

**РЕПРЕЗЕНТАЦИЈАТА НА ЖЕНАТА УМЕТНИК НИЗ
КНИЖЕВНАТА И ФИЛМСКАТА ВИЗУРА НА СЛАВЕНКА
ДРАКУЛИЌ И ЏУЛИ ТЕЈМОР**

Ана Јовковска

*Институт за македонска литература
Универзитет „Св. Кирил и Методиј“ во Скопје*

Клучни зборови: женско тело, болка, родови стереотипи, репрезентација, уметник, биографија, филм.

Резиме: Културните практики, под чиј широк спектар би можеле да ги категоризираме: медиумите, книжевноста, филмот, рекламите и уметноста, се огледало во кое се отсликува состојбата во општеството. Тезата би можеле да ја свртиме и обратно, културната матрица и вредностите во општеството се создаваат, се зацврстуваат или се поткопуваат низ формите на репрезентација во популарната култура, уметност и литература. Исклучително е важно да го поставиме прашањето за репрезентацијата на современата жена во популараната култура, или, поконкретно, какви се родовите перспективи што се втемелуваат и се разнебитуваат низ филмската и низ книжевната визура на жената уметник. Овој труд ќе ги истражува процесите на кодирање и на декодирање на родовите стереотипи низ портретирањето на една од најпознатите жени уметници на дваесетиот век, мексиканската сликарка Фрида Кало (Frida Kahlo). За таа потреба ќе направиме компаративна анализа на две дела за Кало – филмот „Фрида“ (2002), во режија на Џули Тејмор, со Селма Хаек и Алфред Молина во главните улоги и романот „Фрида или за болката“ (2008) на хрватската авторка Славенка Дракулиќ, преведен од хрватски на македонски јазик од Александар Прокопиев. Низ промислувањата за телесноста, како извор на женското искуство, од една страна, и женското творештво во сенката на патријархалната култура, од друга страна, всушност, ќе се обидеме да ги преиспитаеме нормираните родови улоги во општеството и сексистичките уметнички диоптрии, кои неминовно водат до дискриминација и родова нееднаквост.

THE REPRESENTATION OF THE WOMAN ARTIST AS DEPICTED IN THE LITERATURE AND FILM WORKS OF SLAVENKA DRAKULIC AND JULIE TAYMOR

Ana Jovkovska

*Institute of Macedonian Literature
Ss. Cyril and Methodius University in Skopje*

Keywords: *woman's body*, pain, gender stereotypes, representation, artist, biography, film

Summary: Cultural practices including the media, literature, film, advertising and art that can be categorized under its wide spectrum, are a mirror that reflects the state of society. Though this thesis could also be turned vice versa, arguing that the cultural pattern and the values in society are created, strengthened or undermined through the forms of representation in popular culture, art and literature. It is extremely important to question the representation of the modern woman in popular culture, or more specifically, what are the gender perspectives that are founded and destroyed through the film and literary depictions of the woman artist. This paper will explore the processes of coding and decoding gender stereotypes through the portrayal of one of the most famous female artists of the twentieth century, the Mexican painter Frida Kahlo. For that purpose, we will make a comparative analysis of two works about Kahlo - the film "Frida" (2002) directed by Julie Taymor, starring Selma Hayek and Alfred Molina and the novel *Frida's Bed* (2008) by the Croatian author Slavenka Drakulic, translated from Croatian to Macedonian by Aleksandar Prokopiev. Through the reflections on the body as a source of female experience, on the one hand, and female creativity in the shadow of the patriarchal culture, on the other hand, we will actually try to re-examine the normative gender roles in society and sexist artistic perspective that inevitably lead to discrimination and gender inequality.

Вовед

„Никој никогаш не бил толку гол како јас во тој момент. Обично луѓето се само голи. Моето тело беше голо и рането, и заради тоа ранливо. Моите лузни не те исплашија. Лузните се места низ кои едно суштество влегува во самотијата на друго. Подоцна ги сликав лузните за да можат и другите да допрат до мојата самотија“ (Дракулиќ, 2008: 42).

Биографскиот филм, популарано наречен биопик, како и биографската литература, е жанр што се занимава со анализа и

