autorica nastala je tek u devetnaestome stoljeću. Čak su i tada, neovisno o brojnosti i kvaliteti, umjetnice bile promatrane prvenstveno kao majke i supruge, a njihov doprinos umjetnosti sustavno zanemarivan (Barker, 1991: 5-6). Virginia Woolf (2003: 69) primijetila je kako su gotovo sva djela iz toga razdoblja romani i zaključuje kako je ženama, s obzirom na uvjete rada, bilo najjednostavnije pisati romane. Budući da su obitelji iz srednjega staleža imale samo jednu dnevnu sobu, koju je umjetnica morala dijeliti s ostalim ukućanima i u njoj stvarati, odabrala je književnu vrstu koju joj je bilo najlakše pisati uz česte prekide i ometanje koncentracije.

Na kraju svojega izlaganja Virginia Woolf (2003: 114) zaključuje kako je potrebno još sto godina, petsto funti godišnje i vlastita soba kako bi muškarci i žene postali ravnopravni u umjetnosti. Woolf se, dakle, nada kako će takva ravnopravnost biti postignuta otprilike sto godina nakon objave njezina teksta. Petsto funti godišnje samo je simboličan iznos kojim želi naglasiti

važnost financijske samostalnosti umjetnica, a izraz „vlastita soba“ odnosi se na važnost odvojenoga prostora za rad, ali i na autorsku umjetničku autonomiju, „vlastitost“ autorica koje ne moraju stvarati po uzoru na muške autore ili u odnosu na njih.

### 3. 1. Istraživanje *Jasenske Kodrnje*

Što se hrvatskih istraživača tiče, položaj umjetnica proučavala je Jasenka Kodrnja (2001), koja je za potrebe pisanja djela *Nimfe, muze, eurinome: društveni položaj umjetnica u Hrvatskoj* intervjuirala trideset umjetnica. Na temelju dobivenih odgovora prikazala je položaj umjetnica u Hrvatskoj, no zaključci su univerzalni i mogu se primijeniti na umjetnice općenito.

Prije prikaza rezultata istraživanja, važno je spomenuti nekoliko razlika između muškoga i ženskoga sudjelovanja u profesionalnoj umjetnosti. U početku su, naime, isključivo muškarci mogli biti profesionalni umjetnici, a žene su svoju kreativnost izražavale ukrašavanjem predmeta, ručnim radom i sličnim aktivnostima koje su obavljale kod kuće. Kada su žene ipak postale profesionalne umjetnice, bile su u manjini i manje plaćene od muških kolega, no višega socijalnog statusa (Kodrnja, 2001: 49). Koliko god njihova umjetnost bila kvalitetna, žene nisu mogle biti proglašene umjetničkim genijem. Štoviše, Gill Hopper (2015: 43) ističe kako su samo muškarci smatrani umjetničkim genijima, no karakteristike koje su se kod njih cijenile, poput razvijene mašte, emocija i intuicije, primarno su smatrane ženskim osobinama. Tako su ženske osobine kod žena smatrane nedostacima, a muškarci su zbog njih bili dodatno cijenjeni.

Što se Kodrnjina (2001) istraživanja tiče, bilo je vrlo opširno, a neki od elemenata koje je proučavala i smatrala relevantnima bili su obiteljska atmosfera za vrijeme odrastanja, zanimanje roditelja, motivacija za bavljenje umjetnošću, usklađivanje privatnoga i poslovnoga života, ambicioznost, zarada od umjetničke djelatnosti, razlike između umjetnika ovisno o spolu i tako dalje. Iako su svi ti elementi važni za razvoj umjetnica, izdvojit ćemo samo one koje smatramo najzanimljivijima u okviru ovoga istraživanja. Uvjeti odrastanja prepoznati su kao ključan element te većina umjetnica navodi kako ih je obitelj poticala na bavljenje umjetnošću i vodila u kino i kazalište, a u kući su imale knjižnicu ili glazbene instrumente. Takva obiteljska atmosfera, naravno, ovisi o zanimanju i obrazovanju roditelja, a većina umjetnica navodi kako su njihovi roditelji bili umjetnici ili službenici (Kodrnja, 2001: 112-114). Kao u eseju Virginije Woolf, pokazalo se kako je umjetnicama prostor za rad iznimno važan i ispitanice koje imaju vlastiti prostor za stvaranje

ističu njegov značaj. Nažalost, većina ispitanica nema vlastiti atelje, radnu sobu ili neki sličan prostor (Kodrnja, 2001: 154). Osim prostora, važno je i vrijeme, odnosno njegova prolaznost. Iako većina ispitanica ne skriva svoju dob, gotovo sve smatraju kako se njihova umjetnička sposobnost često procjenjuje na temelju njihovih godina. S jedne strane, navode kako ih se omalovažava i ne shvaća ozbiljno dok su mlade. S druge strane, s godinama dobivaju sve manje angažmana i njihove se sposobnosti umanjuju zbog njihove dobi i fizičkoga izgleda. Također, ističu kako se muškarci ne suočavaju s takvim predrasudama i u svakoj se životnoj dobi procjenjuju na osnovi talenta i sposobnosti (Kodrnja, 2001: 150-151). Nadalje, zanimljivi su odgovori umjetnica na pitanja o unošenju ženskosti u vlastitu umjetnost. Naime, većina navodi kako svjesno unosi ženskost u svoju umjetnost i kako je to očekivano zato što svatko unosi sebe i svoje posebnosti u vlastitu umjetnost. Neke ispitanice navode kako se taj proces odvija spontano i nisu o njemu razmišljale, a manji broj umjetnica u potpunosti odbacuje mogućnost unošenja ženskosti u svoju umjetnost (Kodrnja, 2001: 188-189). Međutim, na pitanje o postojanju ženske umjetnosti gotovo su sve ispitanice jednako odgovorile. Naime, smatraju kako je umjetnost univerzalna i nije moguće prepoznati je li autor nekoga djela muškarac ili žena. Također, smatraju kako bi podjela na mušku i žensku umjetnost sugerirala kako je ženska manje kvalitetna i vrijedna pa bi stvaralaštvo umjetnica bilo omalovažavano i marginalizirano. Mali broj umjetnica, koje smatraju kako ipak postoji ženska umjetnost, navodi kako se ona očituje u temama djela, nježnosti, osjećajnosti i slično (Kodrnja, 2001: 192-194).

### **3. *Dora i Minotaur: moj život s Picassom* (2015, Zagreb: Fraktura)**

Dora Maar bila je francuska fotografkinja i slikarica hrvatskoga porijekla. Unatoč umjetničkoj karijeri, u popularnoj je (a i kanonskoj) kulturi poznatija kao partnerica i muza jednoga od najistaknutijih umjetnika dvadesetoga stoljeća, Pabla Picassa. U ovome ćemo radu analizirati njezinu romansiranu biografiju *Dora i Minotaur: moj život s Picassom* autorice Slavenke Drakulić. Zanimljiv je već i naslov djela. Naime, autorica je odlučila ovu romansiranu biografiju nasloviti po uzoru na istoimeni Picassov crtež zato što je njegov poznati crtež *Dora i Minotaur* vrlo značajan za razumijevanje odnosa dvaju ljubavnika.

#### 4. 1. Djetinjstvo u Buenos Airesu

Dora Maar rođena je 12. studenoga 1907. godine u Parizu kao Henriette Theodora Markovitch. Njezina je majka, Louise Julie Voisin, bila Francuskinja, a otac, poznati arhitekt Joseph Markovitch, Hrvat. Obitelj je do Dorine treće godine živjela u Parizu, a zatim se, zahvaljujući očevu poslu, seli u Buenos Aires koji je obilježio Dorino djetinjstvo i uvelike utjecao na njezin kasniji profesionalni i osobni razvoj (Dujovne Ortiz, 2004: 17-18). Djevojčici koja je već osjećala zbunjenost i podijeljenost između francuskoga i hrvatskoga identiteta preseljenje u Argentinu donijelo je još jednu novu komponentu koju je trebalo razumjeti i prihvatiti kao dio vlastita identiteta, a najveća novost bila je španjolski jezik, jezik koji će Dora zavoljeti i koji će joj u budućnosti, prilikom susreta s Picassom, na neki način odrediti sudbinu.

Kasnije mi je Picasso priznao da ga se dojmio moj španjolski s argentinskim naglaskom koji nije očekivao. Imigranti su čudna stvorenja, uvijek u njima ostaje talog drugosti, skriveni slojevi prošlog života za koji vjeruju da su ga zaboravili, ali ga poslije traže u okusu hrane, u mirisima koji ih podsjećaju na domovinu. A ponajviše u jeziku. Znam to po sebi. 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... (Drakulić, 2015: 68).

Dora će se tijekom cijeloga života suočavati s pitanjem vlastita identiteta pa će se, uz spomenute nacionalne odrednice, kasnije pojaviti problem umjetničkoga identiteta. Iako će njezin poziv biti fotografija, zahvaljujući Picassovu i očevu utjecaju propitkivat će svoj izbor i ponekad osjećati podijeljenost između fotografije i slikarstva, a kasnije će osjećati kako u potpunosti gubi umjetnički identitet.

Još se jedna Dorina osobitost, koja će postati njezinim zaštitnim znakom, mogla primijetiti već za vrijeme odrastanja u Buenos Airesu. Naime, Dora je već kao dijete bila vrlo ozbiljna i suzdržana. Rijetko se igrala s drugom djecom i uvijek je djelovala strogo i ozbiljno pa su ju vršnjaci nazivali sveticom. Budući da ju je majka neprestano upozoravala na opasnosti kojima je izložena u gradu, misleći prvenstveno na muškarce, i govorila joj kako se, primjerice, ne smije smijati ili sama hodati ulicom kako ne bi izazivala muškarce, Dorina ozbiljnost ne iznenađuje. Brojne zabrane u njezin su život unijele dva pojma kojima će se tijekom života često vraćati i primjenjivati ih na

odnose s muškarcima – tango i *francesa*. Tango su u Argentini plesali gotovo svi, a s obzirom na to da joj je bio zabranjen, Doru je sve više privlačio pa je potajno plesala kada ju majka nije mogla vidjeti, a jedan tango s nepoznatim dječakom pamtit će do kraja života (Drakulić, 2015: 26-28). Što se pojma *francesa* tiče, bio je to naziv za prostitutku u Buenos Airesu. Naime, tada se u Buenos Airesu mnoštvo siromašnih Francuskinja bavilo prostitucijom pa su se pojmovi „Francuskinja“ i „prostitutka“ izjednačavali (Drakulić, 2015: 18). Dakle, s obzirom na to da su njih dvije već samo na osnovi nacionalnosti mogle biti proglašene prostitutkama, ne čudi što je Doru majka uporno podsjećala na važnost adekvatnog ponašanja. Kada je odrasla, Dora se poigravala izrazom *francesa* i u određenim je situacijama samu sebe nazivala tako.

Možemo primijetiti kako je vrijeme provedeno u Argentini bilo ključno za razvoj Dorine osobnosti. Nekoliko smo važnih elemenata već spomenuli, no najznačajniji je element zasigurno bila Dorina soba. Te će se sobe mnogo godina kasnije, razgovarajući sa svojim psihijatrom, prisjećati s gorčinom, no bit će to najvažnija uspomena na život u Buenos Airesu. Dorina je spavaća soba, naime, od roditeljske bila odvojena samo kliznim staklenim vratima i tankim bijelim zastorom. Na taj su način Joseph i Julie mogli nadzirati svoje jedino dijete i biti sigurni kako mu se ništa neće dogoditi. Međutim, nisu razmišljali o tome kako i to dijete nadzire njih. Dora je tako godinama slušala majčin plač, svakodnevne svađe svojih roditelja, ali i vođenje ljubavi (Drakulić, 2015: 14-16). Međutim, zanimljivo je kako je upravo zahvaljujući toj sobi Dora počela pokazivati umjetničke težnje. Naime, željela se nekako zabaviti u sobi i zaboraviti na osjećaj neprestane izloženosti pogledima pa se počela poigravati svjetlošću i ubrzo shvatila kako ju fascinira odnos svjetla i sjene.

Sve se, ovisno o svjetlu i sjeni, može pretvoriti u nešto drugo. Ja sam čarobnica, pričam *maman* kasnije, pretvaram poznato u nepoznato, evo pogledaj! Tada još ne znam za riječ umjetnica ili umjetnik. *Maman* kaže da ne pričam gluposti, ona ništa ne vidi [...] Ali me to ne rastužuje jer imam nešto što je moje, samo moje – svoju tajnu (Drakulić, 2015: 20).

Za razliku od majke, otac je podržavao Dorine umjetničke ambicije. Štoviše, kod kuće ili kada bi ga s majkom posjetila u arhitektonskom uredu, učio ju je crtati. Smatrao je kako je talentirana, ali treba puno vježbati (Drakulić, 2015: 21).

