

Univerza v Ljubljani
Filozofska fakulteta
Oddelek za slovenistiko
Oddelek za primerjalno književnost in literarno teorijo

Ema Golob

Ženske v biografskih romanih: Frida, Ingrid in Clara

Diplomsko delo

Mentorica red. prof. dr. Alojzija Zupan Sosič

Mentor red. prof. dr. Tomo Virk

Ljubljana, oktober 2015

Izjava o avtorstvu

Izjavljam, da je diplomsko delo v celoti moje avtorsko delo ter da so uporabljeni viri in literatura navedeni v skladu z mednarodnimi standardi in veljavno zakonodajo.

Ljubljana, 19. oktobra 2015

Ema Golob

IZVLEČEK

V svojem diplomskem delu sem obravnavala tri romane, ki sem jih uvrstila v žanr biografskih romanov, in sicer roman Slavenke Drakulić *Frida ali o bolečini*, Jurija Hudolina *Ingrid Rosenfeld* in Janice Galloway *Clara*. Romana ženskih avtoric obravnavata življenje umetnic, slikarke Fride Kahlo in pianistke ter skladateljice Clare Schumann, avtor pa obravnava delo fiktivne osebe, učiteljice slovenščine. Posvetila sem se pojmom biografski roman, stereotip in patriarhat, opisala sem literarne značilnosti romana, predvsem pa sem se osredotočila na položaj žensk, zanimalo me je, ali so prikazane stereotipno, kako se ženske spopadajo s svojim položajem in ali se jim uspe upreti patriarhalnim normam.

ABSTRACT

In my diploma thesis I discussed three novels that I have defined as biographical novels, namely a novel of Slavenke Drakulić *Frida's Bed*, a novel of Jurij Hudolin *Ingrid Rosenfeld* and a novel of Janice Galloway *Clara*. The novels of female authors discuss the life of two artists namely painter Frida Kahlo and pianist and composer Clara Schumann. While the male author deals with fictional persons, a Slovene teacher. In the thesis I have dealt with the concepts of biographical novel, stereotypes and patriarchy. I described the characteristics of the literary novels, but above all I have focused on the women role. Mainly, I have investigated whether women are stereotypically displayed, how they cope with their situation and whether women could fight patriarchal norms.

KAZALO

IZVLEČEK	iv
I. UVOD	1
II. BIOGRAFSKI ROMAN	3
III. STEREOTIPI IN PATRIARHAT	8
IV. FRIDA ALI O BOLEČINI	10
1. VZGOJA	11
2. ŽENSKA KOT OBJEKT	12
3. ŽENA	14
4. LJUBIMKE IN LJUBIMCI	19
5. SAMOSTOJNA FRIDA	21
6. ŽENA-MATI	25
7. FRIDA, BOLEČINA IN PROPADANJE	26
8. SLIKANJE	29
9. AKTIVEN PRINCIP PODREJENE ŽENSKO	32
V. INGRID ROSENFELD	33
1. ZGODNJA LETA	33
2. SLUŽBA	36
3. KNJIGE	37
4. MOŠKI	39
5. MILOŠ TRTNIK	41
6. TRIDESETA	46
7. DENIS KOLAR	47
8. NOSEČNOST	50
9. SPLAV	52
10. ZADOVOLJNA INGRID	53
VI. JANICE GALLOWAY: CLARA	55
1. VZGOJA IN PATRIARH	58
2. SIMBOLNI KAPITAL	60
3. MOLČI, ŽENSKA	62
4. ZAČETEK KARIERE	64
5. NEGATIVNE KRITIKE – NAPAD NA NJENO ŽENSKOST	65

6.	CLARINO OSAMOSVAJANJE OD OČETA ALI PREHOD OD DOMINACIJE OČETA DO DOMINACIJE MOŽA.....	67
7.	ODNOS CLARE IN SCHUMANNA	68
8.	CLARA PRED POROKO.....	69
9.	GOSPODINJA.....	70
10.	SPOLNOST, NOSEČNOST, POROD.....	72
11.	KONCERTIRANJE	74
12.	ŽENA, KI SLUŽI DENAR, IN MOŽ V NJENI SENCI	76
13.	PSIHIČNA BOLEZEN	77
14.	CLARA KOT ZAŠČITNICA.....	80
15.	ODNOS MED HČERJO IN OČETOM PO CLARINI POROKI.....	81
16.	SLABA ŽENA	84
17.	NEODVISNA CLARA.....	86
VII.	POVZETEK	88
	VIRI	91
	LITERATURA.....	91
	SLIKOVNO GRADIVO	94

I. UVOD

V svoji diplomski nalogi sem obravnavala tri romane, ki sem jih uvrstila med biografske romane. Najprej se bom posvetila pojmom biografski roman, stereotip in patriarhat, nato pa analizi literarnih del. Za svojo obravnavo sem si izbrala biografske romane, ki opisujejo življenje treh žensk. Slavenka Drakulić je tako svoj roman *Frida ali o bolečini* posvetila znani mehiški slikarki Fridi Kahlo, Jurija Hudolina so za nastanek *Ingrid Rosenfeld* navdihnile njegova babica in mati ter vse ženske, ki ga obdajajo, roman Janice Galloway *Clara* pa pripoveduje zgodbo o življenju pianistke Clare Wieck, poročene Schumann.

V svojem diplomskem delu se nisem osredotočila na odnos med znotrajliterarno in zunajliterarno resničnostjo, saj so vsa tri dela fiksijska in se mi navezovanje na zunajliterarno realnost ni zdelo bistveno. Avtorji so ustvarili fiksijsko delo, ki so ga navdihnile zunajliterarne resnične osebe (Frida Kahlo, Clara Schumann, babica in mati Jurija Hudolina ter druge ženske). Avtorici sta se navezovali na zgodovinsko izpričani osebi, Frido Kahlo in Claro Schumann, medtem ko je avtor opisoval življenje osebe, ki ni zgodovinsko izpričana, temveč je izmišljena. Biografske romane, ki so posvečeni ženski osebi, sem si za svojo obravnavo izbrala, ker me je zanimalo predvsem, kako so avtorici in avtor obravnavali ženski položaj in njeno delovanje.

Kot prvega sem obravnavala roman Slavenke Drakulić *Frida ali o bolečini*. Predstavila sem osnovne literarne značilnosti romana, nato pa sem se osredotočila na glavno junakinjo Frido. Najprej sem se posvetila vzgoji, saj se mi zdi, da pomembno vpliva na nadaljnji razvoj otroka, nato sem se posvetila njenemu dožemanju same sebe, njeni vlogi v zakonu, temu, ali je bila kot žena enakovredna svojemu možu ali mu je bila podrejena. Pozornost sem namenila tudi njenemu telesu in bolečini, saj so jo stalne bolečine in propadajoče telo bistveno zaznamovali in usmerili potek njenega življenja. Na koncu sem se posvetila še njenemu slikanju, zaradi katerega je postala svetovno znana umetnica.

Kot naslednjega sem analizirala delo Jurija Hudolina *Ingrid Rosenfeld*. Predstavila sem literarne značilnosti romana in nato pozornost namenila Ingridinemu otroštvu, njenemu odnosu do knjig, ki jim je posvetila svoje življenje, zvezama z moškima in njenemu položaju v teh razmerjih. Pozornost sem namenila stereotipom, ki so v tem romanu močno prisotni, in idealizaciji.

Na koncu sem obravnavala še roman Janice Galloway *Clara*. Ponovno sem najprej analizirala njegove literarne značilnosti in se nato posvetila glavni junakinji Clari. Pozornost sem usmerila na vzgojo in na patriarhat, ki ima v tem romanu najmočnejšo vlogo. Nato sem se posvetila njeni karieri in njenemu družbenem položaju, zakonu, odnosu v zakonu in njenemu položaju v njem. Močno jo je zaznamovala psihična bolezen njenega moža, zaradi česar so ji pogosto očitali, da je slaba žena. Nanjo je zelo vplival tudi odnos do očeta, zato se bom posvetila tudi temu.

Pri analizi glavnih junakinj me je zanimalo, ali rušijo stereotipno predstavo o ženskah in jo naslikajo kot celovito osebnost. Opazovala sem, kako prepoznavajo vpliv patriarhalnega okolja in ali se mu ženska, katere življenje opisujejo, uspe upreti in v kolikšni meri je v romanih prisotna patriarhalna miselnost. Zanimalo me je, kako je prikazano družbeno okolje, ki vpliva na literarne osebe. Pozornost sem posvetila temu, ali literarne junakinje ustrezajo normam, ki bi jih tedaj morale kot ženske spoštovati, in ali uhajajo iz trdno določene spolne vloge, ki bi jo morale odigrati. Opazovala sem, ali so glavne junakinje idealizirane, osredotočila sem se na njihovo vzgojo, kariero, družbeno vlogo, njihove odnose z moškimi, na položaj, v katerem so v odnosu z moškimi, in na stvari, ki so jih v življenju najbolj zaznamovale. Zanimalo me je, ali so si za svojo literarno junakinjo izbrali hišnega angela ali žensko, ki ni zgolj marioneta v rokah moških, temveč samostojna oseba s svojimi željami, ustvarjalnostjo, delom.

II. BIOGRAFSKI ROMAN

Klasične biografije so opis življenja določene osebe. Držale naj bi se zgodovinskih dejstev, biograf se mora korenito posvetiti tako življenju določene osebe, ki jo opisuje, kot zgodovinskemu okolju. V preteklosti so biografije ločevali od literature, saj naj bi biografije temeljile na čim večji verodostojnosti, estetska funkcija pa naj ne bi bila tako pomembna. Po kriteriju Aristotelove razmejitev na pesništvo in zgodovinopisje so biografije spadale pod zadnje, z novo biografijo v času modernizma pa se je zgodil prelom in avtor je dobil večjo svobodo pri pisanju biografske literature.

Večjo svobodo kot pri klasični biografiji ima pisec romansirane biografije. Da bi delo približal bralcu, pisatelj v svoje pisanje vključi tudi literarne postopke, kljub temu pa zgodbo gradi na znanstveno raziskanih dejstvih. Gre za polliterarno zvrst, ki ima manko pri estetskih merilih. Za romansirano biografijo je »značilna večinoma zaprta in zaokrožena pripoved, nemalokrat pomešana z esejističnimi prvini, pisci težijo k čim večji avtentičnosti oziroma verodostojnosti svojega besedila, v ospredju je referenčna funkcija, junake pa spoznamo predvsem v njihovem javnem delovanju.« (Samide 2003: 239)

Biografski romani so romani, ki pripovedujejo o življenju določene osebe. Od klasične biografije se prek romansirane biografije do biografskega romana povečuje delež fiktivnosti v delu. Biografski roman je svoj navdih našel v biografijah in posnemal njihovo formo. Poudarjena je referenčna funkcija, saj se avtor pogosto navezuje na zunajliterarno resničnost, določeno zgodovinsko obdobje, in fakte, s katerimi nas skuša avtor prepričati o verodostojnosti povedanega. Če avtor potvarja dejstva, ki so o določeni zgodovinski osebnosti splošno znana, lahko izgubi bralčevo zaupanje. Toda fakti služijo pripovedi in avtor ima vso pravico, da jih pretvarja, osvetljuje, zamolči, uporablja jih po svoji volji. Delež faktov in pomembnost referenčne funkcije se razlikuje od romana do romana. Ker imajo biografske romane pogosto za podzvrst zgodovinskega romana (Hladnik, Starikova, Benton idr.), so pozornost v svojih raziskavah namenjali predvsem razmerju med faktom in fikcijo. Kljub temu je v vseh biografskih romanih najpomembnejša estetska funkcija, saj gre za literaturo. Bralec, ki bere roman, ve, da je delo fikcija in sprejme kvazirealno naravo dela. Avtor uporablja tako fikcijske elemente kot fakte in jih poveže v pripoved o določeni osebi. Pomembna je forma romana, ki jasno nakazuje, da je v središču njegovega zanimanja življenje osebe, ki bi nam jo pripovedovalec rad predstavil čim bolj verodostojno oziroma mora bralec verjeti, da je to pripovedovalčev namen.

V primerjavi z romansirano biografijo in klasično biografijo se biografski romani osredinjajo bolj na zasebnost glavnega junaka kot na njegovo delovanje v javni sferi. Samide za biografske romane trdi, da jih »odlikuje bolj odprto, nedorečeno, spontano pripovedovanje, avtor je manj zavezan edino veljavni resnici in ponuja včasih tudi več možnosti iste resnice; njegova domišljija ima svobodnejša krila, v ospredju je estetska razsežnost, v svojih delih pa predstavlja biografiranca tudi v čisto zasebni sferi, ne samo kot junaka ali narodnega heroja, temveč tudi kot človeka, prijatelja, ljubimca.« (Samide 2003: 239) Romane, ki opisujejo življenje fiktivne osebe, uvršča med fingirane romane, medtem ko Kos avtobiografije fiktivnih oseb poimenuje kvaziavtobiografije (Kos 1998: 8).

Pozornost biografov so večinoma privlačile zgolj pomembne moške osebnosti. O ženskah se dolgo ni pisalo, izjema so bile svetnice, redke kraljice in ženske pomembnih mož. Hladnik, ki je v svoji raziskavi odkril 75 biografskih romanov, ki spadajo med zgodovinske romane in so jih napisali slovenski avtorji do leta 2008, med njimi zabeleži zgolj pet biografskih romanov (3,75 odstotka), posvečenih ženskam. To so bile ženske pomembnih mož, »po zaslugi Ivana Sivca *Prešernova Julija* (2006), Gregorčičeva *Dragojila (Planinska roža, 2004)* in Kajuhova Marija (*Moji edini, ki jo ljubim, 2008*), po zaslugi Bogdana Novaka pa *Napoleonova zadnja ženska Emilija Victorina Wolfsberg (Pasja grofica, 2006)*. Sama po sebi ga je šele nedavno zaslužila samo pisateljica Marica Nadlišek (Evelina Umek, *Po sledeh fate morgane, 2008*).« (Hladnik 2009: 106–107) Ženske so bile potisnjene v zasebno sfero, zato so jih izločili iz zgodovine. V novejšem času se več pozornosti namenja tako zgodovini žensk kot tudi ženskim osebnostim, o katerih nastaja vse več biografij, romansiranih biografij in biografskih romanov.

Saunders (2010: 11) trdi, da je Charlotte Brönte, ko je *Jane Eyre* svetu ponudila kot avtobiografijo, ustvarila žensko subjektivnost, ki bi jo bilo težko izraziti zunaj fikcije. Trdi, da je v času, ko je večino biografij in formalnih avtobiografij pripovedovalo življenja moških, paradoksalno fikcija postala prostor, ki je zagotavljal žensko izkustvo, ekvivalentno tistemu v zunajliterarnem realnem javnem prostoru. V modernem času je pozornost na ženske usmerila Virginia Woolf. Toril Moi (1986: 47) navaja, da je v sedemdesetih letih prejšnjega stoletja anglo-ameriška feministična kritika v literaturi zahtevala realnost in glavne ženske junakinje. Želela je, da bi se lahko bralke identificirale z močnimi, navdušujočimi ženskimi karakterji, z ženskami, ki se samoizpolnjujejo in katerih osebnosti niso odvisne od moških. Spodbujala je pisanje o ženskah, za to pa so odlično služile prav avtobiografske in biografske forme.