документитрање на животот на вистински и на историски важни личности. Соња Стојменска-Елзесер пишува за биографизмот како посебна сфера на книжевното творештво во нејзиниот труд „Македонските биографикации во релација со холивудскиот биофик“, а Весна Дамчевска ги продолжува истражувањата за биографскиот филм во магистерскиот труд со наслов „Од собата до Холивуд“, објавен во 2013 година, во којшто пишува за сликата на жената уметник во биографскиот филм. Стојменска-Елзесер смета дека „со директното учествување во креирањето и насочувањето на колективната меморија, биографиите отсекогаш биле подложни на извесна политика: тие отсекогаш се пишувале/се создавале токму за одредени конкретни неслучајни луѓе и тоа секогаш со одредена цел и мотивација. Биографиите се специфичен текстови во кои се врши свесна селекција на одредени документарни податоци за животниот пат на некоја личност, кои се ставаат во функција на постигнување на извесна цел. Биографската литература, која вибрира меѓу фактицитетот и фикцијата претпоставува книжевна постапка, која, на специфичен начин, ги претвора историските факти во естетски креации и ја обновува повторно, но и ја збогатува меморијата за конкретната историска личност. Станува збор за специфична книжевна технологија на културна меморија во која доаѓа до израз инвентивноста на самите писатели (Стојменска-Елзесер, 2013). Сè почестоприсутните биографии нè наведуваат да мислиме дека ова книжевно писмо станува еден вид мода во литературата, исто како што филмската индустрија изобилува со биопикови како репрезенти на масовната култура.

Биопиковите потекнуваат од драмата и од епскиот филм, а голем интерес за нив се појавува уште во триесеттите години од минатиот век. Треминолшката одрединца е симбиоза од зборовите „биографија“ (biography) и „слики“ (pictures). Но, она што е важно за овој труд е каква е репрезентацијата на жената во овие филмски наративи, како и во книжевните биографии во кои се настојува на веродостојна, односно автентична историска приказана, од една страна, а нагласено се драматизираат некои аспекти од животот на личноста, од друга страна. Каде е всушност границата меѓу естетското, односно уметничкото и политичкото, конкретно, феминистичкото? Дали на сметка на поголема гледаност и читаност, на сметка на конsumerизмот и профитот, како клучни деривати на масовната потрошувачка култура, се коцкаат феминистичките културни политики, кои имаат задача да се спротивстават на невидливоста на жените уметници во општеството, како и да ги репрезентираат жените во ангажирано родово-сензитивно светло, а не само како естетски декор, трагични хероини, зафрлени на

маргините или, пак, надвор од машкиот канон во уметноста. За жал, се покажува дека продуцирањето на филмови во кои жените уметници се главна тема, станува бизнис, кој се базира на потрошувачката матрица, а се фокусира на конзервативното и на патријархално прикажување на родовите улоги, каде што жените се опседнати со: појавноста и физичкиот изглед, романсата и љубовните интриги, очајот и неверството од нивните партнери, (не)реализираното мајчинство, жртвата, траумата. Сето ова укажува на потребата од филмска феминистичка рецепција за којашто пишува Синтија Фриленд: „Феминистичките филмски теоретичари усвоија една теориска комбинација на лакановска психоанализа со алтисеровски марксизам и семиотика“ (Freeland 1998: 201). Значајни се и гледиштата на Лора Малви (Laura Mulvey), за која пишува Џепароски, која во својата студија „Визуелното задоволство и наративната кинематографија“ (Visual Pleasure and Narrative Cinema) зборува дека „кинематографското претставување ја повторува поделбата во доминатниот патријархален поредок. Според ова толкување, филмот се потпира врз расцепот меѓу (активното) гледање и (пасивното) да се биде гледан. Мажот е носителот на погледот, жената неговиот објект“ (Џепароски, 2007: 201). Делата за Фрида Кало се само мал процент од бројните примери за несоодветната репрезентација на женското творештво, што придонесува до зацврстување на родовите стереотипи во општеството.

Телесноста како извор на женското искуство

„Физичката болка не само што не му дозволува на јазикот да ја опише, туку го урнисува, принудувајќи го да се повлече во состојба што му претходела, сведувајќи го на звуци и крици што човечкото суштество ги произведува пред да научи да зборува“ (Дракулик, 2008: 5).

Хегемонијата на телото е еден од главните аспекти на репрезентација на жената уметник. Таква е сликата и на националната мексиканска хероина, Фрида Кало, во двете дела посветени на оваа позната сликарка – филмот „Фрида“ на режисерката Џули Тејмор и книгата „Фрида или за болката“ на писателката и на новинарката Славенка Дракулик, дополнително обременета со нејзиното болно тело и со ранливоста, која е продукт на трауматските физички, но и психички искуства. Доминантниот дискурс и во двете дела е дискурсот на траумата и болката, наспроти најчестиот наратив во биографиите на мажите уметници – славата и уметничкиот успех: „Во таквиот начин на прикажување на Фрида ѝ е доделена улогата на егзотична Другост, наместо да се стави акцент на жената која се осмелила да влезе и да

завладе со просторот на уметничка експресија, претходно резервиран за мажите (Дамчевска, 2013: 81). Ова не насочува кон тезата дека портретирањето на жената уметник, без разлика дали е низ филмска или низ книжевна визура, е исткаено со родови стереотипи, што пак придонесува кон одржување и кон зацврстување на патријархалната култура, сексизмот и нееднаквоста во општеството.