Budući da joj je bilo važno da, umjesto da bude promatrana, napokon ona promatra i određuje pravila, Dora je ubrzo odlučila kako se želi baviti fotografijom. Staklena vrata i bijeli zastor zamijenila je fotoaparatom, koji je postao granica između nje i ostatka svijeta. Iako je

vjerovao u njezin talent i kupio joj prvi fotoaparat, otac se pitao hoće li njegova kći biti dovoljno uporna i nastaviti graditi karijeru nakon što postane supruga i majka. Znao je, naime, da je ženama vrlo teško opstati u raznim strukama, a posebice umjetničkoj (Drakulić, 2015: 37-38). Prve Dorine fotografije nastale su kada je imala dvanaest ili trinaest godina i odlazila s ocem u luku u Buenos Airesu. Osvrćući se u odrasloj dobi na te prve fotografije mornara i brodova, bila je zadovoljna „što ništa na njima ne ukazuje na to da ih je snimila djevojčica“ (Drakulić, 2015: 35). Dakle, već se tada mogao prepoznati Dorin talent.

Ubrzo nakon što je počela fotografirati, njezino je argentinsko djetinjstvo naglo prekinuto. Naime, jedne se noći 1920. godine s majkom ukrcala na preoceanski brod i krenula prema Francuskoj. Majka joj je objasnila kako „inteligentna mlada djevojka mora studirati u Parizu, a ne u zemlji divljaka“ (Dujovne Ortiz, 2004: 32). Jasno je kako se majka nije mogla naviknuti na život u Buenos Airesu pa možemo pretpostaviti kako su supružnici Markovitch Dorino obrazovanje iskoristili kao izgovor kako bi se razdvojili i kako bi se Julie mogla vratiti u domovinu.

#### *4. 2. Fotografkinja i pariški nadrealistički krug*

U Parizu je Dora krenula u gimnaziju. Budući da se u novoj sredini ponovno osjećala izoliranom, počela se ozbiljnije baviti fotografijom pa se nakon gimnazije upisala u Školu dekorativnih umjetnosti. Kao i ranije, otac je podržao njezin izbor, a majka mu se protivila, no Dora je bila ustrajna pa je, uz nastavu, odlazila i na satove slikarstva te se upisala u školu fotografije. Njezina se majka posebno uzrujala kada je Dora počela redovito odlaziti u kafiće u kojima su se okupljali umjetnici jer je smatrala kako na taj način ulazi u loše društvo. Ubrzo je u jednom od tih kafića Dora upoznala Pierrea Kefera i s njim osnovala fotografski atelje (Drakulić, 2015: 36).

Tih se godina u potpunosti posvetila fotografiranju i bila je izvrsna u svojem poslu. Neke od odlika njezina stila bile su geometrijske linije, tajanstvenost i naglašen kontrast između svjetla i sjene. Zanimale su ju razne teme pa je, s jedne strane, u ateljeu snimala profinjene modne i erotske fotografije, a s druge je strane na ulicama snimala reportaže. U potrazi za dobrom reportažom putovala je Europom i fotografirala ulične svirače, slijepce, prosjake i ostale marginalizirane skupine (Drakulić, 2015: 39-40).

Zahvaljujući svojoj profesiji te prijateljima i suradnicima, ubrzo se pridružila pariškomu nadrealističkom krugu. Nadrealizam se kao umjetnički pokret pojavio u Francuskoj dvadesetih



godina dvadesetoga stoljeća te je, iako je bio zamišljen kao književni i filozofski pokret, privukao mnoštvo slikara. Spontano prenošenje misli i osjećaja, spajanje nespojivoga i odbacivanje strukture (književne, moralne, logičke i drugih) samo su neka od obilježja nadrealizma. Općenito, nadrealisti odbacuju sve prethodne umjetničke smjerove, ali i ustaljene društvene norme i vrijednosti (Hrvatska enciklopedija, <https://www.enciklopedija.hr/clanak/nadrealizam>, pristupljeno 2. 7. 2024.). Razumljivo je da se Dora, fotografkinja neobičnoga prezimena i izgleda koja je osebnim šuširima i ozbiljnim licem odudarala od svojih vršnjakinja, dobro uklopila u takvo društvo. Pokret je predvodio pjesnik Andre Breton, a pripadala mu je i Bretonova supruga, slikarica Jacqueline Lamba. Nadalje, nadrealistima su pripadali ili se s njima družili Dorin najbolji prijatelj i bivši suprug Gale Dali, Paul Eluard i njegova supruga Nusch, braća Prevert, Sylvia Bataille (bivša supruga Georges Bataillea s kojim će Dora neko vrijeme biti u vezi, a buduća supruga Jacquesa Lacana koji će postati Dorin psihijatar), Lee Miller, Man Ray i mnogi drugi (Drakulić, 2015: 42). Upravo je fotograf Man Ray, odnosno Emmanuel Radnitzky, predložio Dori da slijedi njegov primjer i promijeni ime, što je ona sa zadovoljstvom prihvatila: „Osjećala sam se dobro u novoj koži, kao Dora Maar, a ne više Theodora Markovitch, jer je Dora bila ličnost po mojoj mjeri, sama sam je skrojila. Činilo mi se da sam napokon, umjesto da budem ono što mi je dano rođenjem, kreirala onakvu sebe kakva želim biti“ (Drakulić, 2015: 42). Potpisane novim imenom, Dorine su fotografije bile izložene na grupnim izložbama nadrealista u Londonu, New Yorku, Amsterdamu, Tokiju i na Kanarskim otocima (Drakulić, 2015: 45).

### 4. 3. *Veza s Picassom*

Iako su nadrealisti odbacivali sve pokrete i umjetnike koji nisu bili poput njih, postojao je jedan umjetnik kojem su se divili i obožavali ga – Španjolac Pablo Picasso. Dora ga je upoznala na premijeri jednoga filma i, iako mu nije htjela pokazati koliko mu se divi pa ga je pozdravila svojim uobičajeno hladnim izrazom lica, pokazalo se kako je on već čuo za nju. Naime, Dora je tada u društvu bila poznata kao ljubavnica Georges-a Bataillea, čovjeka koji je pisao erotska djela, organizirao orgije, odlazio u bordele i ispitivao granice seksualnosti. Međutim, čini se kako se Picassa više od te veze dojmila jedna fotografija Dore koju je snimio Man Ray. Na toj je fotografiji Dorina glava ukrašena indijanskim perjem kako bi se istaknula njezina egzotičnost, a Dora je dio lica prekrila rukom s uređenim noktima i zavodljivo gleda u kameru. Picasso je čak tražio Mana Raya da mu pokloni tu fotografiju egzotične ljepotice pa Dora smatra kako mu se, prvenstveno, svidio model na fotografiji, a ne žena koju je upoznao u stvarnosti (Drakulić, 2015: 60-61). Nažalost, ne možemo znati kako bi se njihov odnos razvijao da Picasso nije nikada vidio spomenutu fotografiju, no Dora je odlučila preuzeti inicijativu i osvojiti ga prilikom sljedećega susreta. Tako je, kada su se jednoga dana sreli u kafiću, skinula jednu rukavicu, stavila ruku na stol i započela predstavu zabadanja noža među raširene prste. Iako je bila brza, nekoliko je puta pogriješila pa je malo krvi završilo na rukavici. Picassa je ta igra oduševila pa ju je, na francuskom, zamolio da mu pokloni rukavicu, a ona mu je na španjolskom odgovorila kako može uzeti i njezinu ruku, odnosno kako mu se cijela prepušta (Drakulić, 2015: 65-67). Zanimljivo je kako Dora Picassa tada uopće nije smatrala privlačnim muškarcem, već taštim i praznovjernim starcem, ali privlačila ju je njegova slava pa zaključuje: „Zapravo, ništa što sam čula o njemu kao osobi, nije me privlačilo. Ali bio je – Picasso“ (Drakulić, 2015: 62). Međutim, kada mu je simbolično poklonila svoju rukavicu, dodatno ju je privukao osjećaj uzbuđenja. Odjednom joj se činilo kao da ponovno pleše tango i skriva se od majke kako bi nakratko mogla uživati s nepoznatim dječakom (Drakulić, 2015: 67).

Dora i Picasso započeli su svoju vezu tijekom ljeta 1936. godine, kada su, zahvaljujući dogovoru zajedničkih prijatelja, došli na isto mjesto na odmor. Već joj je prvoga dana objasnio kako mora uzdržavati suprugu Olgu, ljubavnicu Marie-Therese i kćer Mayu koju je dobio s njom. Tako je Dora odmah pokazao gdje se nalazi na listi njegovih prioriteta (Drakulić, 2015: 70-71). U

Mouginsu je toga ljeta, a i sljedeća dva kada su ponovno tamo ljetovali, Dora često bila loše raspoložena. Nije željela sudjelovati u seksualnim eksperimentima kojima se okupljeno društvo zabavljalo, no bila je prisutna (najčešće u ulozi fotografkinje) pa je, primjerice, fotografirala Picassa u krevetu s dvije žene. Međutim, najviše bi ju povrijedilo kada ju je ismijavao pred društvom.

Picasso je čak izmislio poseban ritual za mene, gori nego da hodam među njima gola. Izvrgavao je sprdnji moj ponos tako što me silio da mu poziram svakog jutra. Zatim bi sazivao skup, koji bi razglabao o slici, a u stvari o meni. Nije li smiješna s tim tužnim pogledom? – pitao bi ih, a oni su u zboru kimali glavama i povlačivali mu. Kao da mene nema. (Drakulić, 2015: 87).

U Mouginsu je, također, nastao već spomenuti crtež *Dora i Minotaur* koji prikazuje njihov odnos u cjelini. Na crtežu Picassa predstavlja muškarac s glavom bika koji se prijeteći naginje nad međunožje žene (Dore), no ona nije uplašena, štoviše čini se kako pomalo uživa (Drakulić, 2015: 75). Međutim, ta će hrabra žena samo godinu dana kasnije postati „žena koja plače“.

#### 4. 4. Život nakon Picassa

Ponižavanje je trajalo godinama, a Dora je postala u potpunosti ovisna o Picassu. Njihova je veza prekinuta nakon sedam godina zbog Dorina psihičkoga stanja. Nažalost, ne postoje pouzdani podatci o njezinu liječenju, no poznato je kako je bila u bolnici, primala elektrošokove i kako je Jacques Lacan bio njezin psihijatar (Drakulić, 2015: 152). Bilo je poznato kako Picasso „ne prekida veze, ne dopušta ženama da ga ostave čak ni kad postanu njegove bivše“ (Drakulić, 2015: 157) pa ju je, iako je bio u vezi s mladom slikaricom Francoise Gilot koja mu je rodila dvoje djece, i dalje često pozivao da ručaju zajedno. Međutim, pokazalo se kako je Francoise bila hrabrija od prijašnjih Picassovih ljubavnica i jedina ga uspjela ostaviti. Štoviše, kada ga je napustila, pronašla je ljubavnika, a ubrzo se i udala (Drakulić, 2015: 188). Picassov je ego, razumljivo, bio iznimno povrijeđen pa je ubrzo započeo vezu sa Jacqueline Roque. Budući da je već bio star, Jacqueline se brinula o njemu, no ujedno ga je izolirala i zatvarala u samoću pa je postao ovisan o njoj, kao što su njegove bivše partnerice bile ovisne o njemu (Drakulić, 2015: 191). Picasso je umro 8. travnja 1973. godine (Drakulić, 2015: 207).

Dora se u određenome trenutku odlučila povući iz društva te je posljednja četiri desetljeća svojega života posvetila molitvi, slikarstvu i brižnom čuvanju djela koja joj je Picasso darovao

(Drakulić, 2015: 200). Umrla je 16. srpnja 1997. godine kao siromašna starica (Dujovne Ortiz, 2004: 272).

Djelo *Dora i Minotaur: moj život s Picassom* napisano je u prvom licu pa, tako neposredno i intimno ispričana, sudbina Dore Maar djeluje potresno na čitatelje. Slavenka Drakulić odlučila je život te umjetnice prikazati u obliku zapisa pripovjedačice o vlastitu životu. Naime, na početku se djela pripovjedačica (Dora Maar) prisjeća razgovora sa svojim psihijatrom i, na temelju pitanja koja joj je postavljao tijekom psihoterapije, odlučuje zapisati svoje osjećaje i misli o događajima iz prošlosti (Drakulić, 2015: 13). Događaji su prikazani kronološki, a takav se redoslijed povremeno prekida prikazom razmišljanja i unutarnjih stanja pripovjedačice. Zanimljivo je kako je Dorin život prikazan na temelju odnosa s drugim ljudima, posebice Picassom i njezinim roditeljima. Iako je osjećala kako u tim odnosima njezino mišljenje i stvaralaštvo nisu bili cijenjeni, nije se uspjela izboriti za sebe. Naime, u djelu je prikazano kako je s godinama shvatila kako nije bila dovoljno cijenjena, no ovisnost o Picassovoj i očevoj ljubavi te očevu novcu bila je jača od ponosa i hrabrosti pa je Dora pristajala na podređeni položaj.

#### **4. *Frida ili o boli* (2007, Zagreb: Profil)**

Frida Kahlo bila je meksička slikarica, poznata po svojim autoportretima s motivima boli koja joj je obilježila život. Također, bila je supruga vrlo cijenjenoga meksičkog slikara, Diega Rivere. U ovome ćemo poglavlju analizirati djelo Slavenke Drakulić *Frida ili o boli*, odnosno Fridinu romansiranu biografiju.