V svoji diplomski diplomi sem analizirala tri romane, ki sem jih označila za biografske romane. Vsi trije govorijo o življenju ženske. Slavenka Drakulić opisuje življenje Fride in njeno spopadanje z bolečino, navezuje se na Frido Kahlo, Jurij Hudolin opisuje življenje fiktivne osebe Ingrid Rosenfeld, Janice Galloway pa je napisala roman o Clari Schumann.

Vsi trije romani že s svojim naslovom nakazujejo na biografskost: *Frida ali o bolečini*, *Ingrid Rosenfeld*, *Clara*. Naslov nakazuje na to, da bo roman govoril o življenju določene osebe, seveda pa to še ni dovolj, da bi romane uvrstila med biografske. Fridino življenje je predstavljeno vse od njenega otroštva pa do smrti. Roman se navezuje na zgodovinsko realnost, fakte, letnice, splošno poznana dejstva o življenju Fride Kahlo in na zgodovinske dogodke, ki so vplivali na Fridino življenje (smrt Leva Trockega, komunistično gibanje v Mehiki). Pripovedovalec nam vseskozi daje vtis avtentičnosti in se kaže kot poznavalec Fridinega življenja, v pripoved vključi tudi Fridino pismo prijateljici, njeno doživljanje povezuje z zunajliterarno resničnimi slikami Fride Kahlo, pri čemer je močno prisotna referenčna funkcija. Ker se roman navezuje na zunajliterarno resničnost, upošteva biografske podatke Fride Kahlo in se osredotoča na njeno življenje, se mi zdi smiselno, da se uvršča med biografske romane.

Za roman *Frida* je značilen psihološki pristop, saj se posveča predvsem Fridinemu doživljanju, njenim razmišljanjem, vzgibom, ki so vplivali na njene odločitve. Frida Kahlo je Slavenki Drakulić služila kot navdih, da je napisala biografski roman o Fridi, ni pa želela napisati biografije o Fridi Kahlo. Lahko bi se spraševali celo o avtobiografskih elementih romana, saj se je tudi sama spopadala z bolečino.

Tudi roman Jurija Hudolina sem uvrstila med biografske romane, saj opisuje življenje Ingrid Rosenfeld, in sicer od otroštva do starosti. Pripovedovalec je avtoriteta, ki se ne sprašuje o poteku njene življenjske poti, vse prelomnice v Ingridinem življenju so zamejene z letnicami, prav tako je Ingrid vpletena v konkreten zgodovinski čas, ki se navezuje na zunajliterarno realnost. Ingrid je fiktivna osebnost. Kot pove Jurij Hudolin, je Ingrid Rosenfeld mešanica avtorja romana, mešanica žensk, ki so ga v življenju obkrožale, govori o tem, kako sta si moški in ženska na neki način podobna, vsi smo bitja in Ingrid je večplastno bitje, globoka in zelo senzibilna ženska (Golja 2014). Podobno kot med literarne biografije in romane Michael Benton (2009: 7) uvršča roman Virginie Woolf *Orlando*, ki opisuje življenje fiktivne osebe, in kot ga Ina Schabert (1990: 83) uvršča med fikcijske biografije (kamor umesti tudi biografske romane), čeprav trdi, da ni fikcijska biografija v vseh pogledih, saj meji na avtobiografijo, ter kot ga med biografije uvršča Max Saunders (2010: 20, 440), ki pojasnjuje, da ga lahko

beremo ne le kot parodijo, temveč tudi kot vzorčni primer nove biografije, sem roman Ingrid Rosenfeld uvrstila med biografske romane. Roman *Orlando* je Virginia Woolf sama podnaslovlila z žanrsko oznako biografija. Navezuje se na zunajliterarno resničnost, na prijateljico Virginie Woolf in na prijateljičine prednike, nekateri govorijo tudi o avtobiografskosti literarne osebe. Oba romana dajeta vtis avtentičnosti, bralca zavajata, da jima verjame, prepričujeta ga o resničnosti zgodbe s svojimi literarnimi prijemi.

Roman *Clara*, ki ga je napisala Janice Galloway, je najmočneje vpet v zunajliterarno zgodovinsko resničnost in je najmanj sporen glede uvrstitve v ta žanr. Uporabljenih je največ literarnih sredstev, ki prepričujejo bralca o avtentičnosti besedila. Tako beremo Clarine zapiske, dnevnik, izseke iz računovodske knjige, notne zapise, pisma ... Navezuje se na zunajliterarne zgodovinske dogodke, kot je avstrijsko-pruska vojna, zgodovinske osebnosti, tako zgodovinski prostor kot čas se navezujeta na zunajliterarno resničnost. Seveda tudi tega romana ne smemo brati kot biografijo, saj spada v območje fikcije, predmetnost v romanu je kvazirealnost, tudi če se nanaša na dogodke, ki so se zunaj literarnega sveta dejansko zgodili, in namen avtorice ni bil, da bi nam predstavila točne podatke o Clarinem življenju. Prav tako kot Slavenka Drakulić daje velik poudarek psihološkemu pristopu.

Ker gre za fikcijo, avtentičnosti podatkov nisem preverjala, saj se mi ne zdi pomembno, ali se znotrajliterarna resničnost ujema z zunajliterarno. Pri svoji odločitvi se navezujem na Ingardna, ki govori o kvazisodbah in kvazirealnosti. Roman je fikcija in v njem gre za fiktivnost, zato ne moremo presojati o resničnosti literarnega dela. Gre za kvazirealnost, osebe in dogodki v romanu so popisani, kot da bi bili resnični, a bralec se zaveda, da tega ne sme jemati resno (Virk 2008: 33). Tudi če se roman navezuje na zunajliterarno resničnost, to postane kvazirealnost. Stavke ne ocenjujemo glede na njihovo resničnost, »zato so to kvazisodbe. Ne opisujejo namreč nekega realnega stanja, ampak neko stanje opisujejo, kot da bi bilo dejansko.« (Virk 2008: 33) Zato se mi ne zdi pomembno, ali je oseba, o kateri je napisan roman, zunajliterarno zgodovinsko izpričana oseba ali pa je zgolj plod avtorjeve domišljije. Obe v romanu postaneta fiktivni in sta del kvazirealnosti, ki jo predstavlja določeno literarno delo.

Seveda tak pogled na literaturo ni edini mogoč, Hladniku, ki biografski roman uvršča med zgodovinske romane, se na primer zdi Ingardnov koncept literarnega branja ekskluzivističen in po njegovem zgodovinskemu romanu krivičen, »ker je pripravljen sprejeti le njegovo estetsko dimenzijo in reducirati njegovo spoznavno funkcijo.« (Hladnik 2009: 28) Vse biografske romane, ki naj bi govorili o pomembnih zgodovinskih osebnostih (s tem se ne

strinjam, saj menim, da je mogoče napisati biografski roman tudi o fiktivni osebi ali neznani gosposlinji), ne uvršča med zgodovinske. »Nujo po samostojni žanrski oznaki izražajo biografski romani, ki ne priznavajo vpliva dobe na osebnost, medtem ko v primerih, ko je naslovna oseba le orodje zgodovine, z uvrščanjem v zgodovinski žanr nimamo težav. Kot zgodovina posameznikovega življenja je biografski roman ena izmed oblik romana o razvoju osebnosti; kadar gre za sodobnika, seveda ne spada v zgodovinsko pripovedništvo, kakor tudi avtobiografija ne.« (Hladnik 2009: 26) Ob tem se mi zastavlja vprašanje o smotnosti umestitve biografskih romanov med zgodovinske, če vanjo ne spadajo vsi romani tega žanra.

Ne strinjam se, da romanu zaradi kvazirealne narave odpade vsaka spoznavna vrednost. Roman se lahko navezuje na zunajliterarno resničnost, a takoj ko se bralec zaveda, da bere roman, ve, da mora do tega branja vzpostaviti drugačen odnos, dejstva, ki so znotrajliterarno resnična, ni nujno, da so tudi zunajliterarno resnična. Do zgodovinskega romana bo bralec vzpostavil drugačen odnos kot do zgodovinske študije. Če ocenjuje, da je zgodovinsko študijo napisal strokovnjak, ji bo zaupal in verjel dejstvu, v zgodovinskem romanu pa se bo zavedal, da so dejstva, ki se navezujejo na zunajliterarno resničnost, prirejena, literarno predelana, da služijo pripovedi, avtorju, da na njih vzpostavi drugačno, znotrajliterarno resničnost. Bralec bo prepoznal, v katerih delih se literarno delo navezuje na zunajliterarno resničnost, a to za sam roman ni pomembno. Roman kljub temu bralcem širi obzorja, saj spoznavajo nov svet, ki vpliva na njihovo zavest, bralec spoznava drugačne poglede, ki lahko vplivajo nanj tudi v dejanskem svetu. A to ne spreminja kvazirealne narave literature.

III. STEREOTIPI IN PATRIARHAT

Romani se kljub svoji kvazirealni naravi navezujejo na zunajliterarno resničnost. Del nje so stereotipi, ki jih lahko literatura pogloblja ali pa jih presega, bralec se lahko s pomočjo literature osvobodi stereotipov ali pa se jih vsaj zave in podvomi o njihovi resničnosti. Literatura vpliva na bralčevo zavest, zato se mi zdi pomembno, kakšno vlogo imajo v njej stereotipi. Spolni stereotipi so močno zasidrani v našo družbo in pomagajo vzdrževati patriarhalni sistem ter ohranjati ženske v podrejenem položaju. Stereotipi o ženskah imajo nemalokrat negativno konotacijo, tudi s pozitivno pa služijo vzdrževanju patriarhalnega sistema. Stereotipa, da je ženska hišni angel in da podpira tri vogale v hiši, imata pozitivno konotacijo, a za ženske delujeta uničujoče, saj utrjujeta predstavo, da je za žensko pravo mesto dom, za katerega mora skrbeti, hkrati pa mora biti nežna, mila, potrpežljiva, tiha in razumevajoča kot angel. Stereotipi ne delujejo zgolj na tistega, ki gleda stereotipiziranega, ampak imajo pomembno vlogo tudi v identiteti stereotipiziranega, ki lahko ponotranji tak pogled in ga sprejme v svojo identiteto. Spolni stereotipi ženskam nalagajo vloge, ki so jih ponotranjile tudi ženske same, saj žrtve diskriminacije pogosto ponotranjijo in sprejmejo vlogo, ki so jim jo določili dominantni. Raziskave, ki so jih izvedli v sedemdesetih letih, »so pokazale, da ženske sebi pripisujejo celo več negativnih lastnosti, kot jim jih pripisujejo moški. Raziskovalci so povzeli, da imajo tako moški kot ženske v svoji samopodobi pozitivne in negativne lastnosti. Ker so tipično ženske lastnosti večkrat ocenjene z negativno konotacijo, ženske bolj pogosto razvijejo negativno samopodobo.« (Ule Nastran 1997: 184) Čustvenost je tako kot tipična ženska lastnost vrednotena slabše kot razumnost, pa čeprav so z njo povezani altruizem, sočutje, skrb za druge. Moški naj bi bili borbeni, tekmovalni in osredotočeni zgolj nase in svojo uspešnost, ženske naj bi skrbele za druge, za svoje partnerje, otroke in druge družinske člane. Kaj je bolj pozitivno, mislim, da ni dvoma, a kljub temu so lastnosti, ki naj bi bile tipično moške, bolj cenjene od tistih, ki naj bi bile tipično ženske.

In kaj sploh so stereotipi?

Mirjana Ule Nastran (1997: 156–157) pojasnjuje, da je stereotip »rezultat nujnosti, sklepanja na osnovi omejenih informacij in obenem potrebe, da poenostavimo kompleksnost pojavov in dogajanj v svetu ter se izognemo neskladnosti v zaznavah. /.../ Pri stereotipih gre torej za proces pripisovanja lastnosti posameznikom na osnovi njihove skupinske pripadnosti, ne na osnovi individualnih značilnosti in posebnosti.« Pri spolnih stereotipih je najsplošnejši stereotip, v katerem so zajeti vsi stereotipi: moški je glava, ženska srce, dotikajo pa se

predvsem spolnih vlog. Pri spolnih stereotipih gre za binarne opozicije, ki izhajajo iz temeljne binarne opozicije: kultura/narava, pri kateri se moškega enači s kulturo, žensko pa z naravo. Ženska je podvržena čustvom in gonom, medtem ko je moški racionalen in obvladan.

Alojzija Zupan Sosič (2007: 185–186) trdi, da je k temu, da ženske ohranjajo status drugorazrednosti in s tem podrejenega spola, največ pripomogla institucionalizacija mizoginije, ki je mreža predsodkov, stereotipov ali vzorcev obnašanja. »Mizoginija je namreč neracionalen in nerazložljiv strah moškega pred žensko, ki si ga delijo moški med seboj kot simbolni kapital, ponujajoč razlago in opravičilo za svoj superiorni položaj v patriarhalni družbi.«

Patriarhalna družba ženske ohranja v podrejenem položaju. Ženska je v odnosu do moškega druga, v središču je on. Definirana je glede na moškega, moškemu je nasprotna, njun odnos ni enakopraven. Ženska je različna od tistega, ki jo opredeljuje. Ne dojema se je same po sebi, ampak so njene lastnosti določene glede na moške. Kate Millet je patriarhat opisala kot moško dominacijo in razmerje moči, s katerimi moški vladajo ženskam, zanj je značilno, da moški vladajo ženskam in da starejši moški vladajo mlajšim moškim (Jalušič 1992: 128). Patriarhalna družba je še vedno močno prisotna, idealna ženska mora biti suha in zato šibkejša, oblačila, ki naj bi bila elegantna, jo še vedno ovirajo pri gibanju, z oglasov moški strokovnjaki ženskam svetujejo, kako naj čistijo in katera čistila naj uporabljajo, saj še vedno moški predstavlja večjega strokovnjaka in večjo avtoriteto od ženske. Vedno se jo ocenjuje (tudi) glede na videz, namesto da bi se osredotočili na kakovost njenega dela, kot mati ima še vedno večje obveze od očeta (ko otroci zbolijo, si očetje redko vzamejo bolniški dopust ipd.) ... Ker tudi ženske same ne prepoznamo vedno norm in omejitev, ki nam jih vsiljuje patriarhalna družba, se mi zdi pomembno, da se jih čim bolj zavemo, saj se jim drugače ne moremo upreti. K prepoznavanju stereotipov in patriarhalnih norm lahko pripomore tudi literatura.