Имено, рedefинирањето на родовите улоги во општеството подразбира преиспитување на родовата репрезентација во: медиумите, филмот, литературата и речиси сите продукти на популарната култура. Низ една таква родова призма Ана Мартиноска ја чита Славенка Дракулиќ за која во нејзината последна книга „Книжевноста низ критичка визура“, објавена во 2021 година, ќе рече: „Првата призма низ која можат да се прочитаат овие книги е родовата позиционираност на Дракулиќ како авторка која пишува за својата (женската) страна на приказните, што не не зачува ако знаеме дека таа е припадничка на првиот бран модерни хрватски феминистки која со своите ставови и ангажмани против патријархалните општествени стереотипи и за подобрување на општествениот статус на жената ја брануваше јавноста уште во седумдесеттите години на минатиот век, чија книга 'Смртните гревови на феминизмот' (1984) се стекна со статус на култна книга во феминистичката публицистика на поранешна Југославија. Таа женска визура е посебно видлива во романизираната биографија за познатата уметница Фрида Кало. Романот 'Фрида' има поднаслов 'За болката' затоа што Дракулиќ првенствено се фокусира на портретирање на животот на Фрида со болеста и хроничната болка и нејзината борба преку уметноста да ја совлада немоќта на сопственото тело, при што токму низ таа поврзаност или дури и поистоветување со телесноста се создава спецификата на нејзината личност“ (Мартиноска, 2021: 223). Имено, знаејќи ја медицинската историја на Фрида Кало, нејзината детска парализа во раното детство, автобуската сообраќајна несреќа, бројните операции на телото, лузните како траги на нејзините физички страдања, како и ампутацијата на ногата и трите абортуси, е неизбежно да се согласиме дека болката и траумата ја цртаат мапата на нејзиниот живот. Демонот на болката е претставен совршено во филмот за Фрида на Тејмор, низ сцени и кадри, кои визуелно раскошно го отсликуваат страдањето на оваа млада жена, полна со живот. Особено фасцинантна е сцената на сообраќајната несреќа, кога со забавени (slow-motion) кадри, низ магична светлосна игра и златен сценографски сетинг се доловува кусиот миг на пресврт во животот на еден човек. Од тој миг Фрида ја следи сенката на смртта. Таа состојба на немоќ, на повредата и инвалидноста на телото како извор на женското искуство го разработува и Славенка Дракулиќ во неколку од нејзините книги, а во

романот „Фрида или за болката“ ќе напише: „Болката бара артикулација, комуникација. Бара некој вид на дијалог. Мораше да се навикнува на болката, која се всели во неа и стана потстанар од кој веќе никогаш нема да се реши. Во болницата ѝ се врати веќе познатото искуство на телото како нешто туѓо. Беше очигледно колку состојбата на телото ги условува нејзините чувства, однесување, мисли“ (Дракулиќ, 2008: 22).

Невклопеноста во нормираните родови улоги

„На дневната светлина, во твоето ателје кога првпат ти го изложив своето тело, првпат ми стана јасно значењето на зборовите испишани со груби резони на хируршкиот нож преку мојот рбет. Бев обележана, како жигосана со вжарено железо. Почувствував понижување и страв, ми се врати истото чувство како кога бев дете и возев велосипед низ паркот, а девојчињата викаа по мене: Еве ја, иде кривата! Маестро, не можев ниту да замислам што може да види во мене еден сликар кој ги имал најубавите жени. Чувствував како твојот истражувачки поглед лизга по мојот грб, застанувајќи на секоја лузна како да ја опишува мојата мапа на болка“ (Дракулиќ, 2008: 41).

Уште како мало девојче Фрида станува свесна дека е поинаква од другите, па се обидува да компензира со тоа што ќе биде подобра, побрза, послена: „Набрзо научи да вози велосипед. Се качуваше по дрвја и пливаше побрзо од девојките кои прескокнуваа јаже, внимавајќи да не ги извалкаат фустанчињата. А бидејќи беше поинаква можеше да биде смела и да се дрзне да го прави тоа што девојките како неа не се осмелуваа, на пример, да научи борење и бокс. Но по прележаната парализа нејзиното тело се здоби со нова тежина. Не само физичка, размислуваше, туку и со метафизичка. Растеше како енергична и немирна девојка која се стрижевеше кратко и носеше пантолони. А на една семејна фотографија, која ја снимил татко ѝ, носеше машко одело. Нејзините сестри и мајка ѝ имаат на себе елегантни фустани додека таа е облечена во одело со елече и кравата. Со залижана коса, со стап во десната рака, гледа право во камерата. На таа фотографија ниту по нејзиното лице ниту по држењето на телото не би можело со сигурност да се заклучи дека станува збор за девојка. Додека мајка ѝ и сестрите се кокетно насмеваат таа има сериозен израз на лицето“ (Дракулиќ, 2008: 18). Со овој опис на Дракулиќ ни се потврдува родовата сегрегација меѓу момчињата и девојчињата уште од раното детство. Во тие нормирани улоги уште од раното детство се крие уште една опасна родова сопка – идеалот на женската убавина. На овие теми пишува