##### *5. 1. Djetinjstvo, bolest i nesreća*

Frida Kahlo rođena je 6. srpnja 1907. godine u Meksiku (Hrvatska enciklopedija, <https://www.enciklopedija.hr/clanak/kahlo-frida>, pristupljeno 2. 7. 2024.). Njezin je otac, Don Guillermo, bio fotograf i slikar njemačkoga porijekla, a njegova je supruga, Dona Matilde, bila kućanica. Imali su četiri kćeri, no jedino se Frida školovala (Drakulić, 2007: 16). Kada je imala samo šest godina, djevojčica je oboljela od dječje paralize i devet je mjeseci morala ležati. Nakon

preboljene paralize, desna joj je noga bila kraća i tanja pa je šepala. U školi su joj se djeca rugala zbog toga, no ona im je odlučila prkositi i, zahvaljujući svojoj odvažnosti, fizički je nedostatak okrenula u svoju korist pa je naučila voziti bicikl, penjala se na drveće, trenirala boks i hrvanje i slično (Drakulić, 2007: 11-12).

Nažalost, dječja je paraliza bila tek početak Fridinih zdravstvenih problema. Naime, kao srednjoškolka doživjela je užasnu prometnu nesreću u autobusu. Kada se probudila u bolnici, mladić koji je bio s njom u trenutku nesreće objasnio joj je težinu njezinih ozljeda i rekao kako joj je:

[...] desna noga, ona šepava, slomljena na jedanaest mjesta, a stopalo iščašeno i zdrobljeno. Kičma je bila slomljena na tri mjesta u predjelu križa, ključna kost također, kao i treće i četvrto rebro. Lijevo je rame bilo iščašeno. I sve će to doktori nekako moći pokrpati, osim kičme i napukle zdjelice, rekao je. Zatim je opisao ono što je vidio svojim očima: dugačku metalnu šipku koja joj je probila trbuh u visini lijevog kuka i izašla kroz vaginu. [...] Bila je živa nabijena na kolac. (Drakulić, 2007: 19-20).

U bolnici je provela mjesec dana ležeći na leđima i cijeloga tijela u gipsu, a zatim je još tri mjeseca morala tako ležati kod kuće, stoga ne čudi kako joj je s vremenom postalo dosadno. Budući da je Frida oduvijek pokazivala zanimanje za očevu profesiju, Dona Matilde zaključila je kako bi se njihova kći mogla zabaviti slikanjem pa joj je donijela kistove, boje i mali štafelaj koji je mogla staviti na krevet iznad kojega je otac postavio ogledalo. Tako je Frida počela slikati svoje lice zato što joj je ono tada bilo najbliže (Drakulić, 2007: 24-26).

U potpunosti se posvetila slikanju, no kada joj je napokon bilo bolje i mogla je ustati iz kreveta, imala je devetnaest godina i morala se zaposliti zato što obitelj više nije imala novca za njezino školovanje. Nadala se kako će moći zarađivati slikanjem pa je svoje slike odlučila pokazati slikaru Diegu Riveri (kojega Slavenka Drakulić u romansiranoj biografiji naziva Maestrom). Maestra su oduševile njezine slike, ali i njezin karakter (Drakulić, 2007: 31-32).

## *5. 2. Supruga Diega Rivere, slikarica i bolesnica*

Maestro je bio poznat kao zavodnik i mlada se Frida ubrzo udala za njega. Međutim, nakon vjenčanja shvatila je kako on i dalje planira imati odnose s drugim ženama i, iako je bila povrijeđena, odlučila je to prihvatiti (Drakulić, 2007: 39). Naime, smatrala je kako mu te žene mogu pružiti tjelesno zadovoljstvo kakvo Frida, zbog svojega zdravstvenog stanja, nije mogla.

Mnogo godina kasnije shvatila je kako je bila u zabludi i kako su Maestra privlačile gotovo sve žene koje su razgovarale s njim i razumjele ga, neovisno o zdravlju i ljepoti (Drakulić, 2007: 70). Kako bi mu se dodatno približila, odlučila je promijeniti svoj stil odijevanja pa je nosila odjeću koja je podsjećala na meksičku narodnu nošnju zato što je znala da njezin suprug to voli. Primjerice, nosila je velike šalove jarkih boja i dugačke suknje te ukrašavala kosu cvijećem, a upravo će to kasnije postati njezinom posebnosti i prepoznatljivim stilom. Fridu i Maestra povezivala je i ideologija, no iako su oboje bili članovi komunističke partije, Frida je to prvenstveno smatrala načinom približavanja suprugu i druženja s ljudima (Drakulić, 2007: 42).

Iako je bio poznati komunist, Maestro je prihvaćao poslove u Americi i slikao murale za bogate industrijalce, čija je kapitalistička ideologija bila u suprotnosti s njegovom, no donosila je zaradu. Frida je teško prihvaćala boravak u Americi zato što je bila sama, bilo joj je hladno i zdravstveno joj se stanje pogoršavalo (Drakulić, 2007: 46). Htjela je imati dijete s Maestrom, no njezino tijelo nije moglo izdržati trudnoću pa je u Americi preživjela prvi pobačaj (kasnije će ih biti još nekoliko) i nakon toga događaja naslikala jednu od svojih najpoznatijih slika, *Bolnica Henry Ford* (Drakulić, 2007: 48). Općenito, sve su Fridine slike rezultat njezine fizičke i psihičke patnje i stoga su vrlo potresne.

Nije se ulizivala gledateljima, a ponajmanje ih zavodila. [...] Kao da ju nimalo nije bilo briga hoće li se nekome svidjeti. Slikala je svoj život, zašto bi se on nekome morao svidjeti? [...] Slikala je slomljenu kičmu, rane na nozi, izrezano srce, krv koja istječe iz prerezane žile, strelicama izbodeno tijelo, sebe mrtvu, sebe uraslu u zemlju. Slikala je fetuse i pobačaje, krvave mrlje na bijelim plahtama i porod [...]. (Drakulić, 2007: 51).

Njezini autoportreti, po kojima je najpoznatija, nisu tako krvavi, ali neobični su i zato privlače gledateljevu pažnju.

Kao što je već spomenuto, Maestro je imao brojne ljubavnice i Frida je to tolerirala. Međutim, jednu mu ljubavnicu nije mogla oprostiti – svoju sestru Cristinu. Veza između Cristine, koju su zvali Kity, i Maestra trajala je najmanje godinu dana, a on joj je tada kupio auto i stan (Drakulić, 2007: 69). Frida, koja je tijekom toga razdoblja imala treći abortus i amputaciju prstiju na nozi, nije mogla prihvatiti činjenicu da su ju tako povrijedile dvije najvažnije osobe u njezinu životu, stoga je napustila Maestra. Ubrzo je shvatila kako prekid s Maestrom znači da će se morati sama uzdržavati pa je počela svakodnevno slikati vjerujući kako će moći živjeti od prodaje svojih slika. U tome je razdoblju počela piti velike količine alkohola te je često mijenjala ljubavnike, među kojima su bili muškarci i žene (Drakulić, 2007: 72-73). Zanimljivo je spomenuti kako će

nekoliko godina kasnije jedan od njih biti političar Lav Trocki. Naime, Frida i Maestro bili su oduševljeni Trockim zbog njegova značaja za komunističku revoluciju pa će se Frida pokušati osvetiti Maestru za vezu s Kity ulazeći u vezu s njegovim idolom (Drakulić, 2007: 102).

Prvu samostalnu izložbu organizirala je 1938. godine u New Yorku, gdje je prodala dio svojih slika i napokon bila prepoznata kao slikarica Frida Kahlo, a ne kao egzotična supruga slikara Diega Rivere (Drakulić, 2007: 77). Iako je na izložbi prodala desetak slika, kasnije se slike nisu prodavale pa nije imala stalan izvor prihoda, a njezino je liječenje bilo skupo. S obzirom na to, nije mogla samostalno živjeti pa se godinu dana nakon prekida vratila Maestru. „Rekla mu je kako mu je sve oprostila. Nikoga nikada nije volio kao nju, rekao je on. Nije mu vjerovala. Bili su ponovno zajedno, ali ništa više među njima nije bilo isto.“ (Drakulić, 2007: 81). Nakon nekog su vremena čak održali ponovno vjenčanje, no njihov odnos više nije bio odnos bračnoga para. Bio je to odnos međusobne ovisnosti, koji je podsjećao na odnos majke i djeteta (Drakulić, 2007: 89).

Ranije spomenuti teoretičar nadrealizma, Andre Breton, smatrao je Fridine slike nadrealističkima te ju je pozvao da 1939. godine u Parizu sa svojim slikama sudjeluje na izložbi o Meksiku. Pristala je, no izložba ju je razočarala zato što je Breton, koji kao da nije razumio njezinu umjetnost, uz njezine slike izložio tradicijsku meksičku umjetnost, ukrase koji se koriste za Dan mrtvih i slično. Tada je stanovala kod Bretona i njegove supruge Jacqueline, a sobu je dijelila s njihovom kćeri. Žalila se drugima kako je stan neuredan i hladan, a jedina je svijetla točka bilo druženje sa Jacqueline (Drakulić, 2007: 114). Zanimljivo je kako je, zahvaljujući Jacqueline, tada upoznala Doru Maar, a druženje triju prijateljica i oduševljenje Francuskinja Fridinom osobnošću prikazano je u ranije analiziranoj Dorinoj romansiranoj biografiji: „[...] Jacqueline je govorila samo o Fridi. O njezinim fantastičnim kostimima, o cvijeću u kosi, ljubavnicima, a najviše o njezinom 'brutalnom slikarstvu boli', kako ga je nazvala“ (Drakulić, 2015: 130). Dora se dublje povezala s Fridom zato što se identificirala s njom. Naime, obje su bile slikarice i partnerice poznatih umjetnika koji su bili stariji od njih, nisu mogle imati djecu i bile su vršnjakinje (Drakulić, 2015: 131). Međutim, Dora joj se ponajviše divila zato što je bila ustrajna, hrabra i, usprkos Maestru, nije odustala od svojega poziva. Dora joj je čak pomalo zavidjela i priželjkivala da je i sama tako snažna.

Uspjela je u onome u čemu mi nismo [...] Ostala je slikarica ne samo unatoč bolesti, od koje je napravila temu svog slikarstva, nego unatoč Diegu. Doista, slikarova ogromna sjena natkrilila se nad njom, prijela da je sasvim zasjeni kao slikaricu. Svaka umjetnica manje izdržljiva od nje i

slabije volje, podlegla bi mu i utopila se u njegovoj slavi. Frida je ustrajala. [...] Frida se nije sasvim predala ljubavi prema Diegu, nije postala zatočenica poput mene. (Drakulić, 2015: 130).

Frida je oduševila čak i Picassa, koji joj je poklonio naušnice u obliku ruku (Drakulić, 2007: 115). Bez obzira na brojne obožavatelje, htjela se što prije vratiti kući, a u Parizu je čak završila u bolnici. Izuzevši novostečene prijateljice, Fridi se nisu sviđjeli članovi pariškoga nadrealističkog kruga zato što su njihovo ponašanje i umjetnička djela bili u suprotnosti s njezinim komunističkim uvjerenjima (Drakulić, 2015: 128).

Dvije ili tri godine nakon povratka iz Pariza Fridino se zdravstveno stanje počelo pogoršavati. Osjećala je kak ju tijelo izdaje, pila je sve više lijekova, a njezine su slike postale mutne i nekvalitetne zato što više nije mogla kontrolirati pokrete (Drakulić, 2007: 111). Amputacija desne noge, odnosno Fridina tridest druga operacija, u određenoj joj je mjeri olakšala fizičku patnju, no pogoršala je njezino psihičko stanje. Iako je oduvijek mrzila tu nogu, sada je osjećala kako joj nedostaje dio tijela i ta je spoznaja rezultirala mnoštvom negativnih emocija (Drakulić, 2007: 130). Tjedan dana nakon svojega četrdeset sedmog rođendana zaključila je kako je bol neizdrživa, a skora smrt neizbježna pa je, kao i mnogo puta ranije, odlučila preuzeti kontrolu nad svojim životom i počiniti samoubojstvo. Budući da je u ladici imala morfij, koji je koristila za olakšavanje bolova i povremenu odsutnost iz svijeta patnje, odlučila si je ubrizgati veliku količinu i tako skončati (Drakulić, 2007: 137-138). Umrla je spokojna, prema vlastitim pravilima i u krevetu u kojem je provela značajan dio života.