IV. FRIDA ALI O BOLEČINI

Slavenka Drakulić opisuje življenje slavne slikarke Fride Kahlo in njeno spopadanje z bolečino vse od otroštva do smrti. *Frida ali o bolečini* ni biografija Fride Kahlo, saj avtorica spretno prepleta realna dejstva s fikcijskimi. Tako se navezuje na slikarstvo in slike Fride Kahlo, na osnovne podatke, ki so znani o njenem življenju, na zgodovinske osebnosti (Diego Rivera, Lev Trocki, Stalin, Salvador Dali, André Breton, Pablo Picasso, Marcel Duchamp, Kandinski), zgodovinske dogodke (atentat na Leva Trockega, Fridine razstave, vzpon nacizma in fašizma) in tako dalje.

Osnovni temi romana sta bolečina in možnost, da se bolečina izrazi. V romanu se prepletajo trije glasovi, vsi trije pripovedovalci so personalni, menja pa se oseba, in sicer so prisotni prvoosebni pripovedovalec (Frida) in dva tretjeosebna pripovedovalca, eden pripoveduje o Fridi, drugi pa interpretira Fridine slike¹ in jih povezuje z njenim življenjem. Pripovedovanje poteka skozi Fridino zavest, prevladuje notranja fokalizacija in je osredotočena le na eno protagonistko, na njene spomine, doživljanja, zavest, analiziranja, čustva. Pripoved tretjeosebnega pripovedovalca prekinjajo izpovedi prvoosebnega pripovedovalca, Fridino spominjanje, njeni notranji monologi, ter opisi ter razlage slik, ki jih avtorica poveže s slikarkinim življenjem. Slavenka Drakulić za personalnega pripovedovalca, ki analizira Fridine slike, trdi, da je to njen, avtoričin glas (Vujičić 2011). Analize Fridinih slik so od druge pripovedi ločene s poševnim tiskom.

V romanu sta prisotna dva časovna okvirja. Prvi časovni okvir je zgodnje jutro, ko se Frida prebudi in se začne spominjati svojega življenja in ga analizirati. Leži v postelji, zaveda se svojega telesa, tega, da ji odpovedujejo življenjske funkcije. Ne more več slikati, njeno telo postane zapor, ne živi več, temveč zgolj biva, kot bivajo nežive stvari. (Drakulić 2008: 137) Ko premisli svoje življenje, stvari, ki so jo najbolj zaznamovale, svoje odnose z drugimi, se odloči, da je čas, da umre. Drug časovni okvir je umeščen med njeno otroštvo in večer pred smrtjo. Tretjeosebni pripovedovalec pripoveduje zgodbo o Fridinem življenju, ki jo dopolnjuje prvoosebni pripovedovalec. Pripoved ni urejena v kronološkem vrstnem redu, prisotni so časovni preskoki v pripovedovanju, poleg tega se pripoved vrača na izhodiščno

¹ Slavno mehiško slikarko Frida Kahlo uvrščajo v smer nadrealizma, tako na primer Breton, Frida je temu nasprotovala, saj je slikala realnost. Njen opus ni obsežen, zaobjema nekaj več kot 200 slik, večinoma avtoportrete. Njene slike se v veliki meri ukvarjajo s tematiko bolečine, smrti.

točko, to je v jutro, ko se Frida odloči umreti. Kljub temu lahko pripoved povežemo v smiselno celoto, v kronološko urejeno zgodbo, Fridino življenjsko pot lahko brez težav povežemo od otroštva do njene smrti.

Fridino življenje je bilo že od otroštva zaznamovano z bolečino. Slavenka Drakulić pojasnjuje, da želi opisati bolečino, za katero trdi, da je neopisljiva (Vujičić 2011), saj je izrazno sredstvo bolečine krik, bolečina jezik zreducira le na krik. Zgodbo gradi na posameznih stvarnih elementih, dejstvih, s fiktivnimi jih poveže v smiselno celoto in zgodbo nadgrajuje. Slavenka Drakulić razloži, da je imela Frida težko življenje, da je večino življenja preživela v postelji, v njej je tudi slikala, zato je večina njenih slik majhnega formata, in da izzove naše čudenje. Označi jo kot borbena, odločno, močno osebo, ki ne dopusti, da bi ji bolezen povsem narekovala, kako naj živi. Njeno slikarstvo Slavenka Drakulić razume kot poskus komunikacije in tega, da bi jo razumeli (Vujičić 2011). Z njim Frida izrazi tisto, česar ni mogoče ubesediti, to je bolečino.

1. VZGOJA

Frida je pri šestih letih zbolela za otroško paralizo, zaradi česar je imela tanjšo in krajšo nogo. Zaradi noge so se ji otroci v šoli posmehovali, Frida pa je zato razvila svoj kljubovalni značaj. »Če je že bila drugačna, je vsaj lahko poskusila, kako biti boljša, urnejša, močnejša.« (Drakulić 2008: 12) Tekmovala je s fanti, bila je pogumna in želela vsem pokazati, da zmore. S tem se ji je uspelo izogniti normam, ki bi se jih morale držati deklice, saj so morale skrbno paziti, da se niso potokle in umazale. Raje se je ukvarjala s športom (igrala je celo nogomet) in družila s fanti kot drugimi dekletimi. »Kmalu se je naučila voziti kolo. Plezala je po drevesih in plavala hitreje od deklic, ki previdno preskakujejo vrstico ali se igrajo ristanca, da si ne bi umazale obleke. /.../ In ker je bila drugačna, je bila lahko pogumna ter počenjala tisto, česar si deklice kakor ona ne upajo, na primer učiti se rokoborbe in boksa.« (Drakulić 2008: 12) K temu, da je Frida lahko postala tako samosvoja, borbena in kljubujoča oseba, je veliko pripomogla prav njena zaznamovanost, njena hendikepiranost. Čeprav so jo pomilovali (teta, mama, ki je sicer to skrivala), se ni čutila uboge. Želela si je početi vse, kar lahko počnejo drugi, in biti v tem najboljša.

Odraščala je v patriarhalni družini. Očeta je imela za glavo družine in on je imel glavno besedo, čeprav se je umikal v osamo in je zato večinoma mati skrbela za vse. Mati jo je

vzgajala, da bi postala dobra mati in žena, in jo izučila vseh gospodinjskih opravil. Bila je nepismena in ni videla smisla v tem, da bi se hčerke šolale. Frida klasičnih žensk, verjetno so s tem mišljene gospodinje, ni nikoli preveč spoštovala, nikoli ni želela postati ena od njih.

Oče ji je pomagal pri tem, da je ušla stereotipni vlogi deklic, saj jo je spodbujal, da je počela vse, kar je hotela. Želel je, da je šepavost ne bi zaznamovala. V Fridi je videl nekaj več od svojih drugih hčer, zdela se mu je pametnejša od njih in inteligentna, zato jo je spodbujal pri razvoju. Bila je edina od sester Kahlo, ki je dobila možnost izobrazbe. Nadomeščala mu je sina, ki ga ni nikoli imel. Z njo se je tako močno povezal tudi zaradi tega, ker je bil sam zaznamovan z epileksijo in se je počutil hendikepiranega. Poznal je občutek nemoči, ko tvoje telo zataji. Frida je bila po očetovi strani deležna fantovske vzgoje, ni je dojemal kot deklice, ki bi se morala naučiti ugajati moškim in skrbeti za gospodinjstvo.

Dokončala je srednjo šolo, ko bi se morala vpisati na študij medicine, je njeni družini zmanjkalo denarja. Pri 18 letih je bila udeležena v avtobusni nesreči, ki jo je komajda preživela. Posledice nesreče je čutila vse življenje. Preživela je 32 operacij in se nenehno spopadala z bolečinami. Ko je bila prikovana na posteljo, je začela slikati.

2. ŽENSKA KOT OBJEKT

Ker je njena družina obubožala, je želela s slikanjem služiti denar. Ni bila prepričana o vrednosti svojih slik, zato je za mnenje vprašala slavnega slikarja Maestra (v romanu ni nikoli omenjeno ime Diego Rivera², zgolj enkrat pa je Frida omenjena kot gospa Rivera), znanega mehiškega komunista, slikarja, kubista, s katerim je nato začela zvezo. Maestro je sprejel Fridino pohabljenost, počutila se je ljubljeno kljub brazgotinam, ki so ji ostale po nesreči in operacijah, in kljub posušeni nogi. Strah jo je bilo pokazati svoje telo, a ob Maestru se je počutila ljubljeno in varno. Bil je prvi moški, pred katerim se je po nesreči razgalila.

Iz opisa njune poroke je vidno, kako pomembno je, kakšno telo ima ženska. Ženske so tekmoval v lepoti, povsem nepomembno pa je bilo, kaj so v življenju storile in kakšne so njihove druge lastnosti. To je bila posledica njihove družbene vloge, moški so preživljali družino, ženske pa so morale biti vzorne matere in gospodinje, če je katera začela lastno

² Diego Rivera (1886–1957) je bil priznan mehiški slikar, eden izmed ustanoviteljev mehiškega muralizma. Zelo znane so njegove freske. S Frido se je poročil leta 1929, ko je imel 42 let, ona pa 22, zakon je trajal do leta 1939, leto pozneje sta se ponovno poročila in ostala poročena do Fridine smrti.

kariero, je bila prej izjema kot pravilo. Fridina mama je bila gospodinja, za Lupe se ne ve, s čim se je ukvarjala, Frida do takrat tudi še ni zaslovela zaradi svojih slik.

Prizor, v katerem odigrajo vlogo tri ženske, potrjuje Bourdieujevo trditev, »da so ženske v družbenem smislu nagnjene k temu, da same sebe obravnavajo kot objekt, in da so zato nenehno pozorne na vse, kar zadeva lepoto, eleganco telesa, oblačila in držo.« (Bourdieu 2010: 115–116) Deklica, ki so jo že od vsega začetka vzgajali, da mora biti čim lepša in urejena, ponotranji takšne vrednote. Ženske vse življenje ocenjujejo po tem, kako so videti, zato se je težko izogniti temu, da se tudi same ne bi opazovale kot objekt. »V nekem trenutku je Lupe razširila razporek na ozkem črnem krilu in razgalila svojo desno nogo, belo in dolgo. Maestro, pogledaj, kaj izgubljaš! – mu je glasno, preglasno navrgla. Lupe je vedela, kaj počne. Vedela je, da se njegova nova žena ni mogla kosati z njo, na ta način pač ne.« (Drakulić 2008: 35) Lupe, Maestrova bivša žena, je ženinu in hkrati vsem prisotnim kazala svojo lepo nogo, ki se ji je Maestro odpovedal. Fridini nogi se z njeno nista mogli kosati, že zdrava ne, posušena pa še toliko manj. Tega sta se zelo dobro zavedali tako Frida kot tudi Lupe, ki je vedela, da bi moral po kriteriju lepote Maestro ostati z njo. V tem prizoru se ženske same dojemajo kot objekte. Fridina mama že na hčerini poroki ni verjela, da bo Frida srečna v zakonu, saj je menila, da ne more zares osvojiti svojega moža. Ni verjela, da bi se lahko njena hčerka merila z lepoticami, ki so se ponujale Maestru. Zgrožena je bila, ker je bivša žena hčerinega moža javno razkazovala svojo goloto, in se bala, kaj bo v zakonu čakalo njeno hčer. Toda Maestro je imel na voljo vse preveč lepih nog, da bi omahoval, ker bo izgubil njeni nogi, poleg tega je Frida Maestra pritegnila s svojo osebnostjo. Ugajalo mu je, »ker je v položaju, v kakršnem se je znašla, raje slikala, kakor da bi se izgovarjala na bolezen in ne bi ničesar počela. Omajala je ustaljeni red stvari.« (Drakulić 2008: 32) Maestro je cenil Fridino samosvojost in neobičajnost. Všeč mu je bilo, ker je s svojo osebnostjo in aktivnostjo izstopala iz povprečja, da se je vključila v komunistično partijo in se ni smilila sami sebi, temveč je skušala nekaj narediti.

O moških na poroki ne izvemo, ali so lepi, debeli, dolgonogi. Pri Maestru je pomembno, da je slaven slikar, Fridin oče je fotograf. Pri moških lepota ni pomembna, ker imajo moč. Lepota je odločujoča le pri tistih, ki se ne morejo pohvaliti s čim drugim. Pri moških je pomembno, kaj počnejo, pri ženskah je nasprotno, pomembno je, kako so videti. Moški so prikazani kot oddaljena, superiorna bitja, ki jih ne zanimajo ženske zdrahe, ljubezen je zanje postranskega pomena, prednost dajejo svojim pogovorom. »Za vekomaj si je zapomnila tisti trenutek in troje žensk s troje različnih izkušenj – zapuščeno lepotico, naivno bolnico in osuplo

katoličanko. V ozadju pa moški: Maestro, njen oče in prijatelji, ki so se vsi vedli, kot da histerični ženski izpadi nimajo ničesar z njimi.« (Drakulić 2008: 38.) Pripovedovalec na tem mestu poudari njihovo nezanimanje za to, kar se dogaja med ženskami, tudi Frida se je pozneje zavedla, da ta scena ni v ničemer zadevala Maestra, ker ne bo spremenil svojega načina življenja in bo imel še naprej ljubice. Na dan poroke pa se je, ker se Maestro ni zmenil za Lupin izpad, počutila kot zmagovalka.³

3. ŽENA

Mislila je, da bo Maestra spremenila, da ga bo s svojo ljubeznijo udomačila. V odnosu do Maestra je bila v izrazito podrejenem položaju. Predstavljal ji je zaščito njenega življenja, sprejemal jo je z brazgotinami, pohabljen, njej in njeni družini je dal finančno varnost. Pripovedovalec poudarja, da je bil Fridin položaj v zakonu tudi posledica tega, da je bila žrtev svojega telesa, ki je bilo njen zapor, saj ji je povzročalo nenehne bolečine in jo omejevalo, poleg tega je zahtevalo velika finančna sredstva za zdravstveno oskrbo in vse operacije. »Začelo se je s hvaležnostjo, ker sem sploh bila vredna tvoje pozornosti. Jaz, neugledna in uboga, ob tem pa še nesramna. Bila sem nihče, nadarjena začetnica, ki je razmazovala barve po platnu in sanjarila, kako bo vzdrževala družino s prodajo svojih slik.« (Drakulić 2008: 38.) Frida je bila Maestru neskončno hvaležna, ker jo je sprejel takšno, kakršna je bila. Ko se je pred njim prvič slekla, mu je najprej pokazala vse brazgotine, svoje zaznamovano telo, da bi takoj videl, kakšna je. Strah jo je bilo zavrnitve, a Maestro jo je sprejel in mislila si je, da ga ne sme nikdar zapustiti, ker česa takega ne bo nikdar več doživela.