американската писателка Наоми Волф (Naomi Wolf) во нејзината книга „Митот за убавината“ со поднаслов „Како претставите за убавината се употребуваат против жените“ (1991), каде што го опишува концептот наречен „IronMaiden“, истражувајќи го влијанието на нормираната женска убавина и современите контексти на влијание врз целокупниот живот на жените, од професијата, пазарот на трудот, културните импликации, модата, болестите на исхраната, менталното здравје, религијата и сексуалноста: „Волф расправа за тоа дека жената во западната култура е уништена од притисокот да се прилагоди кон идеализираниот концепт за женската убавина, кој го нарекува „IronMaiden“ (не како хеви-метал групата, туку како истоимената средновековна направа за мачење). Тој концепт не само што е недостижен стандард, туку и сурово ги казнува жените и физички и психички доколку не го остварат“ (Мартиноска, 2018: 98).

Без да навлегуваме во секојдневните примери на челичниот притисок на изгледот што се бара, особено сега со новата технологија и со социјалните мрежи, преку новата ретуширана и филтрирана реалност, ќе потсетиме на односот кон телото што го има Фрида, а кој е совршено претставен и во филмот на Тејмор и во романот на Дракулиќ: „Маестро, би му рекла, паметам кога првпат пред тебе се соблеково гола. Се двоумев, секако. Бев толку млада, дваесет години помлада од тебе и несигурна – единственото оружје ми беше мојата дрскост. Решив да те ставам во искушение, давајќи ти го своето тело. Да можев само да ти ги видам очите додека ме меркаше. Мојата потенка нога. Моите лузни од операцијата, сè она што беше за покажување никому освен на моите доктори. Те посакував, а истовремено се плашев, со стегнато грло, со стегнато срце. Додека се качувавме во твоето ателје си реков: Не, нема да се соблечам пред него, не смеам да ризикувам веднаш да го загубам, тој премногу ми значи. Но веднаш потоа решив да го направам спротивното. Ќе се соблечам, нека ме види, нека види веднаш сè! Нема да си играм криенка, не со овој човек. Па, ако му се смачи од погледот на моето тело, ќе го преживеам и тоа. Се надевав дека ќе ја препознаеш другата во мене, која не може да се види со очи, онаа која живее во длабоката дупка и излегува на виделина само на сликите (Дракулиќ, 2008: 40). Убавината е стапица во која се заплеткуваат голем број жени под притисок на културните норми дека жената треба секој пат да биде средена, дотерана, тазе офарбана, нашминкана, со други зборови да биде убава за окото на мажот, за окото на другите. Впрочем, како што се претставени жените низ историјата на уметноста – како објекти и музи за машкиот активен субјект, творец или посматрач, сеедно.

Еден друг аспект, кој се противи на традиционалните окови на машко-женските релации е односот кон бракот претставен во филмот „Фрида“ на Тејмор. Имено, во една сцена пријателката на Фрида, која е поборник за слободата и за уметноста, вели дека не верува во бракот како институција, дека тоа е политички чин за ограничени мажи, создаден да можат да ги држат жените заробени во домот, завиткан во традицијата и конзервативната религиска бесмисленост. Во следната филмска реплика, оваа слободоумна, образована и независна жена додава дека станува збор за среќна илузија и дека бракот е за луѓе, кои се сакаат, а не знаат колку ќе се направат мизерни. Најсилната нејзина порака доаѓа во ставот дека и покрај сè, кога двајца се сакаат и одлучуваат да стапат во брак со широкоотворени очи, тоа е храбро и романтично. Ова е уште еден приказ за важноста од слободата на избор, наспроти општественозададените решетки. Символична е и филмската сцена кога, Фрида, на сопствената венчавка, го соблекува традиционалниот бел венчален фустан и облекува зелен фустан со црвена марама. Црвениот кармин е уште еден од феминистичките симболи на пркос во филмот за Фрида.

Женското творештво во сенката на патријархалната култура

„Голем дел од искуства на Фрида се преиспитуваат низ традиционалните бинаризми машко-женски и во опозиција со нејзиниот сопруг, и тоа како нивните лични релации, така и нејзиниот статус на уметник. Така, таа себеси постојано се доживува и претставува како младата домаќинка и сопруга на големиот Маестро, додека нејзиното сликање како хоби, забава, па дури и обид преку сликарството да се здобие со неговото внимание, но со време тоа полека прераснува во начин за справување со сопствената болка, ’единствено сигурно прибежиште, место на вистината““ (Мартиноска, 2021: 223).