Vrlo je zanimljivo kako se u djelu *Frida ili o boli* izmjenjuju pripovjedač u prvom i u trećem licu. Dijelovi teksta izneseni u prvom licu rjeđi su od onih u trećem, a najčešće prikazuju Fridine osjećaje te promišljanja o bolesti ili Maestru. Takvo iznošenje intimnih misli i osjećaja protagonistice u prvom licu doprinosi izazivanju emocija kod čitatelja i čitateljevu poistovjećivanju s protagonisticom. Međutim, Strahimir Primorac (2005: 122) ističe kako Slavenka Drakulić, iako se u svojim djelima bavi teškim temama koje izazivaju mnoštvo emocija, ne pokušava svjesno utjecati na čitateljeve emocionalne reakcije odabirom tema i postupaka, već se one ostvaruju zahvaljujući umjetničkoj vrijednosti djela. Nadalje, u nekim je djelima spomenute književnice Strahimir Primorac (2005: 124) primijetio kako se sumornu raspoloženju i teškim životnim situacijama suprotstavljaju želja za životom i borba za opstanak. Jedno od takvih djela upravo je romansirana biografija *Frida ili o boli*, u kojoj se ističu Fridina volja, hrabrost, snaga i upornost.



Za razliku od Dore Maar, koja je u vlastitoj romansiranoj biografiji prikazana kao žena koja se, pod utjecajem svojih bližnjih, odriče vlastita identiteta, lik Frida Kahlo prkosi svim društvenim očekivanjima i normama, nastoji zadržati vlastiti identitet i spremno se suočava s raznim poteškoćama. Usprkos različitim karakterima dviju protagonistica, na temelju nekoliko sličnosti može se prepoznati kako je oba djela napisala ista književnica. Primjerice, u objema su romansiranim biografijama detaljno opisani odnosi između protagonistica i njihovih partnera i roditelja. Štoviše, ti su odnosi ključni za izgradnju lika protagonistice i prisutni su tijekom cijeloga djela. Također, zanimljiv je prikaz Fridina i Dorina prijateljstva. Naime, Dora Maar uopće se ne spominje u djelu *Frida ili o boli*, a kao jedina Fridina pariška prijateljica navedena je Jacqueline Lamba (Drakulić, 2007: 114). Međutim, Slavenka Drakulić (2015) odlučila je povezati dvije protagonistice svojih romana prijateljstvom i tako naglasiti sličnost njihovih sudbina pa je u djelu *Dora i Minotaur: moj život s Picassom* nekoliko stranica posvećeno njihovu druženju i Dorinu divljenju Fridinoj hrabrosti i odlučnosti da se suprotstavi problemima s kojima su se obje suočavale. Također, možemo primijetiti vizualnu sličnost dvaju tekstova. Spomenuta djela Slavenke Drakulić nisu, naime, podijeljena na poglavlja ili tematske cjeline, već je tekst gotovo neprekinut. Dok su u djelu *Dora i Minotaur: moj život s Picassom* dijelovi teksta odvojeni znakovima, tekst djela *Frida ili o boli* na manje je cjeline podijeljen samo razmacima i zaista djeluje neprekinuto.

## **5. Bijela kopriva (1989, Zagreb: Mladost)**

Nakon dviju umjetnica koje su djelovale tijekom dvadesetoga stoljeća, u ovome ćemo poglavlju analizirati romansiranu biografiju hrvatske gluhonijeme slikarice Slave Raškaj koja je stvarala na prijelazu iz devetnaestoga u dvadeseto stoljeće. Riječ je o djelu *Bijela kopriva* autorice Nade Iveljić, koje se sastoji od izjava Slavinih poznanika i članova obitelji o njoj i njezinu slikarstvu. Uz poglavlja podijeljena na takve fikcionalne izjave pojavljuju se recepti, znanstvena terminologija, dijelovi stručnih kritika i slično pa možemo zaključiti kako je ova biografija polidiskurzivna (Franković, 2010: 126).

Motiv bijele koprive pojavljuje se tijekom cijeloga djela i pokazuje kako je Slava poput te biljke pa je sam naslov *Bijela kopriva* znakovit. Tako saznajemo kako je „bijela ili mrtva kopriva

[...] trajnica. Pošto se nektar izlučuje na dnu duge cjevčice, posjećuju je samo bumbari, koji su jedini svojim dugim rilom u stanju dosegnuti nektar. [...] Nalazi se uz putove, ograde, živice, nasipe i uz staje, na zapuštenim mjestima. [...] Čajni oparak upotrebljava se za proljetno čišćenje krvi, protiv gluhoće i bijelog cvijeta.“ (Iveljić, 1989: 18). Ne samo da saznajemo kako je Slava protiv gluhoće pila čaj od bijele koprive, već zahvaljujući ovom stručnom opisu možemo zaključiti kako je Slava bila upravo poput te biljke – usamljena, zapostavljena i u kontaktu s vrlo uskim krugom ljudi. Štoviše, u dijelu biografije s kojim čitatelja upoznaje njezin otac Vjekoslav, Slava je eksplicitno uspoređena s bijelom koprivom. Otac je, naime, jednom prilikom vidio kako njegova desetogodišnja kći namjerno koprivama dodiruje cijelo tijelo i pomoću osjećaja neobičnoga peckanja upoznaje svoje tijelo i tjelesnost. Taj ga je prizor uznemirio i zaključio je kako će njegova kći biti nesretna u ljubavi zbog nemogućnosti da verbalno izrazi svoje osjećaje.

Ja sam znao da će moje dijete postati žena, ali ne sretna i ljubljena mlada žena kakva može imati muža, dom i obitelj, nego ničija nesretnica, koja ne zna kuda će sa svom ljubavi što je nosi u sebi, kuda će sa svojim zrelim ženstvom. I bit će bijela kopriva, mrtva kopriva ili kako narod kaže: pasja kupina. (Iveljić, 1989: 34).

Međutim, motiv bijele koprive nije ograničen samo na Slavin život, već ga Jana (kućna pomoćnica obitelji Raškaj) proširuje na sudbinu svih umjetnica u Hrvatskoj riječima: „Sirota je svaka naša umjetnica. Kao pasja kupina, rekla sam, i mislila pri tom na jednu bijelu koprivu koja raste posvuda i krijepi druge dok nju samu preziru. Korov, na koji mokre psi.“ (Iveljić, 1989: 29).

Važno je istaknuti kako postoji teorija da je Slava Raškaj bila u ljubavnoj vezi sa svojim mentorom, Belom Čikošem Sesijom. Mišljenja istraživača njezina života o toj temi razilaze se. U njezinoj je romansiranoj biografiji ta problematika, također, obavijena velom tajne i prikazana kroz različite stavove njezinih bližnjih. Iako nas je spomenuta tema zainteresirala i jedan je od razloga zašto je *Bijela kopriva* uključena u ovaj rad, odnos između Slave i njezina učitelja bit će analiziran na osnovi toga kako je prikazan u romansiranoj biografiji te nećemo pokušavati utvrditi istinu o njihovom odnosu.

## *6. 1. Djetinjstvo u Ozlju i osjećaj (ne)pripadanja*

Slava Raškaj rođena je 2. siječnja 1877. godine u Ozlju. Bila je gluhonijema od rođenja, a njezinoj je majci Olgi prije poroda gatara prorekla takvu budućnost (Iveljić, 1989: 7-8). Kada je djevojčica shvatila kako se ne može govorom sporazumijevati s drugima, pokušavala se izraziti na drugačiji način pa je ostrim predmetima počela urezivati motive iz prirode u namještaj i zidove. Roditelji su primijetili koliko voli crtanje pa su joj kupili bilježnicu i bojice (Iveljić, 1989: 14). Ubrzo je počela odlaziti sama u prirodu i tamo promatrati i crtati cvijeće. Naime, nije se znala igrati pa je sestri Pauli, bratu Jurju i drugoj djeci bila dosadna, a njoj su takve situacije bile stresne pa je radije bila sama (Iveljić, 1989: 22). Kako ipak ne bi bila usamljena, roditelji su joj darovali psa kojega je zavoljela i s kojim se često igrala. Budući da je sve više vremena provodila u prirodi, a sve manje s ljudima, roditelji su ju odlučili poslati u Zavod za gluhonijeme u Beču kada je imala osam godina. Tamo je, između ostaloga, učila slikanje i znakovni jezik, a za vrijeme praznika dolazila je kući u Ozalj i uživala u prirodi (Iveljić, 1989: 27).

## *6. 2. Život i smrt u Zagrebu*

Slava se kao šesnaestogodišnja djevojka vratila sa školovanja u Beču i njezinu je obitelj brinula njezina budućnost, odnosno nemogućnost zaposlenja i udaje. Dvije godine kasnije Ivan Muha Otoić, bivši učitelj u Ozlju koji je tada postao ravnateljem Zavoda za gluhonijemu djecu u Zagrebu, predložio je da se Slava preseli u Zagreb k njemu i njegovoj supruzi Lenki, koja je bila Slavina prijateljica iz djetinjstva. Smatrao je kako je Slava talentirana i kako bi u Zagrebu mogla nastaviti učiti slikanje pa je njezine slike pokazao Vlaha Bukovcu, no slikar je tada već bio vrlo popularan i nije imao vremena za podučavanje. Otoić se zatim obratio slikaru Beli Čikošu Sesiji koji je, vidjevši Slavine slike, pristao postati njezinim mentorom (Iveljić, 1989: 37).

U Zagrebu je Slava stalno slikala pa su joj supružnici Otoić napravili atelje od prostorije koja se ranije, dok je tamo bila bolnica, koristila kao mrtvačnica. Međutim, kao i u rodnome Ozlju, Slava je najviše voljela slikati u prirodi pa nije mnogo vremena provodila u atelju. Često je s Lenkom odlazila u zagrebačke zelene oaze, poput Maksimira i Botaničkoga vrta i tamo satima

slikala (Iveljić, 1989: 38-39). Budući da su njezine slike nastajale izravno u prirodi, može se zaključiti kako je slikala u stilu plenerizma. Dok je većina njezinih suvremenika u prirodi radila skice za pejzaže koji su se zatim dovršavali u ateljeu, Slava je započinjala i završavala svoje slike na otvorenom. Takve se slike ističu živošću boja i, posebice, svjetlošću zato što prikazuju promjene svjetla tijekom dana (Hrvatska enciklopedija, <https://www.enciklopedija.hr/clanak/plenerizam>, pristupljeno 5. 7. 2024.). Postoji još jedna specifičnost koja Slavina djela odvaja od onih njezinih suvremenika, a na koju, nažalost, nije mogla utjecati. Naime, Vladimir Lunaček (1906, prema Iveljić, 1989: 100) navodi kako Slava nije imala novca za uljane boje i kvalitetna platna pa je slikala vodenim bojama i pastelama. Iako mnogi danas njezine akvarele smatraju najboljima u Hrvatskoj, nedostatak te tehnike je to što boje brzo blijede pa sama slika gubi na ljepoti i umjetničkoj vrijednosti. Nažalost, njezine slike nisu bile cijenjene za vrijeme njezina života, kad su bile u punom sjaju. Brojne je slike darovala prijateljima, neke su se izgubile, a za one koje je prodala dobila je malo novca (Iveljić, 1989: 82).

Sa svojim je mentorom i njegovom suprugom Justinom Slava često odlazila u Ozalj kako bi posjetila roditelje. Međutim, 1899. godine odlučila se preseliti natrag u rodni grad. Naime, osjećaj usamljenosti i neshvaćenosti u Zagrebu utjecao je na njezino psihičko zdravlje. Bela Čikoš Sesija još ju je nekoliko puta potom posjetio u Ozlju te su zajedno slikali na otvorenom. Posjećivala ju je i prijateljica Lenka, no Slavino je zdravstveno stanje postajalo sve gore pa ponekad ne bi prepoznala prijateljicu. Kod kuće je razbijala stvari i uništavala namještaj, a na otvorenom je slikala čak i kada je padao snijeg (Iveljić, 1989: 46-47). Kada se obitelj više nije mogla brinuti o njoj, smještena je u Zavod za umobolne u Stenjevcu, gdje će provesti ostatak života (Iveljić, 1989: 60).

Slava Raškaj umrla je 29. ožujka 1906. u Stenjevcu. Važno je spomenuti kako je njezina umjetnost i nakon smrti bila zapostavljena pa je tek pedeset godina kasnije održana prva izložba njezinih djela. Tijekom života, naime, nije imala nijednu samostalnu izložbu (Hrvatska enciklopedija, <https://www.enciklopedija.hr/clanak/raskaj-slava>, pristupljeno 5. 7. 2024.).

Kao što je već spomenuto, romansirana je biografija Slave Raškaj polidiskurzivna (Franković, 2010: 126). Sastoji se od poglavlja u kojima Slavini bližnji govore o njezinu životu, recepata, znanstvenoga nazivlja, fikcionalnih priča, stava kritičara o Slavinu stvaralaštvu i poglavlja u kojem Nada Iveljić čitatelju objašnjava kada ju je i kako zainteresirao život Slave Raškaj. Dakle, za razliku od Fridine i Dorine romansirane biografije, Slavina je raspoređena u

poglavlja koja nose ime osobe koja je pripovjedač određenoga poglavlja. Dakle, ne samo da je u djelu prikazana Slavina povezanost s prijateljima i članovima obitelji, već se oni nalaze u ulozi pripovjedača i progovaraju o Slavinu životu. Međutim, za razliku od Fridine i Dorine romansirane biografije, u *Bijeloj koprivi* odnos između Slave i njezina partnera ne zauzima središnje mjesto. Štoviše, taj je odnos obavijen velom tajne i njezini bližnji nisu sigurni je li uopće postojao.