Svojo podrejenost Maestru je upodobila na sliki Frida in Diego Rivera. Maestro je v središču slike, Frida poleg njega je videti kot navadna mehiška podeželanka, kot njegov dodatek, okrasek, saj je skrbno, a preprosto urejena. »Ljubka je in pohlevna, nekako brezosebna. Niti

³ »In vendar je v tistem trenutku na dan svoje poroke mislila, da je izbrana in ljubljena, četudi ni bila obdarjena s telesnim razkošjem, s kakršnim se je ponašala Lupe. Bil je trenutek zmage njene mladosti in vere vase. Mati, ki je od daleč trepetala nad Frido, je nikoli in nikdar ni poučila o tistem, kar je kmalu skusila – da je njena zmaga kratke sape, da sta poraz in zmaga kot brat in sestra, da bodo lepe noge vedno premagale šepaste, ker je to božji zakon. In niti o tem, da lahko ljubezen – čeprav poredkoma in zgolj izjemoma – preraste v nekaj popolnoma drugega, kar še zdaleč ne zadeva takih ali drugačnih nog. Tega prekletstva ženskega trpljenja, ženskega občutka zavrnjenosti, Frida takrat še ni mogla razumeti, kaj šele prenesti.« (Drakulić 2008: 37)



I. Frida in Diego

sledu zanimivega dekleta, slikarke, v katero se je zaljubil Maestro, bodoče fascinantne ženske.« (Drakulić 2008: 42) Maestro drži v roki slikarsko paleto in čopiče, kar ga definira kot slikarja, na sliki ne predstavlja le Fridinega moža, ampak samostojno osebnost, Frida je v nasprotju z njim predstavljena zgolj kot njegova žena v ozadju, dodatek pomembnega moža.

Spremenila je svoj videz, da bi mu ugajala, ga očarala, pritegnila njegovo pozornost. Zanj se je oblačila in se krasila, nosila je eksotična oblačila podeželanke, cvetje in trakove, saj je bilo to všeč Maestru. Kuhala mu je najljubše jedi in svoje življenje v celoti posvetila le njemu. Njeno

poslanstvo je postalo, da je služila svojemu možu. Simone de Beauvoir (2010: 201) razlaga, da ženske k temu, da si želijo ugajati moškim, spodbujajo ekonomska prednost moških, njihova družbena veljava, ugled zakonske zveze in učinkovitost moške podpore. »V celoti gledano je njihov položaj še vedno vazalski. Iz tega izhaja, da ženska same sebe ne prepozna in se ne izbira takšno, kot eksistira za sebe, ampak takšno, kakor jo definira moški.« Nadvse se je trudila, da bi mu bila všeč, res je, da tudi zato, ker ga je imela rada, vendar je bila od njega odvisna, zato je bila odvisna od njegovega pogleda nanjo. Svojo podobo je spremenila glede na to, kaj je bilo všeč njemu, podpirala je njegova prepričanja. Ko se je poročila z njim, je bila stara samo dvajset let, zato ne preseneča, da je imel Maestro, ki je bil 21 let starejši od nje in ga je Frida zelo cenila tudi kot umetnika, velik vpliv nanjo. Fridina osebnost se je še razvijala, ko se je poročila z njim, in Maestro je njeno osebnost sooblikoval. Slog oblačenja, ki ga je izoblikovala zanj, je postal njen osebni slog, ni bil več le slog, ki ugaja Maestru.

Na začetku zakonske zveze je sprejela vlogo žene velikega umetnika. Zanimarjala je svoje slikanje, saj ji je bila vloga v zakonu pomembnejša od lastne slikarske kariere.⁴ Vsako jutro je

⁴ Pomembnost poroke za žensko opisuje tudi Simone de Beauvoir (2013: 82). »M/oški so čisto zares gospodarji sveta; mladostnico vse prepričuje, da je v njeno korist, če postane njihova podložnica; starši jo spodbujajo k temu; oče je ponosen na hčerine uspehe, mati v njih vidi obljubo srečne prihodnosti /.../ Poroka ni samo častivredna kariera, ampak je tudi manj utrujajoča kot številne druge: edino ta ženski omogoči, da v celoti doseže

skrbno načrtovala, kakšno obleko si bo oblekla, kako se bo naličila, kakšen okras si bo nadela. Vse se je ujemalo z vlogo, ki jo je odigrala Maestru in javnosti. Vse je podredila nastopu, temu, da bo Maestru v ponos in da ga bo očarala. Pomembnost, ki jo je dajala Frida svojemu videzu, ustreza Bourdieujevim (2010: 114) ugotovitvam, da ženske prispevajo k produkciji in reprodukciji simbolnega kapitala v okviru družbe, »z vsem, kar sodi k njihovem videzu – s kozmetiko, z oblačili, držo itn. – namreč opozarjajo na simbolni kapital družine, zato so umeščene na raven videza in ugajanja. Družbeni svet deluje (bolj ali manj odvisno od polja) kot trg simbolnih dobrin pod dominacijo moškega videnja.« Moški je vreden več, če ima ženo, ki je lepa in se zdi taka čim več moškim, ima lep nakit, je privlačno naličena in oblečena tako, da ugaja moškim. Maestro je Fridi rad pravil, da je »njegov okras, kot cvet v gumbnici.« (Drakulić 2008: 45) Frida je tako tudi Maestro dojemal kot dodatek, ki prispeva k njegovi veličini, še pomembneje pa je, da se je tako dojemala Frida. Sama je sprejela takšno vlogo, svoje življenje je prostovoljno podredila Maestru.

Da bi se približala Maestru, ni spremenila le svojega videza, ampak je izkoristila tudi ideologijo. Komunizem ji ni pomenil tako veliko kot Maestru, preden se je poročila z njim, ji je več od komunizma pomenilo druženje, ki ga je ponujala komunistična partija. Za Maestra je bila politika druga najpomembnejša stvar v življenju, takoj za slikanjem. Za Frida in njene prijatelje iz umetniškega sveta pa je bila ideologija manj pomembna od dejstva, da jim je ponujala priložnost za sestajanje in druženje. Da bi naredila vtis na Maestra, se je začela bolj zanimati za komunizem, za njegovo ideologijo. Udeleževala se je povork, pela internacionalo, protestirala, sovražila nepravičnost in verjela, da je komunizem rešitev, ki bo svet popeljala iz bede. Njen komunizem je bil zvečine »omejen na besede, pesmi, zastave, govore in solidariziranje z Maestrom, karkoli je ta že mislil.« (Drakulić 2008: 96–97) Ob koncu svoje slikarske kariere je naslikala tudi nekaj komunističnih slik, ki pa so se ji zdele slabe in se jih je sramovala. Bile so obupen poskus, da bi si pridobila Maestra, čeprav ni želel, da bi spremenila svojega načina slikanja, ki je bilo osredotočeno na posameznika in izrazito avtoportretno. Slike s komunistično simboliko je naslikala, ker je želela narediti vtis na Maestra, a je vedela, da njegovega umetniškega očesa ni mogoče prevarati. Vedela je, da ga z njimi ni nikoli prepričala. Ko so Maestra izključili iz partije, se je tudi sama izpisala, pozneje pa se je vanjo

svoje družbeno dostojanstvo in se spolno uresniči kot ljubimka in mati. Tako si njeno prihodnost zamišlja okolica in tako si jo zamišlja tudi sama. Soglasno je sprejeto, da je pridobitev moža – ali v določenih primerih zaščitnika – njena najpomembnejša naloga. Moški zanjo uteleša Drugega, tako kot je za moškega Drugi utelešen v njej: a ta Drugi se ji kaže kot bistveno in njemu nasproti samo sebe dojema kot nebistveno.«

ponovno vključila. Simone de Beauvoir (2013: 485) temu pravi malikovalska ljubezen, ko je zaljubljenki najpomembnejše poistovetenje z ljubljnim: »Ženska poskuša gledati z njegovimi očmi; bere knjige, ki jih bere on, najljubše so ji slike in glasba, ki so najljubše njemu, zanimajo jo samo še pokrajine, ki jih gleda skupaj z njim, ideje, ki prihajajo od njega; njegova prijateljstva, intimne navade, prepričanja vzame za svoja; kadar si zastavlja vprašanja, se trudi zaslutiti njegove odgovore; rada bi, da bi njena pljuča napolnil zrak, ki ga je dihal on /.../ središče sveta ni več tam, kjer stoji sama, ampak na mestu, ki ga zavzema ljubljni; vse poti se začenjajo pri njem in se tam končujejo.«

Želela si je biti tako močna kot Maestro, druge je podrejal svojim potrebam, bil je zaverovan vase, znal je živeti samo zase. Tak pogled na moškega, ki je osredotočen zgolj nase, ustreza stereotipni predstavi o moških, ki ne potrebujejo žensk in so neodvisni. Frida je bila nasprotno odvisna od moškega, kar prav tako ustreza stereotipnim predstavam o nemočnih, odvisnih ženskah, ki moške zgolj obremenjujejo. A ženske so bile nemočne in odvisne zaradi položaja, v katerem so se znašle, bile so odvisne od pripravljenosti moških, da so jih preživljali, s čimer so postali njihovi gospodarji, v takšen položaj pa jih je spravljala patriarhalna družba, ki jim je vzela pravico do dedovanja, žensko so obsodili na gospodinjska dela, ki ne prinašajo profita, vzgajali so jih v nevedna in ponižna dekleta, da so ubogljivo izpolnjevala ukaze gospodarjev. Frida se Maestrov moči ni zmoгла upreti. »Bila je odvisna od njega, od njegove moči, od njegove sposobnosti, da je služil denar, jo reševal iz depresij, skrbel zanjo. Vedela je, da ga je potrebovala bolj, kakor je on potreboval njo. Kajti v svoji bolezni je bila strahotno osamljena. Hlastala je po pozornosti, občudovanju, nežnosti ... a je še vedno ostajala nenasitna.« (Drakulič 2008: 84)

Da bi obdržala Maestra, je sklepala prijateljstva z ženskami, ki so jo ogrožale. To je pomenilo, da so si želele Maestra. Tako je sklenila prijateljstvo z Lupe in vsako novo žensko, ki se je pojavila v Maestrov bližini. »Kot kača jo je najprej hipnotizirala, nato pa jo z očarljivostjo onesposobila.« (Drakulič 2008: 43) Pripovedovalec tu uporabi primerjavo, ki velja za stereotip ženskosti, ženska je kot kača. In Frida se je v svojem podrejenem položaju vedla kot kača. Uporabila je vse svoje spretnosti, da bi obdržala Maestra, da bi ga priklenila nase, onesposabljala je svoje sovražnice, ki so jo pri tem ogrožale. Njeno delovanje je bilo prikrito, zvito, hinavsko. To so atributi, ki jih stereotipno pripisujemo ženskam. Pierre Bourdieu (2010: 37) pripisuje razvoj takšnih lastnosti položaju, v katerem se znajdejo ženske: »Moški (in tudi ženske same) ne vedo, da je logika odnosa dominacije tista, ki ženskam vsiljuje in vceplja ne samo vrline, ki jih od njih zahteva morala, ampak tudi negativne lastnosti, ki jih dominantni

pogled vsiljuje njihovi naravi, na primer prekanjenost ali, če vzamemo kakšno boljšo lastnost, intuicijo.« V izrazito podrejenem položaju, ko se je počutila ogroženo, se je Frida borila, kakor je vedela in znala, uporabila je načine, ki jih uporabljajo tisti, ki so šibkejši. Frida si še ni ustvarila svoje slikarske kariere, povsem je bila podrejena možu in se na vse načine trudila, da bi ga obdržala. Ker je bila podrejena in se je počutila ogroženo in šibko, ni mogla delovati drugače, kot delujejo šibkejši.

Simone de Beauvoir opisuje paradoksalnost položaja, v katerem se znajdejo podrejene ženske in v kakršnem se je znašla tudi Frida. Njena podrejenost v zakonu je imela posledice tudi za Maestra, ki si ga je želela pridobiti samo zase in mu tako odvzeti svobodo, ki jo je Maestro zahteval. »A ona (ženska, op. p.) sprejema, jemlje, zahteva natanko zato, ker je revnejša. Tu se najkonkretnije uveljavlja dialektika gospodarja in hlapca: kdor zatira, postane zatiran.« (Beauvoir 2013: 289) Frida si je želela Maestra prikleniti nase, zato so se večkrat vneli prepiri. Maestro se ji ni pustil omejevati, čeprav ga je Frida izsiljevala z orožji šibkejšega, njegove ljubice si je pridobila za prijateljice, imela je histerične izpade, poskušala je storiti samomor, čeprav je vedno poskrbela, da jo je Maestro rešil, imela je ljubimce in ljubimke, da bi postal ljubosumen, želela mu je ugajati in s tem preusmeriti pozornost nase ... Frida je skušala omejevati Maestra prav zato, ker je bila šibkejša, ker je bila njena usoda odvisna od njega. Za Maestra Frida ni bila tako usodno pomembna, kot je bil Maestro pomemben za Frido. Znašla se je v položaju, ki ga Simone Beauvoir (2013: 289) opisuje v svoji drugi knjigi *Drugi spol*. »Svojo šibkost (žena, op. p) izrablja kot orožje; a dejstvo je, da je šibka. Sužnosti zakonske zveze so za moža bolj vsakdanje in manj razdražljive; a pri ženski segajo globlje; ženska iz dolgega časa moža ure in ure zadržuje ob sebi, ga omejuje in mu je v breme; vendar pa on njo mnogo lažje pogreša kakor ona njega; če jo zapusti, bo vse njeno življenje uničeno.« Tradicionalna vzgoja je ženske vso njihovo mladost pripravljala na to, da bi osvojile moža, se poročile in nato skrbele za hišo, moža in otroke, nihče pa jih ni naučil, da bi znale preživeti same. Zato so v zakonskem življenju povsem odvisne od moža in si ga skušajo prikleniti nase, kar pa je seveda nadležno. Ker niso svobodne, skušajo vzeti svobodo tudi moškemu, ki skrbi zanje. Tudi Frida se je bala, da jo bo Maestro zapustil zaradi katere od svojih ljubic, z njimi se je spoprijateljila, da ji niso bile več nevarne, tudi če so še spale z njim, so bile tudi njene prijateljice in s tem postale neškodljive.