Уште еден од апсурдите поврзани со биолошкиот детерминизам на полот е темата за образованието на девојчињата, којашто се протнува и во филмот и во романот, критички нагласена во одлуката на мајката на Фрида, која смета дека не ѝ е потребно образование на нејзината ќерка. Мајката сака да ја научи на сите домаќински работи за кои е убедена дека им припаѓаат на жените и, како и за своите други три ќерки, верува дека Фрида ќе се реализира како жена само доколку се омажи и стане мајка. Неплатениот труд во домот е голема и важна тема, која уште од минатиот век и од првите бранови

на феминизмот добива на значење, но со која за жал, ден-денес сè уште се бориме, не само за менталитетските промени и за свесноста за патријархалниот поредок во рамки на семејството и на домот, туку и како законска легислатива со којашто би можело да се влијае за анулирање на родовата нееднаквост и на намалување на родовиот јаз на пазарот на трудот. Конкретно, во овој труд нема да се занимаваме подлабински со оваа тема, туку само ќе посочиме дека „во македонски контекст официјалните статистики за неплатен труд во домот на Реактор-истражување во акција се следниве: Споредено со мажите, просечно во денот, жените поминуваат: осумнаесет пати повеќе време на миење садови, девет пати повеќе време на готвење, дванесет пати повеќе време на чистење на домот, три пати повеќе време на грижа на децата. Жените кои имаат мало дете (до шест години) поминуваат три часа и осумнаесет минути повеќе време на домашни обврски од мажите. Најновите студии покажуваат дека популарниот 'мултитаскинг' што жените одлично го владеат, најчесто од нужност, води до зголемени нивоа на стрес и анксиозност, а со тоа и до посериозни последици. Но, денот има само дваесет и четири часа, а 'женската работа' нема крај“ (Јовковска, 2021: магистерски труд „Критички промислувања на одредени аспекти на репрезентација на жената во популарната култура“).

Поврзувајќи го ова со сонот на Фрида, да се образува и да слика, се потсетуваме како таа, всушност, ја засакала уметноста и започнала да слика. Идејата за сликање, како начин да биде сталожена и спокојна додека повредена и неподвижна лежи во креветот, ѝ ја дава нејзината мајка. Потоа, таткото, кој и самиот е уметник и фотограф, ѝ става огледало над креветот за да биде во состојба да си го гледа лицето, па, така, Фрида почнува да се слика себеси, за подоцна, автопортретите да станат нејзин заштитен знак. И покрај огромниот талент, која е уметнички гениј, кога ќе се омажи Фрида со еден од најпознатите уметници, Диего Ривера, во еден период од животот таа се претвора во негова сенка: „Требаше да собере сила да продолжи да слика покрај еден од најголемите сликари. Живееше опкружена од неговата слава, и тоа уште на почетокот ја направи несигурна. Во весниците пишуваша за неа, како за шармантна сопруга, а не како сликарка. Како талентирана млада жена која не завршила академија, не продава слики, нема изложби, која веднаш по венчавката станала свесна за својата позиција како жена на Маестро“ (Дракулик, 2008: 49). Несомнено, самовербата ја напушта. Своите амбиции ги пренасочува од уметноста кон кујната, обидувајќи се да биде добра домаќинка и субмисивна сопруга, која ќе му ги готви омилените јадења на својот сакан сопруг. Се смета дека и

изгледот, односно имиџот, Фрида го сменила заради Диего: „За него облеката беше класно прашање, во секој случај дел од популарната национална идеологија на ’мексиканството‘. Таа на почетокот сакаше да го задржи неговото внимание, да го фасцинира. Знаеше дека посебно му се допаѓа облеката на мексиканските селанки од Техуана. И одеднаш почна да облекува долги здолништа, да става шалови во живи бои, да ја украсува косата со цвеќе и врвки, а луѓето зачудено се вртеа по неа кога одеше по улица. До вчера градската девојка, модерната млада жена која обично носеше пантолони, кожени јакни и машки чизми, свесно се преобрази во селанка од Техуана. Егзотичната облека на почетокот ѝ даваше можност да му угоди, а дури подоцна стана составен дел од нејзината индивидуална естетика, од нејзиниот стил. Таа се облекуваше за Маестро, готвеше за Маестро, живееше за Маестро“ (Дракулиќ, 2008: 50).