## **6. Analiza položaja umjetnica na osnovi triju romansiranih biografija**

Može se primijetiti kako Dora Maar, Frida Kahlo i Slava Raškaj imaju nekoliko zajedničkih obilježja, a u ovome ćemo ih poglavlju detaljnije analizirati. Prikaz tih umjetnica u njihovim romansiranim biografijama analizirat ćemo na osnovi elemenata koje je Virginija Woolf izdvojila kao preduvjete za ravnopravno sudjelovanje žena u umjetnosti, nekoliko zaključaka istraživanja Jasenke Kodrnje te na osnovi vlastitih zapažanja tijekom čitanja spomenutih romansiranih biografija.

### *7. 1. Odnos između umjetnice i njezina oca*

Sve tri umjetnice bile su vrlo bliske sa svojim očevima, no odnos između Dore i njezina oca ističe se. Kao što je ranije spomenuto, otac je oduvijek podržavao Dorine umjetničke težnje zato što ga je podsjećala na njega samoga pa joj je financijski i umjetnički pomagao. Zanimljivo je kako Dora oca povezuje s najljepšim, ali i najtraumatičnijim uspomena iz djetinjstva. Naime, upravo se zbog svojega zaštitnika osjećala onako nezaštićenom u svojoj staklenoj sobi. Otac ju je svakoga jutra promatrao kroz staklena vrata kako bi provjerio spava li i pozdravio ju prije odlaska na posao. Vrlo je uznemirujuće što su ti jutarnji rituali pokazali kako je njegova ljubav prema Dori nadilazila granice roditeljske ljubavi i brige.

Prišao bi, utisnuo mi poljubac na čelo i povukao platu prema gore. Ponekad, kad bi bio uvjeren da nas obje spavamo, odignuo bi je na trenutak a zatim brzo spustio. Još pamtim taj osjećaj potpune nezaštićenosti, šuštanje plahte i hladan zrak koji mi obavija ispruženo tijelo. Nikada to nisam rekla *maman*, a sada mislim da je ona to znala, nije mogla ne opaziti tu njegovu „posebnu“ ljubav prema meni. Je li to bio izvor njezine gorčine? (Drakulić, 2015: 53).

Dora nas dodatno šokira svojom reakcijom na očeve postupke i nastavlja: „Ali ja sam, osjećala sam to, bila jedina utjeha u njegovom životu punom napora, naređenja, mrzovolje i podčinjavanja gorima od sebe. I bilo mi je nekako teško zbog oca.“ (Drakulić, 2015: 53). Dora, dakle, sažalijeva oca i ne zamjera mu što je tako iskorištavao njezinu bespomoćnost. Štoviše, nakon što se povukla iz javnoga života, otac je ostao jedina sigurna figura u njezinu životu i jedina osoba s kojom se družila. Redovito su odlazili zajedno na ručak, gdje je otac izražavao nezadovoljstvo Dorinim prijašnjim, ali i novim načinom života. Naime, kao što joj je i ranije govorio, smatrao je kako nije trebala odbaciti karijeru zbog veze s Picassom i kako bi, nakon prekida s njim, mogla i trebala nadoknaditi propušteno. Općenito, podsjećao je Doru na sve ono čega je i sama bila svjesna i za čim je žalila, a njihovi su razgovori izgledali otprilike ovako:

Tatice [...] dobro mi je. Znam, Dorice, ali da nije bilo tog čovjela za kojeg si se vezala, mogla si putovati, mogla si napraviti karijeru, razumiješ? Preveliku si cijenu platila da bi bila s Picassom tih nekoliko godina, da sada budeš čuvarica njegovog muzeja – muzeja duhova, budući da nikoga ne puštaš u kuću! Barem da prodaš te njegove slike! Da otputuješ, vidiš svijet, uživaš! A što ti radiš? Klečiš u crkvi kao i jedna Julie, pa nisi zbog toga išla u školu. Ti si, za razliku od nje, talentirana. Ali iako si se dokazala, s tim talentom nisi puno postigla, draga moja. Nisi me slušala, nisi slušala oca jer je star i glup, ali onog drugog starca – e, njega si slušala. Zašto? Jer si bila zaljubljena, kažeš? Ne samo zbog toga. On je netko, gotovo Bog. I još uvijek je netko, samo sada zaluđuje neku još mlađu od tebe... Jedna moja, Dorice. (Drakulić, 2015: 203).

Primjećujemo kako i otac sažalijeva Doru pa možemo zaključiti kako se njihov odnos temelji na međusobnome sažalijevanju i ovisnosti, no takav im odnos odgovara.

Čovjek koji nikada nije sažalijevao svoju kćer i ljutio se kada bi drugi to činili bio je Guillermo Kahlo. Štoviše, poticao je Fridu da dokaže svima kako ju nemaju razloga žaliti. Želio je da Frida završi fakultet zato što ju je, za razliku od svojih ostalih kćeri, smatrao ambicioznom i najsličnijom sebi. Međutim, uz intelektualnu sličnost, povezivala ih je bolest. Naime, otac je bolovao od epilepsije, znao je kako se Frida osjećala i zato ju je poticao na borbu. Međutim, učenica je nadmašila učitelja. Za razliku od oca, koji je svoju bolest skrivao, Frida je svoju pokazala cijelomu svijetu i na njezinoj osnovi izgradila karijeru (Drakulić, 2007: 96-97).

Za razliku od Fridina i Dorina oca, otac Slave Raškaj nije u tolikoj mjeri poticao svoju kćer na bavljenje umjetnošću. To se, u određenoj mjeri, može objasniti činjenicom kako se, za razliku od drugih dvaju očeva, on sam nije bavio umjetničkim zanimanjem. Međutim, Slavin otac nije sumnjao u njezin talent i bio je ogorčen zato što se njezine slike nisu cijenile, no čini se kako je oduvijek prvenstveno bio zabrinut za nju i strahovao da će joj se nešto dogoditi, a njezina mu je

umjetnost bila sekundarna. Možemo primijetiti kako čak i poticaji za bavljenje umjetnošću proizlaze iz roditeljske brige za Slavu. Naime, kao što je ranije spomenuto, u djetinjstvu su joj roditelji poklonili pribor za crtanje kako ne bi bila usamljena, a kasnije su odlučili kako je najbolje da ode u Zagreb zato što su smatrali kako se, zbog gluhonijemosti, u rodnome kraju ne bi mogla udati ili pronaći posao, kao što je bilo uobičajeno za djevojku njezinih godina.

## *7. 2. Odnos između umjetnice i njezine majke*

Iako je bila kućanica, poput Fridine i Dorine majke, Olga Raškaj pokazivala je umjetničke sklonosti pa možemo pretpostaviti kako je u Slavinu slučaju talent naslijeđen od majke (Iveljić, 1989: 68). Kao i njezin suprug, neprestano je bila zabrinuta za Slavu, no tek je na smrtnoj postelji pokazala koliko se teško nosila sa sudbinom svoje prerano preminule kćeri. Tada je, naime, govorila samo o Slavi, a za njezinu je bolest i smrt optužila Belu Čikoša Sesiju. Njezin je suprug to objasnio ovako:

Ona je za posljednjih godina Slavina boravka na Ozlju, dok je Slava mahnito radila slikajući u snijegu, na rubu svijesti, zamrzila tu njenu strast za slikanjem, videći u njoj propast. Nije mogla razlučiti koliko je ta propast bila uzrokovana samom Slavinom bolešću a koliko bijegom u umjetnost... ili potaknuta nesretnom ljubavi prema svome učitelju. (Iveljić, 1989: 83).

Pravi se razlog Slavine tragične sudbine ne može ni saznati zato što je majčina posljednja želja bila da se s njom zakopaju pisma koja joj je Slava slala. Nekoliko je sestrih pisama imala i Paula, no kao što je obećala majci, spalila ih je (Iveljić, 1989: 64). Sadržaj tih pisama vjerojatno nikada neće biti otkriven, no s obzirom na to da je majci bilo tako važno da ih nitko ne pronađe, možemo pretpostaviti kako sadrže Slavine najintimnije misli i osjećaje koji bi mogli pomoći u razumijevanju razvoja njezine bolesti i prerane smrti. Čini se kako je otac bio Slavin zaštitnik za vrijeme njezina života, a majka njezina posmrtna i vječna zaštitnica.

Prisjećanje Olge Raškaj na pokojnu kćer u posljednjim trenutcima vlastita života potiče nas na razmišljanje o tome kako je Slava jedina od triju umjetnica čije biografije proučavamo umrla prije svojih roditelja. Zanimljivo je kako su Frida i Dora osjećale grižnju savjesti nakon smrti svojih majki. S jedne strane, Frida je žalila što je stigla iz Amerike u Meksiko tek kada je majka bila na smrtnoj postelji pa je njihov odnos ostao nedovršen, a misli i osjećaji neizrečeni. Štoviše, posvađale su se prije Fridina odlaska u Ameriku. Tada je Dona Matilde, koja nije voljela Maestra, prigovarala

Fridi zbog odlaska zato što je smatrala kako će putovanje naštetiti njezinu zdravlju. Također, podrugljivo je rekla kako je zanimljivo kako komunistu Maestru nije problem primati novac od kapitalista. Na to je Frida viknula: „Previše vjeruješ novinama, mogla bi mu iskazati barem malo poštovanja i zahvalnosti, taj čovjek izdržava cijelu tvoju obitelj!“ (Drakulić, 2007: 54). Iako je to bila istina, Frida je žalila što je tako razgovarala s majkom kada ju je posljednjega puta vidjela pri svijesti, umjesto da su pokušale razgovarati o svojem odnosu. Njih dvije, naime, nikada nisu bile bliske. Budući da je njezin suprug bio vrlo tih i povučen, Dona Matilde donosila je sve odluke vezane za kćeri i kućanstvo (inzistirao je jedino na Fridinu školovanju i nije ga uspjela odgovoriti od te ideje) te je često bila mrzovoljna (Drakulić, 2007: 16). Majčina je nepopustljivost rezultirala distanciranošću između nje i njezinih kćeri, a posebice Fride: „Između njih je postojala praznina, odmak popunjen služavkama koje su kuhale, prale ih i čuvale [...] Premalo dodira, premalo zagrljaja. Stalno je imala osjećaj da je majka prisutna, ali u nekoj drugoj sobi [...]“ (Drakulić, 2007: 24).

S druge je strane Dora, zahvaljujući staklenim vratima i brojnim zabranama, neprestano osjećala majčinu prisutnost. Majka je često bila tužna i umorna, ali uvijek zabrinuta za svoju kćer. Ta je zabrinutost Dori bila iznimno naporna i ograničavala ju je pa se često svađala s majkom, posebice zato što se njihov odnos nije promijenio ni kada je Dora odrasla. Dora nije ni slutila kako će ju sjećanje na jednu takvu svađu za vrijeme Drugoga svjetskog rata proganjati do kraja života.

Te večeri, dok je okupacija još trajala, nazvala me kod Picassa. Pozirala sam mu za portret i znala sam da on ne voli kad ustajem sa stolice i radim nešto drugo [...] Izderala sam se na nju. U jednom trenu je zašutjela. Šutnja je potrajala, ali nije bilo prvi put da mi to radi. Ljutito sam spustila slušalicu i nastavila pozirati. I da sam htjela k njoj, više nisam mogla zbog policijskog sata. Sutradan sam ušla u stan i našla *maman* mrtvu, kako leži na podu s telefonskom slušalicom u ruci. (Drakulić, 2015: 51).

Dora se, od trenutka kada je pronašla majčino tijelo do kraja svojega života, osjećala odgovornom za njezinu smrt. Naime, znala je kako je uzrujala majku neposredno prije smrti i na taj način možda utjecala na ishod događaja. Čak i ako svađa nije bila povezana s majčinom smrću, Dora je žalila što se tako ponijela tijekom posljednjega razgovora s majkom. Čini se kako ju je ipak najviše mučio osjećaj krivnje zato što joj je laknulo kada je majka prestala govoriti i gnjaviti ju. Gotovo kao da joj je bilo drago što majke više nema.

Kada se nakon veze s Picassom povukla iz javnoga života i okrenula vjeri, počela je sve intenzivnije razmišljati o pokojnoj majci i poistovjećivati se s njom. Kao što je ranije spomenuto,



njezina je majka bila vrlo religiozna i gotovo svakodnevno odlazila je u crkvu. Dora je, uspoređujući svoju novootkrivenu religioznost s majčinom, zaključila kako je i sama godinama bila vjernica, no njihova su se božanstva razlikovala. Dora je, naime, Picassa smatrala božanstvom.

Vjera mora biti slijepa. 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 [...] 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. (Drakulić, 2015: 160).

Majka njezine prijateljice, Frida Kahlo, također je bila vrlo religiozna te se još više okrenula vjeri nakon Fridine nesreće. Pitala se, naime, jesu li Fridina bolest i prometna nesreća možda način na koji Bog kažnjava nju ili njezinu kćer. Međutim, „Frida se nije pitala zašto se baš njoj dogodila nesreća. Jer već tada nije vjerovala da postoji itko kome bi mogla postaviti to pitanje.“ (Drakulić, 2007: 23). Zbog suočavanja sa smrću i osjećaja u tom trenutku, Frida nije vjerovala u Boga, zagrobni život i slično. Što se pak Slave Raškaj i njezine majke tiče, iz djela Nade Iveljić ne saznajemo ništa o njihovoj vjerskoj pripadnosti, no možemo zaključiti kako je majka bila praznovjerna.