4. LJUBIMKE IN LJUBIMCI

Novico, da ima ljubico, je Maestro mimogrede omenil v vsakdanjem pogovoru, Frida pa se je osupla sesedla. Vsi prepiri med Maestrom in Frido so bili ljubezenski, vnemali so se zaradi njunega različnega pojmovanja ljubezni. Maestru sta bili od ljubezni pomembnejši umetnost in politika, Frida je na piedestal postavila Maestra. Maestro se ni želel odpovedati svoji svobodi, ki je vključevala njegovo svobodno spolnost, zato se je morala Frida, če ga ni želela izgubiti, navaditi na njegovo nezvestobo. Verjela je, da ima dobro razvito intuicijo in da ve, kdaj ima Maestro ljubico. To je razpoznavala tudi po znakih. Intuicija naj bi bila po Bourdieuju (2010: 37) bolj razvita pri podrejenih ljudeh, saj naj bi se naučili prepoznavati znake, ki jim omogočajo boljše preživetje. Frido je njena intuicija dvakrat pustila na cedilu. Prvič, ko je doživela avtobusno nesrečo, in drugič, ko jo je Maestro varal z njeno sestro Cristino. Dvojna prevara, prevara njene sestre in Maestrova prevara, jo je zelo prizadela. Sprva je vso odgovornost zanjo naprtila Cristini, ker je želela opravičiti Maestra. Njegovo ljubezen je takrat bolj potrebovala kot Cristinino, čeprav je pozneje prav njena sestra skrbela zanjo in ob njej preživljala dneve in noči.

Frida je pozneje doumela, da je bil Maestro tisti, ki je naredil prvi korak, *»in ne Cristina, ki je bila od nekdaj klasična, pasivna ženska. Morda se je prav zato Maestru zdela privlačna.«* (Drakulić 2008: 59–60) Cristina kot vse njene sestre z izjemo Fride ni imela možnosti šolanja, saj je mati menila, da ženska tega ne potrebuje. Deležna je bila značilne dekliške vzgoje, da bi postala dobra žena, skrbna gospodinja in mati. Zelo se je razlikovala od Fride, čeprav sta veliko časa preživeli skupaj. Frida je bila v njunem odnosu vedno dominantna.

Da bi se Maestru maščevala za varanje s Kity in ga prizadela, je imela razmerje z Levom Trockim. Trocki jo je privlačil na podoben način kot Maestro. Maestro je bil zanjo velika osebnost v umetnosti, Trocki v ideologiji, bil je pristen heroj v komunistični revoluciji, tudi eden izmed Maestrovih idolov, revolucionar svetovnega slovesa in intelektualec. Njegova naklonjenost ji je zelo ugajala. Trocki je bil prav tako kot Maestro velik ženskar, njegova zunajzakonska partnerica je njegovo varanje prenašala prav tako kot Frida. Bila je popolnoma odvisna od svojega partnerja, pregnana sta bila iz Sovjetske zveze in prebežala sta v Mehiko, kjer Natalija ni znala niti jezika. Zaradi svojega moža se je odrekla vsemu, posvetila se je revoluciji, nato pa z njim bežala pred Stalinom in izgubila vse svoje otroke. Ničesar več ni imela razen svojega moža. Prav tako kot Maestru, ki mu je bilo najpomembnejše slikarstvo, tudi Trockemu ženska nikdar ni mogla biti središče življenja, zanj je bila najpomembnejša

revolucija. Frida se ga je po nekaj mesecih naveličala, ugotovila je, da Maestru ni mar za njeno razmerje s Trockim, spraševala se je celo, ali mu laska, da Trocki, ki ga je Maestro občudoval, dokler se nista sporekla zaradi Stalina, tako občuduje njegovo ženo.

Frida je vedela, da jo je Maestro varal že pred razmerjem s Cristino. Varanje mu je odpuščala, ker je vedela, da se Maestro ljubicam ne bo odpovedal. Njegova razmerja je sama sebi opravičevala z njegovo umetniško naravo, s hrepenenjem po popolnosti, s tem, da mu ljubice dajejo nekaj, česar mu sama ne more dati, in s tem, da so se mu ženske same ponujale. Dolga leta so bile Maestrove ljubice znane lepotice, zato je Frida nehala tekmovati z njimi, saj se ni počutila dovolj vredno. Njegovo varanje jo je globoko prizadelo, v njej je vzbujalo bes. Krivdo za moževo nezvestobo je naprtila tudi sebi, ker mu ni mogla biti vedno na voljo.⁵ Počutila se je krivo, ker mu ni mogla ponuditi vsega, kar bi mu lahko, če bi bila zdrava, saj je pogosto ležala v bolnišnici in so jo še večkrat mučile bolečine. Bourdieu (2010: 46) trdi, da »podrejeni pogosto nevede in včasih nehote prispevajo k svoji lastni podrejenosti, s tem ko molče sprejemajo vsiljene omejitve, pogosto privzamejo obliko telesnih emocij – sram, ponižanje, plahost, tesnobo, krivdo – ali obliko strasti in čustvovanj – ljubezen, občudovanje, spoštovanje. Te emocije so še toliko bolj boleče, kadar se vidno manifestirajo na primer z zardevanjem, jecljanjem, nespretnostjo, s trepetanjem, z jezo ali nemočnim besom, s toliko načini podrejanja – četudi neradi in proti svoji volji – dominantni sodbi, s toliko načini izkušanja – včasih z notranjim konfliktom in razdvojenostmi jaza – prikrite sokrivde s cenzurami, lastnimi družbenim strukturam, ko se telo umakne nadzoru zavesti in volje.« Frida je zaradi Maestrovega varanja večkrat žalila samo sebe in besnela, hkrati pa se je počutila sokrivo za njegova dejanja. Dvakrat je celo delala samomor, česar Maestro ni jemal resno. Vse to nakazuje na njeno podrejenost svojemu možu, ki si je »jemal ženske, kot drugi uživajo svoje priljubljeno sadje ali kepice sladoleda.« (Drakulić 2008: 65)

Verjela je, da so imele vse Maestrove ljubice telesa, s katerimi ni mogla tekmovati, da so ustrezale Maestrovi želji po harmoničnosti, za kar si je prizadeval kot umetnik. Pozneje je doumela, da se vzrok za prevare ni skrival v njej. Maestro bi lahko imel najlepšo žensko na

⁵ »Toda obstajala je še druga, bolj surova plat zgodbe, ki jo je poznala samo ona. Njeno razboleno, ranjeno telo ni moglo biti na voljo Maestru, kadarkoli bi se mu zahotelo. Pogosto je dolge mesece prebila v bolnišnici, še pogosteje je bila utrujena ali je trpela bolečine. Zato se je včasih počutila, kot da je sama izdajalka. Nekoč je nanoslo /.../, da je bila v enem letu sedemkrat operirana na hrbtenici. V bolnišnici je prebila devet mesecev. Bila je povsem nebogljenja in brez moči, da bi od njega zahtevala, naj ji bo zvest, vsaj mislila je tako.« (Drakulić 2008: 64–65)

svetu, pa bi jo vseeno varal. Hrepenel je po svobodi, da bi imel katerokoli žensko, ne glede na njen videz. To je spoznala, ko je bilo že prepozno, ko se je njeno življenje bližalo h koncu. Takrat si je želela, da bi lahko stvari spremenila. »Skoraj vseskozi, vseh petindvajset let zakona z Maestrom, sem živela v prepričanju, da ga pri izbiri žensk vodi nekaj, kar ima opraviti z vzvišenim hrepenenjem umetnika po popolnosti. Nekaj, v čemer sama, kakršna sem bila, nisem mogla sodelovati. In prizadevala sem si, da bi to nadoknadila z najrazličnejšimi ženskimi zvižajci. Kakšna izguba časa ... Tratila sem čas, ki bi ga morala namenjati slikanju, ki mi je največ pomenilo, da bi se mu prikupila, da bi ga zapeljevala, da bi bila v njegovi bližini ...« (Drakulić 2008: 69)

Ko je Fridi telo vse bolj odpovedovalo, Maestro ni bil dovolj močen, da bi opazoval, kako propada. Zato si je omislil novo ljubico, ki ga je tolažila. A tokrat to ni bila lepotica, izbral si je Emmo, ki je bila potrpežljiva in razumevajoča. Frido je njegovo dejanje ogorčilo, zato je bila osorna do njega in do Emme. Kar privede do scene z Lupe na poroki. Tudi Lupe je bila ponižana, ker si je Maestro izbral gršo od nje, zdaj se je to zgodilo Fridi. V simbolnem kapitalu je več vredna ženska, ki je lepša, a Maestro je imel toliko žensk, da mu ni bilo mar, ali je njegova spremljevalka lepotica, potreboval je nekoga, ki bo zamenjal Frido in ga tolažil, ko jo bo izgubil. Frido je dojemal kot svojo sopotnico. Verjela je, da sta z Maestrom neločljivo povezana na duhovni ravni, da je njuna vez tako močna, da je druga razmerja ne morejo ogroziti. »Resda nama vsi drugi niso pomenili tega, kar sva pomenila drug drugemu. Bila sem prepričana v svojstvenost najine ljubezni, v kateri ti pomeni drugi ves svet, ki te izpolnjuje, v katerem dejansko obstajaš in v katerem ni delitve na moške in ženske, temveč v njem bivajo *zgolj človeška bitja*.« (Drakulić 2008: 69) Maestrov odnos z Emmo jo je najbolj prizadel zato, ker je ugotovila, da se je Maestro povezal z drugo žensko na duhovni ravni. Pri Emmi ni moglo iti za lepoto, potrebna mu je bila kot tolažnica. Potreboval jo je kot osebo, ne le kot ljubico. Bolelo jo je, ker je verjela, da sta na duhovni ravni neločljivo povezana in da je ta ljubezen edinstvena, da je Maestro ne more ustvariti z nobeno drugo.

5. SAMOSTOJNA FRIDA

Potem ko je odkrila Maestrov razmerje s Kity, se je odločila za samostojno življenje in se odselila iz hiše, ki jo je zgradil Maestro. Imela je odnose z moškimi in ženskami, s katerimi je želela zapolniti praznino, ki jo je v njenem življenju pustil njen mož. Naučila se je

ločevati med ljubeznijo in strastjo, ki ju pri odnosu z Maestrom ni uspela ločiti. Od njega si je želela oboje, a je ostajala nepotešena. Šele po tem, ko jo je prevaral s Cristino, je začela razumevati, da potešitev strasti pri Maestru ne pomeni dokaza ljubezni.

Izgubo Maestra si je lajšala z ljubimci. V nasprotju z Maestrom, o čigar videzu ne izvemo ničesar razen tega, da je ogromen, izvemo o ljubimcu, da ji je všeč v beli srajci, da je zagorele polti in finih obraznih potez s čvrstim trebuhom in napetimi mišicami. Z njim je plesala, v njej je vzbudil strast in dal ji je čutiti, da je živa, močna in zaželjiva. Frida si s kiparjem ni želela dolgotrajne zveze, z njim si je zaželela samo potešiti strast, zato postane pomembnejši videz. Bistvo tega odnosa so bili vzajemna privlačnost, potešitev strasti, občutek, da si te nekdo želi. Frida mu je rekla: »Moj ljubimec si, ne pa tudi ljubezen.« (Drakulić 2008: 72)

Tudi drugi ljubimec, Nick, fotograf, je bil privlačen moški, ozkega in pravilnega obraza. V nasprotju s kiparjem mu je Frida priznala svojo ljubezen, vendar se mu ni nikdar povsem predala. Bala se je, da jo bo ranil, tako kot jo je Maestro, in res jo je zapustil. »Njena ženskost je bila poražena, znova jo je zavrgel moški, za čigar ljubezen si je prizadevala.« (Drakulić 2008: 78) Ponovno se je izkazala za odvisno od moških, kot da bi bil smisel njene ženskosti, da si pridobi moškega. Sledi patriarhalnemu pogledu na ženske, mitu, da je ženska ustvarjena za moškega: »Bog se ni sam od sebe odločil, da jo bo ustvaril zaradi nje same in zato da bi ga v povračilo neposredno častila: namenil jo je moškemu; Adamu jo je dal, da bi ga odrešil samote, njen izvor in smoter je v njenem možu; njegovo dopolnilo je, ki sodi v red nebistvenega.« (Beauvoir 2013: 207) Maščevala se mu je tako, da mu je poslala spravljivo pismo, kot da tisto, kar se je zgodilo med njima, ni bilo nič. A vendarle se mu je morala maščevati, saj je bila poraženka in spet šibkejša.

Vedela je, da Maestro tudi brez nje živi polno življenje, zase pa je čutila nasprotno. Tako je pisala svoji prijateljici: »Jaz nimam ničesar, ker nimam njega ... Verjela sem, da mu pomagam živeti, kolikor je bilo v moji moči, in da se zlahka spoprime z vsakršno težavo v življenju. Ampak zdaj razumem, nič drugačna nisem od katerekoli ženske, ki je razočarana, ker jo je zapustil moški. Popolna ničla sem, ničesar ne obvladam, ne morem živeti sama. Moj položaj se mi zdi tako neumen in nesmiseln, komaj kdo si lahko predstavlja, kako težka se prenašam in kako se sovražim. Svoja najboljša leta sem zapravila kot vzdrževana ženska, vse sem počela z mislijo nanj, za njegovo dobro, češ da mu s tem pomagam. Nase sploh nisem mislila, po šestih letih pa mi je rekel, da je zvestoba malomeščanska vrednota, ki obstaja zgolj zaradi izkoriščanja in za pridobivanje materialnih dobrin.« (Drakulić 2008: 72–73) Ni se

čutila sposobne za samostojno življenje, sovražila je svoj položaj. Zavedala se je svoje odvisnosti od Maestra in njegove samozadostnosti.

Odločitev, da poskusi živeti sama, jo je postavila pred vprašanja o svojem lastnem položaju v razmerju z Maestrom. Bolje se je začela zavedati njenega odnosa, ni si zatiskala oči pred neljubimi stvarmi. Tako si je odkrito priznala, da je bila v podrejenem položaju, spraševala se je, ali je prenašala varanje zaradi denarja, več je slikala in spet postala aktivnejša. Borila se je, da bi ohranila samostojnost, saj bi dokazala, da brez Maestra ni nihče, da je uspešna ženska in slikarka.



II. Avtportret z odrezanimi lasmi

Po ločitvi je naslikala *Avtportret z odrezanimi lasmi*, na katerem sedi na stolu, oblečeno ima moško obleko, njeni lasje so postrizeni, v roki pa drži škarje. Ostanke las so raztreseni po tleh, v zgornjem delu slike pa sta narisana melodija (note) mehiške popevke in njeno besedilo, ki gre približno tako: Če sem te imel rad, je bilo to zaradi tvojih las. Zdaj ko si brez las, te ne ljubim več.