Во контекстот на автентичните желби на многу жени и на нивниот сон за професија, за култура и уметност, се потсетуваме на прашањето на писателката Вирџинија Вулф: „Што ќе се случеше ако Шекспир беше жена? – Женската верзија на Шекспир сигурно немаше да има време да го развие својот гениј, ќе ѝ беше забрането да се образува, ќе се очекуваше од неа да се омажи рано, да готви во кујната и дури да трпи физичко насилство ако не ги заврши обврските“. Во текст на авторката Бригит Шулте, објавен во „Гардијан“, кај нас преведен од Билјана Здравковска, се пишува за жртвувањето на жените во име на машкиот уметнички и книжевен гениј. Многу добро ни е познато дека официјалната историја ги велича мажите како: научници, музичари, уметници, писатели, а ретко се прашуваме зошто жените, во минатото, ги нема во првите редови на овие јавни, интелектуални и креативни професии. Одговорот е едноставен – затоа што жените биле „заробени“ во домот, во приватната сфера, каде што морале да се грижат за домот, за децата и за поширокото семејство. Следствено, додека нивните сопрузи читале и твореле, овие жени – домаќинки биле лишени од правото на избор. Патријархалната и сексистичка култура во која жената е потценета е тивок убиец на женската креативност и слобода. Ова се нотира и во текстот на Бригит Шулте, авторката на познатата книга „Overwhelmed Work, Love and Play When No One Has The Time“, која седумнаесет години пишуваше за „Вашингтон пост“ и беше дел од тимот што освои Пулицерова награда: „Марта Фројд не само што секое утро на Зигмунд Фројд му ја подготвувала облеката туку дури и му ставала паста на четката за заби. Помошничката на Марсел Пруст, покрај тоа што му носела кафе, кроасани, весници и пошта на сребрен послужавник, таа секогаш била достапна за разговор, што некогаш

траел со часови. Сопругата на Карл Маркс живеела во беда со преживеаните три деца од вкупно шест, додека тој по цели денови творел во британскиот музеј. Густав Малер се оженил со млада и надежна композиторка на која ѝ забранил да твори затоа што тој морал да биде единствениот во семејството што ќе се занимава со таа работа. За разлика од уметниците, секојдневието на жените-уметници честопати било ограничено од очекувањата, обврските и грижата во домот. Алис Манро наоѓала слободно време меѓу одржувањето на домот и воспитувањето на децата. Маја Ангелу дури плаќала хотелска соба за да може на мир да пишува“ (Шулте, Гардијан). Имено, од една страна се жените кои немале услови за творештво, од друга страна се жените кои и покрај сè останале на маргините, невидливи за официјалната историја на уметноста. На оваа тема пишува Џепароски во неговиот зборник по културологија „Аспекти на другоста“, објавен во 2007 година, повикувајќи се на феминистките, кои забележале дека стандардните текстови (каков што е „Историјата на уметноста на Џансон“ (Janson, The History of Art, 1970)) не содржат ни спомен на жени уметнички.

Следствено, да се вратиме на големиот број жени, кои живееле или сè уште живеат во сенката на нивните сопрузи или партнери. Филмот „Фрида“ одлично ја прикажува несигурноста и субмисивноста на големата уметница, која, во еден период од животот, запаѓа во сенката на својот сопруг – уметник, и покрај огромниот талент што го поседува оваа жена. Дополнително проблематично станува конституирањето на идентитетот на Кало низ нејзината љубовно-партнерска релација со Диего Ривера. Генерално, за критика е што во биопиковите и во книжевните биографии типичен наратив е паѓањето на главната протагонистка во сенката на својот љубовник и во славата на мажот уметник. Акцентот што е ставен врз опседнатоста на Фрида со Диего, и во филмот „Фрида“, и во романот „Фрида или за болката“, нејзиното сликарство го фрла во втор план. Портретот на жена, која пати и страда во љубовта, всушност, ја преклопува сликата на жена уметник. И додека од една страна е болката на телото, како извор на искуство во животот на Фрида и душевната болка, како постојан придружник во бракот со Ривера, од друга страна се јавува потребата да ја камуфлира својата психолошка несигурност и телесниот недостаток преку облеката и егзотичната појавност, креирајќи комплетно нов имиџ и специфична естетика на женственоста. Всушност, Фрида се реобмислува себеси, преобразувајќи ја својата личност, па од афинитетот кон сликарството се пренасочува кон новата улога на егзотична сопруга на големиот уметник Диего Ривера, во романот на Славенка Дракулиќ, именуван

како Маестро: „Секое утро се облекуваше како да се подготвува за настап на сцена. Како професионален актер, секое утро внимателно бираше кој костим најдобро ќе ѝ одговара на улогата заради која подготвено ја потиснуваше сопствената личност. Веќе не постоеше спонтан настап, стануваше збор за внимателно планирана презентација. Наскоро нејзиниот живот со Маестро стана театар во кој самата ги креираше своите костими, црташе сценографија, измислуваше содржина, драматуршки ја обработуваше, режираше и глумеше. А потоа сето тоа и ќе го насликаше. Кога наутро стоеше пред огледалото и со вешти движења го ставаше огнено црвениот кармин на усните, во истиот момент ќе се почувствуваше поинаква, ќе станеше некоја друга жена. Како на костурот кога му се веат весели шарени паратли. Никогаш, освен во најраното детство односот кон телото за неа не беше едноставен. Нејзиното тело беше болна тежина и објект на медицински интервенции, а потоа и објект на нејзиното сликарство. Инструмент на празнотија. Но и инструмент на уживањето, но пред сè, објект и инструмент“ (Дракулик, 2008: 52). Станува збор за еден вид автореперсија на личноста, која цел живот има проблем со телото, со инвалидноста, и оттука телесноста станува коренот на женското и на уметничкото искуство.