Možemo primijetiti kako je odnos između svih triju umjetnica i njihovih majki, iako u slučaju Slave Raškaj razlika nije toliko naglašena, kompliciraniji od odnosa između očeva i kćeri. Očevi su ih poticali na umjetničko stvaranje, financijski im pomagali i eksplicitno im pokazivali svoju ljubav, brigu i privrženost. Budući da su majke bile kućanice i nisu imale izvor prihoda (uz iznimku kratkotrajne i ne pretjerano uspješne poduzetničke karijere Dorine majke), razumljivo je da nisu mogle financijski pomagati kćerima. Isto tako, nisu ih poticale na školovanje, zapošljavanje ili bavljenje umjetnošću zato što njih same nitko nije poticao na to i smatrale su kako su takve aktivnosti rezervirane samo za muškarce. Međutim, zanimljiva je njihova suzdržanost, strogost i činjenica da ne znaju ili ne žele pokazati ljubav prema svojim kćerima. Bilo bi zanimljivo detaljnije istražiti uzroke i razloge takva ponašanja, a kao jedan od mogućih uzroka nameće se nezadovoljstvo vlastitim položajem u obitelji. Takvo je nezadovoljstvo kod Fridine majke moglo biti uzrokovano prevelikom odgovornošću i nedostatkom suprugove pomoći, a u slučaju Dorine majke upravo suprotno – nemogućnošću odlučivanja i utjecanja na vlastiti život i život obitelji. Moguće je kako zbog fokusiranosti na vlastite probleme nisu uspjele razviti emocionalnu povezanost sa svojom djecom. Štoviše, često su ih namjerno zamarale svojim brigama.

### 7. 3. Majčinstvo

Možda su Dora, Frida i Slava vlastitu djecu planirale obasipati ljubavlju i odgajati drugačije nego njihove majke njih, ali nažalost, nisu dobile priliku. Naime, nijedna od njih nije imala djecu. Kao što je već spomenuto, Frida se žarko željela ostvariti kao majka, no bolesno tijelo nije joj to dopuštalo. Nekoliko je puta riskirala vlastiti život kako bi rodila Maestrovu dijete, no on je već imao dvoje djece i nije pretjerano želio još jedno. Kada je nakon prvoga pobačaja naslikala sliku *Bolnica Henry Ford*, koja je inspirirana upravo njezinim pobačajem, Maestro joj je rekao kako je slika remek-djelo. Fridi bi ipak bilo draže da je imala dijete umjesto remek-djela. Kasnije je shvatila kako nije željela roditi samo radi veće bliskosti s Maestrom, već i kako bi sebi olakšala svakodnevicu i bila manje usamljena (Drakulić, 2007: 48-49).

Dora je, također, u starijoj dobi shvatila kako bi joj bilo drago da je imala dijete. Naime, smatrala je kako bi joj dijete moglo poslužiti kao opravdanje za umjetnički neuspjeh i kada već nije imala fotografije, barem bi imala dijete (Drakulić, 2015: 139). Zanimljivo je kako nije htjela imati dijete s Picassom, no „ipak nije isto ne željeti rađati, kada je to tvoj izbor, i ne moći rađati.“ (Drakulić, 2015: 136). Saznanje da ne može imati djecu zapravo je najviše utjecalo na njezino samopouzdanje te ju je navelo na preispitivanje vlastite vrijednosti. Poznato je kako joj je Picassovo mišljenje bilo najvažnije, a on je smatrao kako „žena koja nije majka, nije ni žena“ (Drakulić, 2015: 132). Tako Dora i Frida, žene koje su ga fascinirale i od kojih je jednu izabrao za svoju partnericu, po njegovu mišljenju nisu bile prave žene. Dorino je samopouzdanje dodatno poljuljala činjenica da je Picasso imao djecu s Olgom, Marie-Therese i Françoise, odnosno ženama s kojima je bio prije, ali i nakon veze s njom.

Za razliku do Fridine i Dorine, iz Slavine romansirane biografije ne saznajemo je li postojao zdravstveni problem zbog kojega ne bi mogla imati djecu. Saznajemo samo kako ju obitelj i prijatelji sažalijevali zato što nikada neće imati djecu, a do toga zaključka dolaze zato što su uvjereni kako zbog gluhoonijemosti neće uspjeti pronaći partnera. Tada se, naime, gluhoonijemost smatrala mentalnom zaostalošću. Čini se kako su njihove prognoze bile točne i Slava je umrla prije nego što se uspjela okušati u ulozi majke. Međutim, naravno, ne možemo sa sigurnošću znati zašto nije imala dijete. Možda se odgovor na to pitanje krije u pismima koja je njezina majka tako brižno čuvala i odnijela sa sobom u grob.

Jasenska Kodrnja (2001: 170) također je majčinstvo smatrala važnim elementom u životu umjetnica pa ga je uklopila u svoje istraživanje. Umjetnice su upitane imaju li djecu i smatraju li kako je moguće uskladiti profesionalni i privatni život. Otprilike polovica ispitanih umjetnica navela je kako ima djecu. Većina njih smatra kako je moguće uskladiti odgoj djece i umjetnički poziv zato što žene mogu raditi više stvari odjednom i na taj se način razvijaju. Međutim, dio ispitanica smatra kako je moguće uskladiti ta dva područja, ali vrlo teško zato što se i umjetnosti i majčinstvu žena mora u potpunosti posvetiti. S obzirom na Dorin stav da bi dijete moglo biti opravdanje za njezin umjetnički neuspjeh, možemo pretpostaviti kako bi ona pripadala skupini umjetnica koje smatraju kako je vrlo teško uskladiti majčinstvo i umjetnički poziv.

#### 7. 4. *Bolest*

Kao važan element koji povezuje živote i stvaralaštvo triju umjetnica možemo prepoznati bolest. Spomenuta je nemogućnost rađanja bila tek dio njihovih zdravstvenih poteškoća, no ostali su im zdravstveni problemi utjecali na kvalitetu života, društveni život, mogućnost umjetničkoga stvaranja i općenito, na sve aspekte života.

U slučaju Fridine romansirane biografije već sam naslov *Frida ili o boli* sugerira kako je njezin život bio obilježen bolešću i patnjom. Posljedice dječje paralize i prometne nesreće tijekom cijeloga su joj života otežavale svakodnevicu i svoje je bolesno tijelo smatrala teretom. Osjećala se poput zarobljenice u vlastitu tijelu i bila je pomalo ljubomorna na svoje bližnje koji su se mogli kretati bez napora. „Fascinirala ju je pomisao kako oni svoje tijelo uglavnom ne osjećaju. Kad ga počnu osjećati, kad ga postanu svjesni, to je uglavnom loš znak. Jer da je zdrava [...] naprosto bi ustala i koračala misleći na nešto sasvim drugo jer njen bi tjelesni mehanizam radio savršeno i ne bi joj ometao kretanje.“ (Drakulić, 2007: 58). Danijela Marot Kiš (2010: 655) navodi kako je tijelo prvi element na temelju kojega se, već u djetinjstvu, formira identitet čovjeka. Naime, dijete vrlo rano postane svjesno vlastita tijela, svojih fizioloških potreba, odgovora okoline na njih i slično. Budući da je Frida u djetinjstvu iskusila bol i nemogućnost kretanja, a tijelo ju je postupno sve više izdavalo, ne čudi što je njezin identitet definiran bolešću i što na temelju bolesti procjenjuje vlastitu vrijednost i uspoređuje se s drugima. Međutim, njezine su slike nastale upravo zahvaljujući njezinu zdravstvenu stanju. Ne samo da je zbog bolesti počela slikati, već je inspiraciju za slike crpila iz vlastite patnje i stvarala nevjerojatna autobiografska umjetnička djela.

Slikarstvo Slave Raškaj također je, u određenoj mjeri, bilo autobiografsko. Naime, kada se u djetinjstvu tek počela baviti likovnom umjetnošću, na njezinim bi se crtežima i slikama uvijek nalazio samo jedan cvijet, neovisno o tome raste li takav cvijet u prirodi pojedinačno ili u grmu. Pretpostavlja se kako su tako naslikani cvjetovi predstavljali nju i njezinu usamljenost (Iveljić, 1989: 14). Upravo se zbog gluhonijemosti osjećala tako usamljenom. Vrlo se teško sporazumijevala s drugima, nije čula što se oko nje događalo i nije mogla izraziti vlastite misli i osjećaje, stoga ih je odlučila pretočiti u slike. Kao što je već spomenuto, zbog stava tadašnjega društva prema gluhonijemim osobama, nije se mogla udati ili zaposliti, a u umjetničkim krugovima nije bila cijenjena poput kolega zato što je bila žena. Možemo zaključiti kako je Slavi bilo vrlo teško živjeti u takvome društvu i, iako ne znamo točan uzrok pojave njezinih psihičkih problema, osjećaj izoliranosti koji ju je pratio od djetinjstva zasigurno je povezan s razvojem bolesti.

Sa psihičkim se problemima suočavala i Dora Maar, a saznajemo kako su neki od okidača bili udaljavanje Picassa od nje, majčina smrt, rat i drugi stresni događaji. Dora bi se ponekad izgubila u naselju u kojemu je živjela godinama pa bi ju susjedi pronašli dezorijentiranu, a često je imala i napadaje panike.

Osjećala sam već neko vrijeme kako između mene i moje okoline postoji nesklad i kako taj nesklad biva sve veći. Ponekad dok bih koračala nekom poznatom ulicom, učinilo bi mi se da se preda mnom otvara pukotina, duboki jaz, rupa, crnilo. Zastala bih u panici, dišući ubrzano, znojnih dlanova. [...] Takva paraliza bi potrajala neko vrijeme, nisam sigurna koliko dugo, i potom bih nastavila put. (Drakulić, 2015: 148).

Budući da znamo kako je Dora bila ovisna o Picassu i u potpunosti mu se prepuštala, a on ju je često ponižavao, zasigurno je i taj njihov odnos utjecao na njezino psihičko zdravlje. Naime, najvažniji čovjek u njezinu životu shvatio je da ju može omalovažavati i manipulirati njom pa je to iskorištavao, a ona mu je uporno pokušavala dokazati kako je vrijedna njegova poštovanja i ljubavi. Važno je istaknuti kako je Dora završila na liječenju samo nekoliko dana nakon što je Picasso objavio svoju vezu s Francoise pa, s obzirom na sve navedeno, možemo pretpostaviti kako je Picassova veza s Francoise bila povod Dorinu psihičkom slomu zato što je je shvatila kako je druga žena zauzela njezino mjesto u Picassovu životu. Kao što je već spomenuto, nema pouzdanih podataka o Dorinu liječenju. Alicia Dujovne Ortiz (2004) istraživala je tijekom liječenja, no naišla je na brojne prepreke i kontradiktorne informacije. Zanimljivo je kako je Dori bilo žao što ju liječnik Lacan nije poticao na ponovno bavljenje fotografijom u sklopu terapije. Takav njegov postupak

objašnjava činjenicom da je u njegovim očima prvenstveno bila žena, a tek onda umjetnica (Drakulić, 2015: 165).

Iz ove je analize vidljivo kako bolest nije jednako utjecala na stvaralaštvo svih triju umjetnica. S jedne strane, Fridu i Slavu bolest je poticala na slikanje. Tako su privremeno zaboravljale na vlastitu patnju, izvlačile najbolje iz nje i približavale ju drugima pomoću svojih slika. Čini se kako je Doru, s druge strane, bolest navela na dodatno udaljavanje od umjetnosti. Naime, već je za vrijeme veze s Picassom postupno odustajala od fotografije i, pod njegovim utjecajem, počela više slikati. Kada se povukla u samoću, ponovno je počela slikati i to ju je opuštalo, no od svojega je fotografskog poziva u potpunosti odustala.

### *7. 5. Vlastiti prostor za rad*

Sve tri umjetnice imale su vlastiti prostor za stvaranje, što im je uvelike olakšavalo rad. Dori Maar otac je kupio atelje u Parizu (Drakulić, 2015: 53). Iako je tijekom veze s Picassom većinu vremena provodila u njegovu ateljeu i gotovo u potpunosti odustala od umjetničkoga stvaranja, imala je atelje u koji se uvijek mogla vratiti i nastaviti stvarati.

Frida Kahlo također je dobila atelje, a poklonio joj ga je suprug. Naime, sagradio je dvije kuće (jednu za sebe, a drugu za Fridu) koje su bile povezane mostom. U tom je kompleksu Frida dobila vlastiti atelje (Drakulić, 2007: 45). Iako je većinu vremena provodila u krevetu u svojoj sobi ili bolnici i tamo slikala, odlazila je u atelje kada se osjećala dovoljno dobro.