Na sliki si je odrezala lase, ki jih je imel Maestro zelo rad, in ga s tem kaznovala. Namesto tradicionalne kmečke obleke, ki jo je nosila zaradi Maestra, si je ponovno nadela moško obleko. Postala je spet stara Frida, ki ne živi več le za svojega moža. Tako kot na družinskem portretu si je nadela moško obleko, kar lahko kaže na to, da si

ne želi več igrati vloge tradicionalne žene, ki jo podpira mož, temveč želi aktivno živeti, sama skrbeti zase. Frida je že pred tem samo sebe predstavila v moški obleki, in sicer na družinski fotografiji. Že njena drža je izžarevala samozavest, ki ni bila značilna za ženske. »Na neki družinski fotografiji, ki jo je posnel oče, ima na sebi moško obleko. Njene sestre in mati so oblečene v elegantne obleke, ona pa v obleko s telovnikom in kravato. Nazaj začesanih las, s palico v desni roki, zre naravnost v kamero. Če bi sodili po obrazu in telesni drži na tej fotografiji, ne bi mogli z gotovostjo zatrditi, da gre za dekle. Medtem ko se mati in sestre koketno smehljajo, ima ona resen izraz. Videti je mrka, morda celo arogantna. Zaveda se, da je na tej 'uradni', družinski fotografiji njena podoba izzivalna.« (Drakulić 2008: 15) Očetu je bila Fridina domislica všeč, saj mu je resnično nadomeščala sina. S tem ji je omogočil, da je

želela postati več kot zgolj gospodinja. Ni pa se uspela izviti iz patriarhalnega vzorca, da je ženska ustvarjena za moškega in da mu služi. Vedno je bila podrejena Maestru, tudi tedaj, ko je sama postavljala pogoje v njenem razmerju. Trudila se je, da bi se osvobodila odvisnosti od Maestra, a ji ni uspelo. Zato je postavila pogoje, da bi se lažje prilagodila njemu, ki se ni spremenil. On je bil nespremenljiv, avtoriteta, Frida se mu je prilagajala in uklanjala.

Frida je sama obiskala New York, kjer je bilo odprtje njene razstave. Požela je uspeh, tudi tisti, ki so prišli na njeno razstavo zgolj zato, ker je bila Maestrova žena in so jo poznali zgolj kot gospo Rivera, so spremenili svoje mnenje. Razstava je bila uspešna, navdušila je newyorško občinstvo in kritike. Fridine slike so osupnile obiskovalce, bilo so nenavadne, drugačne, povsem samosvoje. Takoj je prodala polovico slik, o njih se je pisalo, kritiki so bili navdušeni. Ta večer je krožila med ljudmi kot Frida Kahlo, slikarka, in ne kot gospa Rivera, moževa spremljevalka. Fridi se je zdelo, da je osvobojena Maestra. Imela je upanje, da bo končno postala samostojna. Priznali so tudi njeno vrednost, otresla se je Maestrove sence, doživela je uspeh, priznanje. Bila je drzna slikarka, ki je s slikami presunila množice, ni se bala biti drugačna. Izmuznila se je temu, da bi se trudila ugajati s svojo umetnostjo, da bi jo zato lažje sprejeli med umetnike. Simone Beauvoir (2013: 545) o ženskih umetnicah trdi: »Izvirni pisatelj vse do smrti vzbuja spotiko; novost sproža vznemirjenje in nejevoljo; žensko še vedno čudi in ji godi že samo to, da je sprejeta v svet mišljenja, umetnosti, ki je moški svet: in v njem se obnaša ubogljivo; ne upa se motiti, raziskovati, razdirati; zdi se ji, da si mora s skromnostjo in zmernostjo izboriti odpustek za svoja književna stremjenja; stavi na zanesljive vrednote konformizma; v književnost vnaša ravno toliko osebnega tona, kot se od nje pričakuje /.../.« Nič od tega ne velja za Frido. Če se je trudila, da bi s svojim življenjem ugajala Maestru, so njene slike neizprosne, nekompromisne. Šokirale so in še vedno šokirajo s svojo neposrednostjo, razvila je edinstven slog, po smrti je s svojimi slikami zaslovela bolj kot Maestro, zdaj je Maestro znan kot njen mož, ne več Frida kot njegova žena.

Vendar se je prodaja njenih slik ustavila, z izkupičkom svojih slik iz New Yorka pa se ni mogla preživljati v nedogled, tudi ne od priznanj, ki jih je prejemale. Ker je še vedno potrebovala denar za svoje zdravljenje, se je vrnila k Maestru, ki ji je rekel, da ni nikoli nikogar ljubil tako kot njo. Rekla mu je, da mu je odpustila, prav tako je odpustila tudi Kity, saj ni mogla zdržati niti brez nje. Samostojno je živela zgolj leto dni, bila je odvisna od Maestrove pomoči, tako kot tudi od pomoči svoje sestre, ki je skrbela zanjo, ko ji je zatajilo telo.

6. ŽENA-MATI

Maestro je Frido še vedno varal, Frida se za njegovo naklonjenost ni več trudila tako, da bi poskusila tekmovati z njegovimi ljubicami. Čeprav se je zavedala, da je ponovno v podrejenem položaju, je to dopuščala, a tokrat ne le zaradi ljubezni do Maestra, vedela je, da tudi zaradi tega, ker sama ne bi mogla preživeti. Poleg pomanjkanja denarja se je bala samote, ni zmogla živeti sama z bolečino, v breznu, kamor jo je pahnila bolezen. Da bi si olajšala bolečine, ki ji jih je povzročal Maestro, se je odločila, da z njim ne bo več delila postelje. Maestro je na to pristal in Frida je čutila olajšanje, ker je tako izstopila iz kroga telo-prevara-ljubosumje. Nista se več prepirala zaradi njegovih prevar in Frida je opravičilo za njih našla v svoji bolezni. Zanj je še vedno skrbel ter jo podpiral in v tem je Frida videla njegovo ljubezen.

V središče svojega sveta je še vedno postavljala Maestra. Ker je vedela, da se telesa (njeno telo in telesa njegovih ljubic) prevelika ovira za njun odnos, je odnos spremenila. Odpovedala se je telesnemu odnosu z Maestrom in skušala vzpostaviti povsem duhovni odnos, s katerim je še vedno želela doseči absolutno enost. Želela si je, da bi se z Maestrom poistovetila, da bi postala eno. Maestro ji je postal kot sin, ona njemu mati. To je na svojem muralu prvi upodobil Maestro, ki se je očitno tudi zavedal spremembe odnosa. Naslikal se je kot dečka, ki



III. Ljubezenski objem

ga Frida zaščitniško objema. Iz Maestrove žene se je spremenila v Maestrovu mater.

Na sliki *Ljubezenski objem (The Love Embrace of the Universe, the Earth (Mexico), Diego, Me, and Señor Xolotl)* je prikazan odnos, ki ga vzpostavi Frida in Maestro. V središču je postavljen Maestro, ki ga Frida drži v svojem naročju. Slika se zdi groteskna, saj starejšega golega moškega ženska drži v svojem naročju kot otroka. Frida v naročju varuje svojega otroka, ki ga ni mogla nikoli roditi. Oba objema mati Zemlja, vse pa objema vesolje, dualizem svetlobe in teme. Frida

je na sliki upodobila, kako je sprejela zaščitniško vlogo žene, na njenih licih pa so vidne solze, kar sporoča, da še vedno trpi. Zdaj ko je Maestru postala mati, je sicer Maestro ob njej, vse dokler ga varuje, toda izgubila je svojo vlogo žene. Maestro je postal otrok, ki ga ni mogla roditi. Čeprav neguje otroka, ima otrok sredi čela oko modrosti, kar nakazuje, da tudi on skrbi zanjo, da sta odvisna drug od drugega. Pierre Bourdieu (2010: 89) pojasnjuje, da ženske večkrat sprejmejo zaščitniško vlogo: »Pogostokrat je bilo opaženo, da ženske izpolnjujejo katarzično in skoraj terapevtsko funkcijo, ko uravnavajo čustveno življenje moških, blažijo njihovo jezo in jim pomagajo sprejemati življenjske krivice ali težave.« Maestro je v Fridi našel svojo oporo, zaupal se ji je, ona pa je bila razumevajoča kot vseodpuščajoča mati.

Maestro ji je pripovedoval o novi ljubici, njeno popolno telo je opisoval, kot bi govoril o lepi živali. Njena osebnost ga ni zanimala, prevzelo ga je samo popolno telo mladega dekleta. Kot da bi bilo stvar, objekt občudovanja. Takrat je Frida doumela, da zanj kot ženska resnično ne obstaja več, telesno nista bila več povezana. V sebi je slišala besede ženske, ki se je sprijaznila z danimi razmerami: »Ljubi moj, otrok moj, kako rada te imam.« (Drakulić 2008: 86) Dobila je otroka, a izgubila moškega. Hkrati sta bila tudi prijatelja. Maestro je bil vse bolj odvisen od Fride, ki ga je ljubila z vserazumevajočo in vseodpuščajočo ljubeznijo. Bila sta si predana in Frida je bila prepričana, da njunega odnosa ne more nič več skaliti. Ljubezen je zanju pomenila medsebojno odvisnost, Frida je v zameno, da se je odpovedala ženskosti, v odnosu z Maestrom dobila to, kar si je vedno želela, ni le ona potrebovala Maestra, zdaj je tudi Maestro potreboval njo. Še vedno je bila posesivna, ker ni imela njegovega telesa, je hotela njegovo dušo. Da bi se mu maščevala za to, da je zavrnil njeno telo in se mu tako lahko odrekel, je svoje spolno poželenje preusmerila na druge moške in ženske. Še vedno je bila podrejena, še vedno se je branila z orožji šibkejšega. Da bi lažje sprejela svojo novo vlogo matere in prebolela prevare, se je še bolj vneto lotila slikanja.

7. FRIDA, BOLEČINA IN PROPADANJE

Vse od nesreče je čutila bolečine, ki niso ponehale, temveč so postajale hujše. Za vsakodnevna opravila je potrebovala nečloveški napor, vso svojo skrb je potrebovala zase, da je preživela. Drugi tega niso razumeli in so jo imeli za sebično, kako hudo je, so doumeli šele,

ko je prišlo do kolapsa, saj se je vedno kazala močno in ni prenesla tega, da bi jo pomilovali⁶. Tudi Maestru je skrivala, kako slabo je njeno zdravje. Zanj so bili »značilni prav nemogoči podvigi, nepotrebna tveganja, nerazsodna trmoglavost in fizični napor do skrajnih meja.« (Drakulić 2008: 58) Frida je tako večkrat tvegala svoje življenje, ker si je želela otroka, vendar je vsakič splavila. Sprva si je otroka želela, ker je pričakovala, da bo Maestra z njim še bolj navezala nase. Toda kmalu je spoznala, da si otroka ne želi zaradi Maestra (Maestro nad tem, da bi mu rodila otroka, tako ali tako ni bil navdušen, saj je že imel otroke), temveč zaradi sebe, saj ne bi bila nikdar več sama, če bi bila mati.

Ob koncu svojega življenja se je kot že večkrat spraševala, ali je Maestrov odnos do nje že od začetka temeljil na pomilovanju, saj se je zavedala, da je na koncu Maestrova ljubezen prešla na pomilovanje. Razpoko med njima je čutila že na začetku, ker je bila hendikepirana, je bila hvaležna, da se je Maestro sploh zmenil zanjo. Ko je ob sebi gledala spečega Maestra, je bila tako ganjena, da ji je šlo na jok. Maestro ji je ob vseh njenih težavah z zdravjem kljub svojim slabostim ponujal trdo oporo in Frida se ga je oklenila. Nanj se je lahko oprla, Maestro jo je imel rad in ji je pomagal. Čeprav se je posvečal svojemu delu in ljubici, je Fridi stal ob strani. »Kajpada mi Maestrovo usmiljenje ni zadoščalo, ko pa naj bi mi njegova ljubezen nadomestila šepasto nogo, pregnala bolečine, me pozdravila in naredila iz mene normalnega človeka.« (Drakulić 2008: 90) Fridi to ni bilo dovolj, saj je od njega pričakovala nemogoče. Ni je mogel pozdraviti, pomagal ji je, čeprav predvsem tako, da je plačeval drugim, da so skrbeli zanjo.

Za svoje urejanje je Frida potrebovala veliko časa. Morala je zakriti propadanje svojega telesa, poleg tega je bila rada videti urejena. Estetika in še bolj eksotika sta ji služili kot proteza, da je skrila svoje pomanjkljivosti. »Mučilo jo je, ker na njej ni bilo ničesar, prav ničesar, kar bi samodejno izpolnjevalo svojo funkcijo. Niti njeni zobje niso bili zdravi. A tudi grde zobe je bilo moč prikriti. Bolno nogo je skrivala z dolgimi krili, steznik s širokimi srajcami, gnile, nelepe zobe pa z nasmeškom in – zlatimi prevlekami. Za posebne, slovesne priložnosti si je vstavila zlate prevleke z vgrajenim rožnatim dragim kamnom in takrat se je smejala z vedrim in širokim nasmehom. /.../ Volja, prikrivanje, nadzor so sicer bila načela, ki se jih je držala, da bi preživela.« (Drakulić 2008: 65) Želela si je obvladati svoje telo, ki ji je

⁶ V nasprotju z njeno mamo, ki svojega trpljenja ni potlačila. »Njeno trpljenje je bilo demonstrativno, bilo je edino orožje, ki ga je premogla proti možu in otrokom. Z njim je izsiljevala svoje pomilovanje.« (Drakulić 2008: 52) Tudi početje njene mame lahko pripišemo njenemu podrejenemu položaju, v odvisnosti do moža je terjala pozornost zase, njen mož pa se je odtujeval.

povzročalo same bolečine, in skušala prikriti njegovo razpadanje. Ure in ure je porabila, da se je naličila, oblekla in pripravila, preden je stopila v javnost. Njeno telo ji je vzbujalo grozo, saj je bilo bolj kot pri drugih zaznamovano s propadanjem, zaradi gangrene so ji celo odrezali nogo. Simone de Beauvoir (2010: 228) razlaga, da je funkcija ličenja tudi to, da ženska z njim ukroti naravo.⁷ S svojim ličenjem in okrasjem ženska prispeva k produkciji simbolnega kapitala in si ustvarja svojo vrednost. Z ličenjem tudi premaguje propadanje, smrt, bori se s časom, zakriva svoje pomanjkljivosti in pozornost preusmerja na nakit, na okras, ki ga nosi. Čim bolj ji propada telo, debelejšje plasti ličil si nanaša, da bi prikrla svoje bojevanje s časom in boleznijo.

Propadanje ženskega telesa je močnejše zaznamovano kot propadanje moškega. »Ostarelost je seveda strašljiva tudi pri moškem; vendar pa normalen moški drugih moških ne doživlja kot meso; do teh avtonomnih in tujih teles čuti samo abstraktno solidarnost. Propad mesa moški na čuten način zaznava skozi telo ženske, telo, ki mu je namenjeno.« (Beauvoir 2010: 229) Najmočnejše je propadanje svojega telesa seveda doživljala Frida sama, propadajoče telo se ji je gnusilo, zato tudi njena »silna maškarada«. Frida se ni želi ukloniti naravi, izmaličenosti in poškodovanosti svojega telesa, zato se je naučila, kako vse to prikriti. Šele ko je predala svoj boj, ko je sprejela, da bo umrla, se je v javnosti prikazala brez ličil, dokler pa se je borila s propadanjem, je svoje pomanjkljivosti skrbno zakrivala.