Покрај личната трауматска приказна на сликарката Фрида, се протегаат бројни женски стории, кои останале некаде на маргините, невидливи или недоволно валоризирани. Мал е бројот на жените, кои ги има во официјалниот канон на историјата на уметноста. Несомнено, овие културни документи избобилуваат со уметнички биографии на мажи: „Зошто помеѓу двесте најголеми уметници на дваесетиот век на листата на 'The Times' има само деветнаесет жени, или едвај десет отсто? Во сите изданија на 'History of Art' на H.W. Janson, печатени пред 1986 година, која се користи на сите колеџи и универзитети за уметност, се вклучени три илјади мажи и ниту една жена уметник. Во последната верзија, објавена во 1991 година, само деветнаесет жени се вклучени и сите тие се препознаваат како езготични или исклучоци – имаат уникатен статус кој може да се користи како оружје за да се намали нивниот придонес. Тоа се покажува и во изданието на 'Taschen' од 2005 година (релативно ново) со наслов 'Women Artist of the 20th and 21th century' уредено од жена автор – Ута Гроснек – во кое има вкупно педесет и шест и тоа врвни уметници како Марина Абрамовиќ, Лори Андресон, Луис Буржоа, Хана Хех, Фрида Кало, Ли Креснер, Барбара Кругер, Џорџа О Кифи“ (Дамчевска, 2013: 21). Она што дополнително провоцира е – зошто и оние жени што успеале да излезат од сенката на невидливоста, како што е впрочем и самата Фрида Кало, се

репрезентирани најчесто низ нивната егзотика, појавност и трагедија: „Како и самиот јазик, уметноста е симболички медиум кој, се вели, несразмерно ги одразува и унапредува машките уверувања, копнежи и цели, наведувајќи ги мажите и жените да го гледаат светот и себе си со 'машки поглед'. Сликаството, книжевноста и другите облици на уметничко претставување играат клучна улога во општествената конструкција на родот, подучувајќи ги жените и девојките да се гледаат себе си како (пасивни) објекти на (активната) машка желба, трасирање коешто ја поддржува машката повластеност и коешто е корисно за патријархалната култура“ (Џепароски, 2007: 200).

Заклучок

Наративите во филмовите и во романите за историските личности (жени) изобилуваат со: скандали, драматични пресврти околу нивните љубовници, приказни за неверства и очај, зависности, пороци, деперсија и други кризи со менталното здравје. Овој тип на репрезентација се измрдува од оската на автентичното историско минато на жените, кои твореле, без разлика дали станува збор за: сликарки, писателки, поетеси, композиторки или други и рефлектира неправедно драматична слика за животот на овие жени, заглавена исклучиво на спрегата меѓу интимното и трагичното. И додека од една страна се добрите примери на феминистичката борба, од друга страна се ретроградните популистички културни порции, кои се задоволуваат со сензационализам и профит, без вистински да се грижат за влијанието што го имаат во креирањето на родова неправда во светот. Во таа насока е и анализата за Кало на Мартиноска, која вели: „... иако Фрида станува симбол на силата на жената да се бори во животот – со болното тело, со отфрлената љубов, со осаменоста, меланхолијата и останатите парчиња кои ја опкружуваат болката (замор, дотраеност, откажување, несреќа, тага, безнадежност, страв, желба...) и се доживува себеси како хероина која молчешкум го поднесува страдањето, истовремено, а контрадикторно таа станува и репрезент на подредената и стереотипна положба на жената во семејството, во уметноста, во општеството, иако самата многу пати го предизвикува патријархатот со сопственото однесување“ (Мартиноска, 2021: 226). Сепак е неизбежно да признаеме дека кај мексиканската уметница Фрида, која денес е прерасната во национална хероина, наоѓаме и храбар пркос да им се спротивстави на нормираните родови улоги, да ги преиспита однапред зададените правила на конзервативното патријархално општество и да биде силен глас на маргинализираните, обесправените, па и двојнодискриминираните и виктимизираните жени, и тоа не само преку

нејзиното сликарство, туку и преку политичките ставови, левичарските идеи и прогресивните барања.