Prostor za rad slikarice Slave Raškaj ipak je najzanimljiviji. Kao što je već spomenuto, Ivan i Lenka Otoić, Slavini stanodavci i prijatelji, uredili su joj atelje u prostoru bivše mrtvačnice. Lenka je smatrala kako je Slava znala što se ranije nalazilo u toj prostoriji pa je zato radije odlazila slikati na otvorenom (Iveljić, 1989: 39). Međutim, s obzirom na to da znamo koliko je voljela slikati u prirodi, možemo pretpostaviti kako bi uvijek radije odabrala slikanje na otvorenom, neovisno o opremljenosti, uređenju ili lokaciji ateljea. U takvoj preferenciji možemo prepoznati Slavinu prednost u odnosu na većinu umjetnika zato što nije ovisila o fizički odvojenoj prostoriji za rad, već je svako mjesto na kojem se u određenome trenutku nalazila bilo njezin atelje.

## 7. 6. *Financijska samostalnost*

Neovisno o tome je li slikala u ateljeu ili u prirodi, Slava svojim radom nije mogla zaraditi dovoljno novca za samostalan život. Njezine slike nisu bile cijenjene i, kada bi uspjela prodati neke od njih, dobivala je malo novca. Kao što je već spomenuto, živjela je kod supružnika Otoić, a taj je smještaj vjerojatno bio besplatan ili su ga plaćali Slavini roditelji. Naime, njezina je obitelj bila plemićkoga porijekla i, iako nisu bili bogati, Slavini su se roditelji trudili omogućiti svojoj djeci sve što im je bilo potrebno (Iveljić, 1989: 54). Tako su Slavu poslali na školovanje u Beč i Zagreb te su joj, u skladu sa svojim mogućnostima, kupovali pribor za slikanje.

Frida Kahlo također se nije uspjela financijski osamostaliti, prvenstveno zato što su troškovi njezina liječenja bili puno viši od iznosa koji je mogla zaraditi prodajom svojih slika. Dok je živjela s roditeljima, oni su plaćali njezino liječenje, a kasnije je Maestro odlučio preuzeti tu obvezu.

Novca nikada nije bilo dovoljno u roditeljskoj kući. Gutali su ga lijekovi, doktori, korzeti, injekcije, bolničarke. Nakon nesreće nije mogla biti sigurna da će ga otac imati dovoljno i da se zbog toga njeno stanje neće pogoršati. [...] Potrošili su na nju svu ušteđevinu. Zato je i htjela raditi, slikati, prodavati slike. Onda joj se dogodio Maestro. On je preuzeo na sebe financijski teret njezine bolesti. Njoj nije bilo stalo do novca, ali je bila svjesna da ga treba. [...] A nije ga mogla sama zaraditi. U potpunosti je ovisila o Maestru, uvjerala se u to čim je počela živjeti odvojeno od njega. (Drakulić, 2007: 76-77).

Kao što je već spomenuto, Frida se nakon godinu dana morala vratiti Maestru zato što, usprkos prodaji nekoliko slika, nije imala stalan izvor prihoda na temelju kojega bi mogla samostalno živjeti i plaćati medicinske troškove.

Zanimljivo je kako se Dora Maar gotovo nikada nije suočavala s financijskim problemima. Naime, otac ju je tijekom cijeloga života uzdržavao i pomagao joj riješiti sve probleme.

Otac me bez pogovora izdržavao za vrijeme studija, osigurao mi je i atelje u Rue d'Astorg. Kasnije, kad sam se poželjela preseliti u Rue de Savoie, udovoljio je i toj želji. Nije mi ništa odbio. Tako sam na račun troškova opremanja ateljea, kupovine materijala, plaćanja modela, putovanja itd. znala dobiti više novca nego što mi je trebalo. (Drakulić, 2015: 111).

Uz to je Dora počela zaista puno raditi čim je završila školovanje i fotografiranjem je zarađivala dovoljno kako bi bila financijski neovisna. Međutim, s obzirom na to da je tijekom veze s Picassom počela sve manje raditi, imala je sve manje novca. Nije se htjela poniziti i tražiti Picassa da joj pomogne, a on joj je rijetko samoinicijativno davao novac. „Moja je situacija bila apsurdna: bilo

mi je više od trideset godina i nisam se mogla sama uzdržavati, a živjela sam s jednim od, navodno, najbogatijih umjetnika na svijetu!“ (Drakulić, 2015: 112). Tada joj je, očekivano, ponovno pomagao otac koji joj je davao novac iako ga to nije tražila.

## *7. 7. Umjetnica u sjeni svojega partnera ili mentora*

Uz stvaralaštvo umjetnica, odnosi između njih i njihovih partnera i mentora zauzimaju ključno mjesto u trima romansiranim biografijama. U ovom ćemo dijelu analize, na osnovi nekoliko elemenata, proučavati kako su ti odnosi utjecali na stvaralaštvo umjetnica. Zanima nas jesu li radile s partnerima i, ako jesu, jesu ili kopirale njihov stil ili su pronašle vlastiti te jesu li partneri iskorištavali njihove ideje i kreativnost. Uz to ćemo analizirati zašto su, neovisno o tome što su radovi umjetnica bili vrlo kvalitetni, partneri bili cjenjeniji od njih.

Jasenska Kodrnja (2001: 41) navodi kako je kroz povijest umjetničko stvaralaštvo bilo rezervirano za muškarce, a žene koje su se usudile baviti umjetnošću radile su to na dva načina: odričući se svojih ženskih posebnosti i prihvaćajući univerzalne norme koje su odredili muškarci ili dodajući žensku specifičnost ustaljenim muškim obrascima i ispitujući na taj način granice dopuštenoga. Doru i Slavu možemo smatrati pripadnicama prve skupine, no za razliku od Dore koja se u potpunosti odrekla vlastite specifičnosti, Slava se uspjela izboriti i ostati dosljedna sebi pod mentorovim vodstvom. Naime, slike Bele Čikoša Sesije bile su velike i tamne, dok su Slavine bile vrlo svijetle i malih dimenzija. Iako je od njega naučila slikarsku tehniku i u početku boravka u Zagrebu slikala njegovim stilom, ostala je vjerna vlastitu stilu kakvim je u Ozlju slikala svijetle i nježne pejzaže, a njezina se vještina iskorištavanja bijele podloge danas smatra nenadmašnom u okviru hrvatskoga slikarstva (Gamulin prema Franković, 2010: 130). Dora je, međutim, u potpunosti odustala od svojega fotografskog poziva i postala Picassovom učenicom slikarstva. Namjeravala mu se približiti gubitkom vlastita identiteta, no taj je čin rezultirao Picassovim potpunim gubitkom poštovanja prema njoj i nestankom zanimanja za njezinu ličnost.

Bila sam voljna raditi bilo što, samo da bismo radili zajedno. [...] Više nismo bili partneri. Imala sam učitelja i gospodara, a ne samo ljubavnika. U zamjenu za potpuni prijelaz na slikarstvo postala sam, napokon, Učenica Velikog Majstora. No ona mrvica poštovanja koju sam uživala u njegovim očima [...] kao da se topila sa svakim potezom mogeg kista. Jer su moje slike iz toga vremena bile tek imitacije njegovih. [...] Ali ne mogu prebaciti krivnju samo na njega. Promijenio me zato što sam sebi dopustila da on postane moje središte, a ne ja sama sebi, kao što to svaki umjetnik mora biti. (Drakulić, 2015: 115-116).

Međutim, prije Dorina prelaska na slikarstvo njih su dvoje nakratko stvarali zajedno, što je Doru činilo iznimno sretnom. Bilo je to tijekom stvaranja *Guernice*, impozantne Picassove slike koja se smatra dijelom antiratne umjetnosti. Nekoliko su tjedana proveli u Picassovu ateljeu radeći na toj slici, a dok je Picasso slikao *Guernicu*, Dora ga je fotografirala i tako bilježila stvaralački proces. U završnoj je fazi Dora čak povukla nekoliko crta kistom pa je njezin doprinos ostao zabilježen i na samoj *Guernici*. Tih su nekoliko tjedana Picasso i Dora bili partneri i poslovno i privatno. „Picasso, dok je slikao *Guernicu*, nije bio Minotaur. Bili smo ljubavnici, ali oboje smo bili i umjetnici i zato na neki način ravnopravni. Tih tjedana, dok sam fotografirala njegovo stvaranje, nisam mu bila podčinjena. Barem ne tada... Jer stvarala sam i ja.“ (Drakulić, 2015: 100). Nažalost, Dorino zadovoljstvo nije potrajalo. Kada je *Guernica* bila gotova, Dora je shvatila kako ju Picasso ne poštuje kao umjetnicu, već su mu tijekom stvaranja te slike njezine ideje bilo korisne i, još važnije, njegovoj je taštini godilo da netko bilježi kako on, najvažniji slikar dvadesetoga stoljeća, stvara sliku koja će biti odgovor na nedavne ratne događaje. Dora je, očekivano, bila povrijeđena i iscrpljena.

Na kraju se ipak ispostavilo da je Picasso, i dok je slikao, bio Minotaur. Samo što u tom trenutku njegova požuda nije bila seksualna. Tada nisam vidjela, ali vidim danas, da je to čudovište imalo namjeru isisati i moju kreativnost i moje ideje i sav sadržaj mene, zatim ispljunuti ljusku. I tako sam nakon iskustva *Guernice* ostala prazna poput puževe kućice. (Drakulić, 2015: 105).

Dora je osjećala kako je završetak *Guernice* označio početak kraja njihove veze.

Međutim, ipak su se još jednom okušali u zajedničkom stvaralaštvu. Eksperimentirali su raznim tehnikama i pokušavali spojiti slikarstvo i fotografiju zato što se Picasso želio okušati u svemu i biti najbolji u svemu što je radio. Tada se Dora nalazila u ulozi učiteljice te je Picassu pokazivala razne tehnike. Međutim, kada su objavljene njihove fotografure, Man Ray pohvalio je samo Picassa i nazvao ga „živim fotografskim aparatom“ (Drakulić, 2015: 115). Tako je Dora ponovno bila marginalizirana, a njezin doprinos djelima koja je stvorila s Picassom ostao je zanemaren. Prekasno je shvatila kako je Picasso koristio njezinu kreativnost radi vlastita napretka i da ju nije, kao što je voljela misliti, zbog njezina umjetničkoga poziva više cijenio i izdvajao od svojih ostalih ljubavnica.

Umjetnica koja je stvarala u potpunosti odvojeno od svojega partnera bila je Frida Kahlo. Za razliku od Slave i Dore, Frida pripada drugoj skupini umjetnica iz Kodrnjine (2001: 41) podjele, odnosno umjetnicama koje svojom ženskom pobunom ispituju granice dopuštenoga u muškome



svijetu umjetnosti. Kao što je već spomenuto, Frida je stvarala autobiografske slike malih dimenzija, a Maestro je muralima oslikavao zidove, stropove i pročelja zgrada. „Maestrovom velikom tijelu kao da je trebao zamah, a njene su slike bile poput nje same: male i snažne, precizne i zastrašujuće“ (Drakulić, 2007: 99). Njihova su se djela, također, razlikovala tematikom. Nasuprot Fridinim autobiografskim slikama, Maestrov su murali bili obilježeni politikom i ideologijom. Oboje su stvarali individualno, no međusobno su se podržavali. Maestro je na početku njihova braka već bio poznati slikar i poticao je na stvaranje Fridu, koja je tada govorila kako njezine slike nisu značajne i kako joj je slikanje hobi.

Maestro je podržavao njeno slikanje, prijateljski, pokroviteljski, kao što je podržavao i svoje studente. Govorio joj je kako slika portrete bolje od mnogih poznatih slikara, bolje od njega, bolje od Picassa. Učio ju je da u slikanju nikog ne oponaša i da bude svoja. [...] Prepoznao je njen talent, ono *nešto* u njenim slikama – osobno, intimno, bolno i potpuno samosvojno. Bio je svjestan koliko su različite od njegovih. Lišene ideologije, povijesti i politike, njene su slike bile izvanredno dojmljive na drugačiji način. Ali nije ni pomislio da bi mu Frida mogla postati konkurencija. On je ipak bio svjetski poznati slikar, a ona je bila poznata ponajprije kao njegova žena. (Drakulić, 2007: 45).

Iako se kasnije pokazalo kako Frida nije slikala iz hobija, već je osjećala potrebu izraziti svoje osjećaje kroz slike i odmaknuti se od bolne svakodnevice, svejedno nije ugrožavala Maestra.

Štoviše, nijedna od triju umjetnica nije ugrožavala svojega partnera, odnosno mentora. Naime, ti su slikari već bili vrlo poznati i uživali ugled u društvu kada su upoznali svoje mlade partnerice. Bili su, dakle, puno stariji od njih i one su ih, kao i društvo u cjelini, smatrale autoritetima. Picasso je već tada bio smatran najvažnijim slikarom dvadesetoga stoljeća, Diego Rivera bio je najpoznatiji meksički slikar, a Bela Čikoš Sesija član skupine slikara okupljenih oko Vlahe Bukovca. Osim zbog mladosti, Frida je bila u drugome planu zbog lošega fizičkog zdravlja, a Slava zbog gluhonijemosti. Najvažnije, Frida, Slava i Dora bile su žene. Javnost i partneri promatrali su ih prvenstveno kroz ulogu supruge i majke, a njihovo je stvaralaštvo bilo sekundarno. Pretpostavljamo kako, neovisno o kvaliteti vlastitih djela, tijekom života nisu mogle biti cijenjene poput svojih mentora, odnosno partnera.