⁷ »Tudi ličila in nakit pripomorejo k okamenitvi telesa in obraza. Funkcija okrasja je zelo kompleksna; v nekaterih primitivnih družbah je svetega značaja; a najpogosteje je njegov namen dokončna preobrazba ženske v idol. Dvosmiseln idol: moški si je želi mesene, njena lepota naj bi bila lepota cvetja in sadežev; a obenem mora biti tudi gladka, trda in večna kakor kamen. Vloga okrasja je, da jo intimneje vključi v naravo in jo obenem iz nje iztrga, da utripajočemu življenju podeli okamenelo nujnost umetnega. Ženska svoje telo prekriva s cvetjem, krznom, dragulji, biserovino; dišavi se, da bi od nje puhtel vonj vrtnice ali lilije: toda perje, svila, biseri in parfumi obenem služijo tudi temu, da prikrijejo živalsko surovost njenega mesa, njenega vonja. Barva si ustnice, lica, da bi dobili negibno trdnost maske; svoj pogled vklepa v debelo plast khola ali maskare, nazadnje je samo še slikovit ornament svojih oči; lasje spleteni, nakodrani in speti izgubijo svojo vznemirjajočo rastlinsko skrivnostnost. V okiteni ženski je narava še vedno navzoča, vendar jo je vklenila in oblikovala človekova volja, ki je sledila moški želji. Bolj ko je v ženski narava razbohotena in obenem strožje podjarmljena, bolj je ženska vredna poželenja: 'sophisticirana' ženska je bila vedno idealni erotični objekt.« (Beauvoir 2010: 228)

8. SLIKANJE

Za slikarsko pot se je odločila, ker slikarstvo ni bilo fizično prezahtevno zanjo. Na začetku zakona z Maestrom je slikala zelo malo, zanemarjala je svoj talent, posvetila se je izključno Maestru.⁸ Frida je spoštovala Maestrovo umetniško delo, glede svojega ustvarjanja pa ni bila prepričana, ali je tako dobro. »V tistem času je govorila o svojih slikah kot o zanemarljivih in nepomembnih, kot bi šlo za kak konjiček, vrtnarjenje ali vezenje goblenov. Tako ni ničesar tvegala. Med umetnostjo in preživetjem je izbrala slednje. Kot sleherni bolnik je imela močan instinkt samoohranitve, spričo česar je bila vseskozi na preži, tudi kadar za to ni bilo pravega razloga. Bil je instinkt ženske, ki ve, da ne sme tvegati, da bi v Maestru vzbudila občutek ogroženosti. Ne tepi roke, ki te hrani! Dolgo se je skrivala za skromnostjo in dozdevnim konjičkom, ker se je počutila najbolj varno, dokler je bila v Maestrovih očeh samo ženska, ki slika bolj ali manj tjavdan, iz dolgčasa, za zabavo.« (Drakulić 2008: 43–44) Maestro Frida ni dojemal kot slikarke, ki bi lahko postala njegova tekmica, čeprav so mu njene slike ugajale. Frida je dolgo vztrajala pri tem, da je zanjo slikanje zgolj konjiček, čeprav je zanjo imelo tudi močno terapevtsko funkcijo. Pripovedovalec pojasni, da se je Frida bala, da bi jo imel Maestro za konkurentko, čeprav za to ni imela nobenega razloga. Podrejeni naj bi imeli po Bourdieuju (2010: 37) bolj razvit samoohranitveni nagon, so bolj čuječi, pazljivi in pozorni, zato hitreje opazijo nevarnost. Od tod mit o ženski intuiciji, ki se je razvila, ker se je morala ženska venomer bati, kaj bo naredil nadrejeni, in predvideti nevšečnosti. Frida se je bala, da bi se počutil Maestro ogroženega in ji bil tekmeč, čeprav za to ni imela razloga. Njene slike so mu bile všeč, kljub temu da sta imela popolnoma drugačen slog slikanja. Spodbujal je njeno slikarstvo in se ni počutil ogroženega. Frida je Maestrovo slikarstvo cenila bolj od lastnega, ob njem se je počutila nepomembno.

Maestro jo je tako kot svoje študente prijateljsko in pokroviteljsko spodbujal pri slikanju. Všeč so mu bili njeni portreti, za katere je menil, da so boljši od Picassovih in njegovih. Seznanil jo je s tradicijo zaobljubnih podob v cerkvah. V njenih slikah je prepoznal

⁸ »V časopisu so o njej pisali kot o njegovi šarmantni ženi, ne pa kot o slikarki. Nadarjena mlada ženska, ki nima akademije, ne prodaja slik in ne prireja razstav, se je začela takoj po poroki zavedati svojega položaja Maestrove žene. Takrat ji je uplahlila domala vsa samozavest. Zato je bil njen novi ideal postati vsaj dobra žena in naučiti se kuhati Maestrove priljubljene jedi, ki mu jih bo nosila na slikarski oder v košarici, okrašeni s cvetjem.« (Drakulić 2008: 40)

nadarjenost, v njih se je skrivala bolečina, bile so intimne, osebne.⁹ Frida je skrivala, kako zelo jo muči bolečina, ki jo je pregnala samo s slikanjem, saj je takrat čutila, da ne biva več v svojem telesu. S svojimi slikami je želela govoriti z Maestrom, mu sporočiti to, česar mu z besedami ni znala povedati. Tako je po njegovem razmerju z Mario Felix slikala avtoportrete s spuščnimi lasmi. Maestru je bilo všeč, če je imela lase spletene navzgor, njej pa je krona padla z glave in lasje so se razpletli okrog njenega vratu, kot da jo bodo zadušili. Ko sta se ločila, je naslikala *Avtoportret z odrezanimi lasmi*, ki je sporočal, da Maestra ni več v njenem življenju. Slik, ki jih je navdihnil Maestro oziroma s katerimi je Frida želela komunicirati z njim, je veliko.

Frida je začela slikati svojo resničnost, prek slik je želela komunicirati z drugimi, želela jim je zaupati, kaj občuti. »Spoznala je, da si s slikanjem lastnega obraza pridobiva samozaupanje. Temeljni razloček med njenim prvim »zapeljevalskim« avtoportretom in ostalimi je bil v pomanjkanju samozavesti, pozneje kar najbolj očitno navzoče. Postajala je čedalje bolj surova in neposredna. Na poznejših slikah ni bila več lepa, bila je zgolj čudna. In ni zapeljevala, pač pa zgolj vzbujala pozornost. Njeni obrazi so otrdeli, zresnili so se, imeli so poudarjene ličnice in obrvi, kot bi bili izklesani iz kamna. Črne oči strogo gledajo bodisi skozi človeka bodisi mimo njega. Zavestno je pretiravala s surovostjo avtoportretov. Pravila je: Poglejte me, živa sem, boli me.« (Drakulić 2008: 49) S pomočjo slikanja avtoportretov je rasla, postajala samozavestnejša, začela se je bolj zavedati svoje osebnosti. Sporočala je tisto, česar ni mogla povedati z besedami, in tega se ni bala. »Ni se prilizovala gledalcem in še zdaleč ni zapeljevala. Z izjemo prvega so vsi avtoportreti, prav kot vse njene slike, neusmiljeni ne le do nje same, temveč tudi do gledalca. Kot da ji niti malo ni bilo mar, ali bodo komu všeč. Slikala je svoje življenje, zakaj neki bi moralo biti to komu všeč? Torej je na svojem obrazu naslikala komaj vidne brčice, ki bi jih vsaka druga ženska pobelila, obrila, skrila. Izzivala je, zakaj pač ne bi? Kdo pravi, da ženska ne sme imeti brkov nad živordeče namazanimi ustnicami?« (Drakulić 2008: 49–50) Frida, ki je ure in ure porabila za to, da se je uredila, je kot slikarka pozabila na nečimrnost, na svojo vlogo lepe žene slavnega slikarja. Slikala je avtoportrete, ki so nasprotje komercialnim podobam ženske, obrvi, ki se stikajo, brčice nad ustnicami, togo držo in strog obraz. Slikala je edinstveno podobo ženske, žensko, ki je močna, žensko, ki trpi,

⁹ »Na avtoportretih je slikala sebe, kako tuleč iz brezna, kamor je padla, kliče Maestra. Morala je verjeti, da je med njima možna komunikacija. Da sta njuni duši eno. Hkrati pa je na površju živela druga, vesela, očarljiva ženska, ki je vse zabavala, ki so jo vsi oboževali in ki se zvečine ni pritoževala nad svojim stanjem.« (Drakulić 2008: 49)

žensko, ki jo vseskozi spremlja smrt. »Slikala je zlomljeno hrbtenico, rane na nogi, izrezano srce, kri, ki izteka iz prerezane žile, s puščicami prebodeno telo, sebe mrtvo, sebe, vraščeno v zemljo. Slikala je človeške plodove in splave, krvave madeže na belih rjuhah in porod – razkrečene noge, otroško glavico, ki se prikazuje med njimi.« (Drakulić 2008: 50) S svojim slikanjem je zapustila vlogo, ki jo je igrala v svojem zakonu, slikala je tisto, kar jo je definiralo, kar jo je najbolj zaznamovalo. Slikala je bistvo sebe. Prek slike je Frida iznašla način, da izrazi tisto, česar ni mogoče izraziti z besedami. Bolečino.¹⁰ Ni se bala pokazati tega, česar si drugi niso drznili.

Premikala je meje, naslikala se je, ko je splavila, ni se bala prikazati stvari, ki so vedno veljale za tabu, tega, kar jo je kot žensko močno zaznamovalo. Ameriška slikarka Georgia O'Keffe je Fridi dala priznanje, ki ji je seglo najgloblje od vseh, čutila je, da je bila od te ženske deležna razumevanja, po kakršnem je od nekdanj hrepenela: »Nihče pred vami si tega ni upal naslikati. Naslikali ste nekaj, česar se ne gleda, česar si ljudje ne upajo gledati, ker ne prenesejo šokantnega pogleda na moč ženske, ki rojeva življenje.« (Drakulić 2008: 75) Frida se ni bala slikati stvari, o katerih se ni javno govorilo, splav še vedno predstavlja tabu, rojstvo je tudi s tem, ko mu prisostvuje čedalje več moških, bolj sprejemljiva tema. Frida je doživela tri splave, pripovedovalec opisuje, kako krvavi so bili, opisuje bolečine, instrumente, ki jih je uporabljal zdravnik, plod, krvavo gmoto, ki jo je potegnil iz njenega telesa. Frida je po splavu naslikala, kar je doživela. Zdravnik ji je prinesel njen plod, shranjen v formalinu, da ga je lahko upodobila na svoji sliki. Naslikala je sebe, nago na bolniški postelji in krvavečo, medicinske instrumente, plod, naslikala je povsem žensko izkušnjo izgube otroka.

S svojimi slikami je prestopila mejo, ki je omejevala ženske. Iz pasivnega principa je postala aktivni princip, ustvarjalka. »Ajshil, Aristotel in Hipokrat so oznanili, da je tako na zemlji kot na Olimpu zares stvariteljski samo moški princip: oblika, število, gibanje so izšli iz njega; Demetra je pomnožila klasje, a izvor klasa in njegova resnica sta v Zevsu; plodnost ženske je pojmovana zgolj kot pasivna vrlina.« (Beauvoir 2010: 210) Frida je ustvarjala slike, ki si jih do tedaj še nihče ni upal naslikati in so pretresale množice in jih pretresajo še zdaj.

¹⁰ »V spomin se ji je zarezala popolna onemelost, v katero je bila ukleta ob prvem napadu. V dejstvu, da bolečine ni moč izraziti z besedami, marveč zgolj z nerazločnim tuležem, je videla oviro, ki je še ni znala premagati. Preteči je moralo nekaj časa, da je začela slikati, in še več časa, da je naslikala slike, ki so tulile. Namesto samega tuleža. Namesto ubesedenih razlag. To je bila dolžna očetu, si je mislila, njegovemu zbezanemu pogledu, ki ga ni nikdar pozabila, in njegovim besedam: Povej mi, povej mi!« (Drakulić 2008: 26)

9. AKTIVEN PRINCIP PODREJENE ŽENSKE

Frida je predstavljena kot močna ženska, ki že vse od otroštva kaže svoj pogum. Bila je očetova ljubljanka, zato je prejela izobrazbo in si je lahko dovolila, da se je več družila s fanti kot dekleti. Oče ji je dovoljeval, da je počela stvari, ki so jih sicer delali fantje. Očeta je dojemala kot glavo družine in mati je spoštovala njegovo voljo, čeprav je za večino stvari poskrbela ona. Vse življenje je bila aktivna ženska, ko so starši zaradi njenih operacij obubožali, ni obupovala, temveč je skušala zaslužiti denar. Ustvarjala je, borila se je s svojo boleznijo in bolečino, tudi ko ji je telo že povsem odpovedalo in je vedela, da ni razmišljala več jasno, se ni prepustila usodi, temveč jo je vzela v svoje roke in storila samomor.

Razlogi, zakaj se je Frida znašla v podrejenem položaju v svojem zakonu, so skrbno pojasnjeni. Sramovala se je svojega telesa, počutila se je manjvredno, ker je bila zaznamovana, od moškega je bila finančno odvisna, saj je njeno zdravstveno stanje zahtevalo ogromno denarja. Bala se je samote in ob sebi je potrebovala moškega, ki bi bil prav tako odvisen od nje, kot je bila ona od njega, želela si je, da bi jo potreboval. Občudovala je Maestra in se ob njem počutila nepomembno, postavila ga je v središče svojega sveta. Maestro si je vzel svojo svobodo, čeprav je zaradi tega trpela. Ni imela sredstev in moči, da bi odšla iz tega zakona, od Maestra je bila odvisna, pa ne le po finančni plati, temveč ga je potrebovala ob sebi. Bala se je samote, zaradi bolečine se je počutila osamljeno in ob sebi je potrebovala ljudi, potrebovala je pozornost. Omejevalo jo je telo, ki pa je bilo hkrati tudi krivo, da je začela slikati in da je slikala to, kar je.

V zakonu je tudi ona postavljala pogoje, ki jih je Maestro sprejel. Ker jo je njegovo varanje prizadelo, se je odločila, da ne bosta več telesno povezana, ampak zgolj duševno. Čeprav je pogoje postavila ona, se je zgolj prilagodila položaju, v katerega jo je spravil Maestro. Pogoje je postavila, da bi si olajšala življenje z njim, ker je vedela, da se ne bo spremenil. Postala je njegova prijateljica in mati bolj kot žena.