Во однос на нејзината уметност, таа расте како што и самата Фрида расте духовно, па неизбежно тоа се отсликува во секој од нејзините автопортрети: „На тој прв автопортрет Фрида има мек израз на лицето, меланхоличен поглед, трага од тажна насмевка. Нејзиното тело изразува прикриен предизвик, но лицето и е сериозно, очите мирни и тажни. Сликата сугерира благост, нежност, продуховеност. И осаменост во црнилото што ја опкружува и издвојува од средината. Сè уште е нежна, ранлива, млада девојка со нагласена женственост, која го моли Алекс да ја заштити. На подоцнежните автопортрети ја нема повеќе таа нежност, како да навлекла оклоп. Или маска. Истата година го наслика и портретот на сестра ѝ Адриана. Таа на себе има деколтиран фустан кој само што не се лизнал по мазаната, бела кожа за целосно да го открие нејзиното раскошно тело. Како намерно да го насликала овој портрет како целосна спротивност на себе. Кај Адриана нема ниту трага од воздржаност и продуховеност, таа е инкарнација на сладострасноста. Зад неа има надеж, додека зад Фрида има само темнина, затворен простор“ (Дракулиќ, 2008: 34).

Конечно, можеме да заклучиме дека примерот на Фрида Кало е само еден од бројните примери за несоодветната репрезентација на женското творештво, што придонесува до зацврстување на родовите стереотипи во општеството. Погрешниот заклучок што се извлекува од овие културни порции е дека славата на жените уметници не се должи на нивниот талент и уметничката генијалност, туку на спектакуларниот и скандалозниот живот што го живееле. Нечесно е жените уметници да се портретираат исклучиво низ трагедијата како главна одредница на нивната интимна и професионална личност. За жал, ова е главниот наратив во најголемиот број на биопикови и на книжевни биографии, што укажува дека е неопходно да се создаде една нова историја на уметноста во која ќе се валоризира женскиот уметнички придонес, кој де факто не е видлив во моменталниот доминантен машки канон: „Марксистичките теоретичари и критичари на медиумите уште пред феминистичките теоретичарки имаа забележано, медиумот на филмот ја имаше моќта да создава и задоволува копнежи, да произведува потреби, да дејствува врз несвесното, како и врз свесниот ум. Задоволствата што тој ги нудеше – на наративна идентификација, визуелно и еротско задоволство, забава – се комбинираа претворајќи го холивудскиот филм во совршен медиум за создавање и одржување на општество со ’патријархално несвесно’, како што велеа критичарите. Така, во битката против патријархалните

концепции за машките и женските општествени улоги, холивудскиот филм почна да личи на природна цел“ (Џепароски, 2007: 200). Конечно, ако сакаме политички промени, феминистичката филмска теорија би требало да оди слој подлабоко од површните интереси и проблеми на жените уметници, да се дистанцира од ефектот на естетиката и на спектакуларноста, и со револуционерна стратегија да креира репрезентација и рецепција, која ќе биде достоинствена за женските уметнички икони. Секако, за ова е потребна силна феминистичка борба во редовите на: популарната култура, медиумите, филмот и книжевноста, особено кај оние, каде што главниот фокус е репрезентацијата на жената. Само така може да очекуваме родово-сензитивен филмски и книжевен јазик.

Литература/References:

- Дамчевска, Весна. (2013). *Од собата до Холивуд*. Скопје: Зојдер [Damčevska, Vesna. (2013). *Od sobata do Holivud* [From the Room to Hollywood. Skopje: Zojder]. (In Macedonian.)
- Дракулиќ, Славенка. (2008). *Фрида или за болката*. Скопје: Икона [Drakuliќ, Slavenka. (2008). *Frida ili za bolkata* [Frida's bed. Skopje: Ikona]. (In Macedonian.)
- Мартиноска, Ана. (2018). *Културна фабрика – Огледи за родот, градот и популарната култура*. Скопје: ИМЛ [Martinoska, Ana. (2018). *Kulturna fabrika – Ogledi za rodot, gradot i popularnata kultura* [Cultural Factory - Essays on City, Gender and Popular Culture. Skopje: IML]. (In Macedonian.)
- Мартиноска, Ана. (2021). *Книжевноста низ критичка визура*. Скопје: ИМЛ [Martinoska, Ana. (2021). *Kniževnosta niz kritička vizura* [Critical Perspective of Literature. Skopje: IML]. (In Macedonian.)
- Саџани, Реџма. (2019). *Храбри наместо совршени*. Скопје: Арс Либрис 2020 [Sadžani, Rešma. (2019). *Hrabri namesto sovršeni* [Brave not perfect. Skopje: Ars Libris (2020)]. (In Macedonian.)
- Стојменска-Елзесер, Соња. (2013). *Македонските биографикации во релација со холивудскиот биопик*. Скопје: Мираж – електронско компаратистичко списание [Stojmenska-Elzeser, Sonja. (2013). *Makedonskite biografikacii vo relacija so holivudskiot biopic* [Macedonian Biographies in Relation to the Hollywood Biopic. Skopje: Miraz]. (In Macedonian.)
- Џепароски, Иван. (2007). *Аспекти на другоста*. Скопје: ЕВРО БАЛКАН Пресс [Džeparoski, Ivan. (2007). *Aspekti na drugosta* [Aspects of Otherness. Skopje: EVRO BALKAN Press]. (In Macedonian.)