Međutim, zanimanje za njihovu umjetnost raslo je nakon njihove smrti i s vremenom je postajala sve cjenjenija, a taj proces traje i danas. Iako se sve više istražuje stvaralaštvo svih triju umjetnica i postavljaju se njihove izložbe, želimo izvojiti Fridu Kahlo. Iako Jasenka Kodrnja (2001) i Gill Hopper (2015) navode kako se umjetničkim genijima smatraju samo muškarci, vjerujemo kako se takva percepcija mijenja i kako je u suvremenome društvu upravo Frida Kahlo

promatrana na taj način. Naime, njezin lik i djelo neizostavni su dijelovi popularne kulture. Djelo *Frida ili o boli* Slavenke Drakulić analizirano u ovome radu samo je jedno od mnoštva djela koja se bave Fridinim životom. Neka od djela su *Dnevnik Fride Kahlo: intimni autoportret* Carlosa Fuentes, *Frida* Barbare Mujice i film *Frida* Julie Taymor (Cronberg Barko, 2011: 119). Također, Frida je tema predstava, slikovnica, postera, kampanja raznih tvrtki i slično.

## 7. 8. Promjena položaja umjetnica tijekom povijesti

Kada je 1929. godine Virginia Woolf napisala djelo *Vlastita soba*, vjerovala je kako će sto godina kasnije muškarci i žene biti ravnopravni u umjetnosti. Nažalost, istraživanje provedeno za potrebe pisanja ovoga rada pokazuje kako se položaj umjetnica nije značajno popravio i kako se svaka generacija umjetnica mora iznova suočavati s ustaljenim preprekama. Počevši od Slave Raškaj, koja je stvarala tridesetak godina prije objave *Vlastite sobe* i u čijim je britanskim prethodnicama i suvremenicama Virginija Woolf pronašla inspiraciju za pisanje svojega djela, dolazimo do Dore Maar i Fride Kahlo, koje su djelovale otprilike u vrijeme ili neposredno nakon njegova objavljivanja. Možemo primijetiti kako se sve tri umjetnice suočavaju sa sličnim problemima.

U djelu *Dora i Minotaur: moj život s Picassom* položaj umjetnica u društvu nije prikazan samo na temelju Dorine sudbine, već i sudbine nekoliko njezinih suvremenica. Posebno je zanimljiv primjer Jacqueline Lambe, Dorine i Fridine prijateljice, koju je suprug omalovažavao i sputavao u nastavku umjetničke karijere nakon što je rodila.

Sjećam se tako kad su Breton i Jacqueline dobili malu Aube. Njeno rođenje promijenilo je njihov odnos. Bio je uplašen, dojenje mu se gadilo, u njegovim očima majčinstvo je ubilo Jacqueline kao umjetnicu. Žene su mu bile zanimljive dok ih je mogao idealizirati u svojoj literaturi. Stvarne žene, pa i njegova, plašile su ga i živcirale. A Jacqueline s malom Aube na grudima bila je i te kako stvarna. Vidjeti u njoj umjetnicu, a ne „samo“ svoju ženu i majku-dojilju, značilo bi priznati joj ravnopravnost. (Drakulić, 2015: 58).

Breton je, dakle, nakon što su dobili dijete, primarnom ulogom svoje supruge smatrao majčinstvo. Više ju nije promatrao kao umjetnicu te ju je, upravo zbog toga, smatrao manje vrijednom. Zanimljivo je, međutim, kako je Picasso smatrao kako žena koja nije majka nije prava žena (Drakulić, 2015: 132). Ta je razlika između Picassova i Bretonova razmišljanja zanimljiva posebice zato što u djelu *Dora i Minotaur: moj život s Picassom* saznajemo kako su se nadrealisti divili

Picassu i slijepo ga slijedili i podržavali (Drakulić, 2015: 43). Proučavajući odnos muških kolega prema sebi i svojim prijateljicama od kojih su samo neke bile majke, Dora iznosi teoriju kako muškarci zapravo žene promatraju kao prostitutke (*francese*), odnosno kako ih procjenjuju na osnovi njihova tijela.

Nije istina, kako kaže Picasso, da žena nije žena ako nije majka. Ne, žena nije žena ako nije *francesa*. Muško oko je uvijek na tebi, ono te prati određenim pogledom. Bez obzira na tvoje pokušaje da kroz umjetnost ili literaturu izađeš iz te svoje uloge, zarobljava te u tijelu. Dok te slijedi takav pogled, i nisi ništa drugo nego *francesa*. [...] Tek kad ostari, žena postaje nevidljiva zato što više nije žena. (Drakulić, 2015: 178).

Jedan od takvih primjera, gdje su umjetnice svedene samo na tijela koja muškarci promatraju radi vlastita užitka, je fotografija s ljetovanja na kojoj su Lee Miller, Nusch Eluard i Ady Fidelin u toplesu.

Je li im bilo prevruće? Jesu li skinule grudnjake da se bolje osunčaju? Ili demonstriraju svoju ljepotu i raspoloživost. Ono što otkriva da je posrijedi nešto drugo, dvojica su muškaraca na fotografiji. Paul i Man su potpuno obučeni, nisu čak ni u kupaćim gaćicama. One se pokazuju, one su tu, na fotografiji, pred fotografom i pred muškarcima u društvu, pred onima iza i pokraj kamere zato da ih gledaju. Jesu li njih tri na izložbi, objekti požude obučениh muškaraca u njihovom društvu? Jesu. (Drakulić, 2015: 86-87).

Iako je istraživanje Jasenke Kodrnje (2001) pokazalo kako su i u tome razdoblju, sedamdesetak godina nakon *Vlastite sobe*, umjetnice procjenjivane na temelju izgleda, čini se kako je to bilo u nešto manjoj mjeri nego ranije. Međutim, problemi poput financijske samostalnosti i prostora za rad ostali su jednako intenzivni.

Štoviše, gotovo sto godina nakon objavljivanja eseja Virginije Woolf primjećujemo neravnopravnost između muškaraca i žena u umjetnosti. Posebno je zanimljiv primjer novinskih članaka povodom smrti Françoise Gilot. Iako je studirala na najprestižnijim europskim sveučilištima, bila uspješna slikarica i spisateljica te doživjela sto jednu godinu, u novinskim je člancima povodom smrti 2023. godine prvenstveno bila predstavljena kao Picassova ljubavnica i muza. Dakle, žena koja je iza sebe ostavila zavidnu umjetničku karijeru dugu osamdeset godina u javnosti je zapamćena na temelju veze s čovjekom s kojim je bila u svojim dvadesetima (Hessel, 2023). Iako je i sama bila uspješna umjetnica, njezin je bivši partner bio cjenjeniji pa se njezina postignuća zanemaruju i promatra ju se u relaciji s njim. Možda će se do 2029. godine, odnosno stogodišnjice objave *Vlastite sobe*, obistiniti predviđanje Virginije Woolf o ravnopravnosti, no trenutna situacija ne djeluje obećavajuće.

## 7. Zaključak

Romansirane biografije *Dora i Minotaur: moj život s Picassom*, *Frida ili o boli* i *Bijela kopriva* pokazuju kako su Dora Maar, Frida Kahlo i Slava Raškaj imale mnoštvo zajedničkih značajki. Primjerice, sve tri u djetinjstvu su se počele baviti umjetnošću zbog određene traume koja im se dogodila, bile su bolesne, financijski ovisne o obitelji ili partneru i nisu imale djecu, što je tijekom razdoblja u kojem su živjele bilo vrlo neuobičajeno. Najvažnije, bile su vrlo talentirane. Međutim, bile su žene i umjetnički krugovi u kojima su dominirali muškarci nisu ih cijenili, a zdravstveni su im problemi dodatno otežavali situaciju. Neovisno o tome koliko su se trudile ili bile talentirane, njihovi su partneri i mentori uvijek bili uspješniji i cjenjeniji u društvu. Iako je riječ o romansiranim biografijama i ne možemo sa sigurnošću utvrditi koji su dijelovi inspirirani stvarnim životima umjetnica, a koji su fikcija, istraživanje Jasenke Kodrnje potvrdilo je kako su se i umjetnice na prijelazu iz dvadesetoga u dvadeset prvo stoljeće suočavale s istim problemima. S obzirom na to, čini se kako spomenute romansirane biografije prikazuju univerzalno iskustvo umjetnica, neovisno o grani umjetnosti, razdoblju stvaranja, nacionalnosti umjetnice i slično. Iako se posljednjih nekoliko desetljeća stvaralaštvo Fride Kahlo, Dore Maar i Slave Raškaj revalorizira i sve se češće postavljaju izložbe njihovih djela, potrebno je još puno truda i vremena kako bi se ispravila nepravda koja im je nanesena. Njihovo je stvaralaštvo potrebno dodatno istražiti, a kako se njihova umjetnička sudbina ne bi ponovila suvremenim umjetnicama, trebamo iz nje izvući pouku.

## Literatura

- Barker, D. E. (1991). *Painting women: The woman artist in nineteenth century American fiction*. Doktorska disertacija. Princeton: Princeton University.
- Corby, J. (2020). *Genre defining: Michael Lackey's "Conversations with Biographical Novelists"*. Pristupljeno 1. 7. 2024., <http://electronicbookreview.com/essay/genre-defining-michael-lackeys-conversations-with-biographical-novelists/>.
- Cronberg Barko, C. L. (2011). *Writers and artists in dialogue: historical fiction about women painters*. Doktorska disertacija. DeKalb: Northern Illinois University.
- Drakulić, S. (2007). *Frida ili o boli*. Zagreb: Profil.
- Drakulić, S. (2015). *Dora i Minotaur: moj život s Picassom*. Zagreb: Fraktura.
- Dujovne Ortiz, A. (2004). *Dora Maar: zatočenica pogleda*. Zagreb: Profil.
- Franković, S. (2010). Posestrimstvo bijelih kopriva – poistovjećivanje po snazi umjetnosti i/ili po krhkosti života? *Život i škola: časopis za teoriju i praksu odgoja i obrazovanja* 24(2), 126-155.
- Hessel, K. (2023) 'Blatant sexism': why is a great painter who lived to 101 still defined by a man she left in the 1950s? *The Guardian*, 12. 6. 2023. Pristupljeno 10. 7. 2024., <https://www.theguardian.com/artanddesign/2023/jun/12/blatant-sexism-great-painter-francoise-gilot>.
- Hopper, G. (2015). *Art, Education and Gender: The Shaping of Female Ambition*. London: Palgrave Macmillan.
- Iveljić, N. (1989). *Bijela kopriva*. Zagreb: Mladost.
- Kahlo, Frida. *Hrvatska enciklopedija*. Leksikografski zavod Miroslav Krleža Pristupljeno 2. 7. 2024., <https://www.enciklopedija.hr/clanak/kahlo-frida>.
- Kodrnja, J. (2001). *Nimfe, muze, eurinome: društveni položaj umjetnica u Hrvatskoj*. Zagreb: Alinea.
- Lackey, M. (2018). Usages (Not Representations) of Virginia Woolf in Contemporary Biofiction. *Virginia Woolf Miscellany*, 93, 12-14.
- Lackey, M. (2016) Intervju. Reading Biographical Fiction: Michael Lackey on the popularity of the biographical novel, and what it can tell us about the relationship between literature, history and truth. Pristupljeno 1. 7. 2024., <https://rhystranter.com/2016/12/20/michael-lackey-american-biographical-novel-interview/>.

- Levanat-Peričić, M. (2020). Kanonske biografije i autobiografski kanon Daše Drndić. *Fluminensia: časopis za filološka istraživanja*, 32(1), 73-93.
- Marot Kiš, D. (2010). Metaforičko konstruiranje tjelesnosti kao ishodišta identiteta. Na primjerima romana Slavenke Drakulić. *Filozofska istraživanja*, 30(4), 655-670.
- Nadrealizam. *Hrvatska enciklopedija*. Leksikografski zavod Miroslav Krleža. Pristupljeno 2. 7. 2024., <https://www.enciklopedija.hr/clanak/nadrealizam>.
- Plenerizam. *Hrvatska enciklopedija*. Leksikografski zavod Miroslav Krleža. Pristupljeno 5. 7. 2024., <https://www.enciklopedija.hr/clanak/plenerizam>.
- Primorac, S. (2005). *Prozor u prozu*. Zagreb: Društvo hrvatskih književnika.
- Raškaj, Slava. *Hrvatska enciklopedija*. Leksikografski zavod Miroslav Krleža. Pristupljeno 5. 7. 2024., <https://www.enciklopedija.hr/clanak/raskaj-slava>.
- Verdonik, M. i Kroflin, L. (2022). Život Slave Raškaj u romanu, slikovnici i lutkarskoj predstavi. *Dani Hvarškoga kazališta: Građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu*, 48(1), 31-44.
- Woolf, V. (2003). *Vlastita soba*. Zagreb: Centar za ženske studije.