Bila je ustvarjalka, to je bilo nekaj rezervirano zgolj za moške. Bila je aktiven princip in ustvarjala je slike, ki so šokirale občinstvo. Ni se bala izraziti tistega, česar si drugi niso drznili. Na slikah se je razgalila, svetu je pokazala svojo bolečino, propadajoče telo, stvari, ki so jo zaznamovale. Medtem ko je vsakodnevno skrbela za svoj videz in prikrivala pomanjkljivosti z ličenjem in oblačenjem, jih je na slikarskem platnu še poudarila in postavila vsem na ogled.

V. INGRID ROSENFELD

Jurij Hudolin je biografski roman *Ingrid Rosenfeld* napisal, da bi počastil žensko, ki je zaznamovala njegovo življenje, svojo babico. Pripovedovalec je tretjeosebni in sicer avktorialni. Hudolin pravi, da ga lahko enačimo s pisateljem. Večkrat nakazuje na možnost, kaj bi se lahko zgodilo ali kaj se bo, čeprav bralca pušča v nevednosti, v še večji nevednosti pa je Ingrid Rosenfeld, ki se ne zaveda dejstev, na katere bralca opozarja pripovedovalec. Nakazuje, da ima življenjska pot Ingrid več možnosti, pa čeprav je pripoved v preteklem času in pripovedovalec ve, kaj se je zgodilo. Nakazuje tudi na možnosti, kaj misli, da bi se zgodilo, na primer, če Ingrid ne bi bila tako zadržana glede moških in bi v svojih srednješolskih letih rodila nezakonskega otroka. Zgodi se tudi, da pripovedovalec ne ve, kaj se je z določeno osebo zgodilo, tako na primer o Trtniku pove, da ne bomo nikoli izvedeli, kam ga je peljala pot, ko je končal zvezo z Ingrid. Pripovedovalec sam sebi omejuje vednost, da bralca pušča v negotovosti ali pa s tem ustvarja suspenz. Fokalizacija je zunanja in notranja, ko gleda skozi oči Ingrid.

V romanu so prisotne navezave na realno življenje, tako srečamo znane kraje, kot so Šmartno pod Šmarno goro, Šentvid in slovenska Istra, znane slovenske literate (Draga Jančarja, Borisa Pahorja, Vladimirja Kralja, Tomaža Šalamuna), dogajanje pa je uvrščeno v čas pred drugo svetovno vojno, med njo, po njej in vse do osemdesetih let. Osredotoča se na dve Ingridini izkušnji, ki sta se zgodili v sedemdesetih in osemdesetih letih prejšnjega stoletja, in sicer na razmerji z moškima. Prostorska in časovna umeščenost dogajanja se navezujeta na realna prostor in čas. Prisotnih je veliko jezikovnih iger, jezik je pesniški, veliko je neologizmov, metafor, primer in nenavadnih besednih zvez.

1. ZGODNJA LETA

Ingrid je bila osmi otrok Tinkare Vipotnik in Amona Rosenfelda, Juda, ki je umrl kmalu po tem, ko se je uničen vrnil domov po koncu druge svetovne vojne, in malo pred Ingridinim rojstvom. Tinkara Vipotnik, Ingridina mati, je bila razvajena edinka, ko pa se je poročila in so ji umrli starši, se je učvrstila in postala močna ženska. Od druge svetovne vojne je sama opravljala posestva, po drugi svetovni vojni so ji posestva vzeli in z otroki se je preselila v majhno hiško pod Šmarno goro. Komunisti so ji grenili življenje, rešil jo je ugleden profesor,

ki je bil partizan (namigovanje na resnično zgodovinsko osebnost Dušana Pirjevca). Pustili so jo živeti, morala je garati, da je preživela sebe in svojih osem otrok.

Tinkara je predstavljena v vlogi trpeče matere, ki se razdaja, da preživi svoje otroke. Življenje so ji grenili tako komunisti kot farji, ona pa je ostala pokončna, močna mati. V nasprotju s cankarjansko materjo je Tinkara ostala pozitivno naravnana, optimistična in v svojih otrocih ni vzbujala občutka krivde. Svojim otrokom je nesebično pomagala, bila je ljubeča in nežna, vseodpuščajoča mati. Nikogar ni obsojala, tudi zlobnega sina Tinčka ne, ki je svoje življenje posvetil temu, da bi ji grenil življenje. Tinkara je svoje otroke vzgajala v samostojne osebnosti, ni marala moraliziranja in jim je pustila svobodo, njihovih odločitev ni obsojala. Živela je svoje življenje in se ni ozirala na to, kaj pravijo drugi.

Tudi svojo hčerko je vzgajala enako kot svoje brate. Ni ji postavljala nepotrebnih omejitev ali je vzgajala za to, da bi postala zgledna soproga in dobra mati. Vesela je bila, ker se je Ingrid rada učila, tudi sama je obvladala več jezikov in izobrazba se ji je zdela zelo pomembna. Obe, tako Frida kot Ingrid, sta bili deležni svobodnejše, bolj fantovske vzgoje od običajne vzgoje deklic v patriarhalnem svetu. S tem so jima starši omogočili samostojnost, neodvisno razmišljanje, svoboden duh. Omogočili so jima, da sta postali individualni osebi, ki sta razmišljali o samorealizaciji, ne le o tem, kako bosta zadovoljili pričakovanja drugih. Frida je tako lahko postala pomembna slikarka, Ingrid uspešna učiteljica in strokovnjakinja za literaturo.

Ingrid je bila v nasprotju s svojimi brati zelo pametna, marljiva, v šoli so jo postavljali drugim za zgled. Bila je izjemno lepa in sošolci so se drug za drugim zaljubljali vanjo. Predstavljena je kot idealna hčerka, ki je lepa in jo imajo vsi radi. Bila je živahna in inteligentna deklica. Zrasla je v lepotico, v visoko, vitko in lepo mladenko, temnolasko z velikimi modrimi očmi. Bila je »emocionalna, nežna, nekolikanj svojeglava ženska, samosvoja ne v smislu zoprvanja svetu in ustaljenim normam sistema ali celo v tistih časih zelo potlačenemu katoliškemu licemerstvu, bila je bolj občutljiva od drugih, in upam si trditi, da tudi bolj napredna in pametna in željna učenja in spoznavanja knjig, že takrat je vedela, da je veleopevana beseda svoboda zgolj orodje posameznikov za pohlep po oblasti. Šolske obveznosti je jemala nadvse resno, a sošolci je zaradi klepetave in sproščene nature niso imeli za piflarko.« (Hudolin 2013: 21) Ingrid je superženska, pametna, visoka, vitka, izredno lepa, prijazna, priljubljena, čustvena, občutljiva, napredna, klepetava. Je ideal ženske, kot si ga zamisli Jurij Hudolin, s katerim pa se bralec težko identificira, saj jo od njega oddalji prav njena popolnost. Stereotipne vrline žensk naj bi bile lepota, klepetavost, čustvenost, empatija, prijaznost. Vse te

lastnosti ima Ingrid, pripovedovalec pa veliko pozornost posveča tudi njeni inteligentnosti, naprednosti, svobodomiselnosti, vedoželjnosti. Ni več pomembno zgolj to, da je ženska lepa in razumevajoča, pomembno je, da je tudi izobrazena, kar ji daje možnost samostojnega neodvisnega življenja, enakovrednosti z moškimi.

Maturirala je z odliko kot najboljša učenka v razredu. »Bila je marljiva in poštena, iskrena in vesela, Ingrid je bila iz testa, v katerem najdemo večinoma samo svetle karakteristike mentalne arhitekture /.../ rada je pomagala in celo krošnjarem je z velikim veseljem zadegala belič v nastavljeni klobuk, ne zaradi maziljenja lastnega ega, temveč od srca, drugim je privoščila srečo in mir, včasih celo še bolj kot sebi, geni so bili Tinkarini« (Hudolin, 2013: 23). Bila je sočutna, kar je lastnost, ki so jo tradicionalno pripisovali ženskam, rada je pomagala drugim, za to pa ni potrebovala ničesar v zameno. Po končanem študiju slovenščine in primerjalne književnosti se je zaposlila kot profesorica na V. gimnaziji Ljubljana – Šentvid.

Če pogledamo lastnosti, ki veljajo za tipično ženske, ki naj bi bile nežne, čustvene, občutljive, tople, podredljive, sugestibilne, pasivne, neodločne, obzirne, taktne, zgovorne, intuitivne, oziroma moške, ki naj bi bili racionalni, pogumni, dominantni, hladni, odločni, neobčutljivi, aktivni, nesugestibilni, grobi, nezgovorni, nesočutni, ugotovimo, da ima Ingrid predvsem lastnosti, ki stereotipno veljajo za ženske. Te so: lepota, emocionalnost, toplina, nežnost, občutljivost, zasanjanost, sočutnost. Ukvarja se s slovenščino in književnostjo, kar je prav tako področje, v katerem prevladujejo ženske. Umetnost na splošno je področje, s katerim se naj bi ženske ukvarjale, v nasprotju s fiziko, filozofijo, strojništvom, vendar je včasih veljalo, da ne morejo ustvarjati, ker nimajo genialnega duha kot moški. Z umetnostjo se naj bi torej ženske včasih ukvarjale zgolj za zabavo in bile tiste, ki jo predvsem prejemajo, in ne ustvarjajo. Je lepa, kar je pomembna vrlina z vidika simbolnega kapitala v patriarhalni družbi, v kateri ženska svojo vrednost ne pridobiva s pametjo, temveč z lepoto. Zunaj okvira lastnosti, ki naj bi bile tipično ženske, so pamet, inteligenca, ukaželjnost, naprednost in samosvojost. Ingrid s temi lastnostmi dobiva značaj ženske, ki ne spada v podobo ženske, kot jo slika patriarhalna družba, in se ji izmika. Lastnosti, kot so pamet, inteligenca, ukaželjnost, jo dvigujejo iz povprečja stereotipnih predstav o idealni ženski, saj se te ne osredinjajo na to področje, to je pomembnejša kvaliteta moških. Njena samosvojost pa patriarhalnemu svetu že močno kljubuje. Ženska bi morala poslušati in ubogati institucije, moške, Ingrid pa razmišlja s svojo glavo in s tem ruši patriarhalni sistem.

2. SLUŽBA

Svojo službo je oboževala. Rada je poučevala učence in bila pri tem zelo uspešna. Dijaki so jo imeli radi, saj je pokazala, da jih razume. Kljub temu je zahtevala, da so usvojili znanje, vendar ni bila krivična in ni nezasluženo delila nezadostnih ocen. K njej so prihajali tudi zaradi osebnih težav in priskočila jim je na pomoč, ne da bi jih obsojala. Ni jim zamerila, če so kaj ušpičili, saj je vedela, da jih razganjajo hormoni in da so v zahtevnih odraščajočih letih. Ingrid kot učiteljica je imela veliko srce, sprejela je vsakogar, bila je ljubeča in učence je imela rada, tudi če so naredili napake. Ni jih obsojala, temveč jih je sprejela takšne, kot so bili. Že iz krščanstva je znana podoba Marije kot kraljice, ki ščiti vse človeštvo in pod plaščem varuje svoje otroke. Idealna mati zna odpuščati in svoje otroke ljubi brezpogojno. Takšna je bila Ingrid kot učiteljica, v tem se skriva motiv Marije Zavetnice.

Izbrala si je poklic učiteljice, ki je bil eden prvih intelektualnih poklicev, ki so ga opravljale ženske. Dolgo so bile učiteljice zavezane celibatu, in če so se poročile, so izgubile vse svoje ugodnosti (konec poučevanja, razen če je bilo pomanjkanje delovne sile, in s tem plače, za svoje delo pozneje niso prejemale pokojnine). Zahtevo po neporočenosti in s tem celibatu so utemeljevali s tem, da bi noseča ženska pohujševala svoje otroke, da se mora mati posvečati svojim otrokom, da bi oskrbovana ženska odjemala denar neoskrbovanim, in z duhovnim materinstvom. »Dobra učiteljica se je morala s srcem in telesom predati le 'svojim' šolskim otrokom.« (Žnidaršič 2000: 228) Materinstvo naj bi bilo pravo zgolj takrat, ko bi bilo duševno, saj ima korenine v plemenitejšem delu človeške narave. Idealnega materinstva naj bi bila zmožna le deviška duša (Žnidaršič 2000: 228). Ingrid se s svojo odločitvijo, da bo ostala samska, idealno vključuje v koncept učiteljic s konca 19. in začetka 20. stoletja. Kljub temu pa iz njega izstopa, saj je živela z dvema moškima in z enim celo zanosila, žal pa se je njena nosečnost končala s splavom. Tako ni bila zavezana celibatu in niti ni nikjer prisotna miselnost, da bi morala kot učiteljica ostati sama.

3. KNJIGE

Knjige so Ingrid zapolnjevale življenje. Bile so njeno okno v svet, saj veliko življenja ni izkusila¹¹, namesto tega je rajši brala in uživala v tisočerih svetovih, ki so ji jih predstavile knjige. »Tako so minevala njena študentska leta, v branju in v študiju je uživala veliko bolj kakor v vsem drugem, zabav in potepanj po Ljubljani pa se ni udeleževala. Tega niti ni pogrešala, niti si tega ni želela, knjige so bile njena sreča, pa čeprav so velikokrat govorile o žalostnih usodah in jo nagovarjale z melanholičnimi in nemara celo morbidnimi verzi.« (Hudolin 2013: 26–27) Vse svoje življenje je posvetila literaturi, ki ji je dajala smisel življenja. Njena osrednja ljubezen v življenju so bile knjige in njim je posvečala svoj prosti čas, temu, da bi si ustvarila družino in postala mati, se ni posvečala. Moškega ni potrebovala, svoje življenje si je zapolnila z drugimi stvarmi, ni potrebovala niti otroka, ki bi mu posvetila svojo ljubezen in življenje. S tem, da ni potrebovala ne moškega ne otroka, se je povsem izmaknila patriarhalnemu sistemu vrednot, v katerem bi morale biti ženske v prvi vrsti skrbne žene in matere. Ingrid ne eno ne drugo ni zanimalo, pri tem jo je podpirala celo mati Tinkara, ki je odrasla in bila vzgojena v času, ko so bile patriarhalne vrednote še močnejše zasidrane v družbo, ženske se drugih možnosti, kot da so postale žene in matere, po večini niso zavedale. Tinkari ni bilo pomembno, ali se bo Ingrid poročila in imela otroke, pomembno ji je bilo le to, da bo hčerka zadovoljna. Prav Tinkara je Ingrid omogočila, da se je popolnoma svobodno odločala o svojem življenju, ne da bi jo omejevale umetno ustvarjene norme.

Pri ukvarjanju z literaturo je bila uspešna, ločila je dobro književnost od slabe, bila je poznavalka, strokovnjakinja na tem področju, čeprav kritik ni nikoli pisala in si ni želela, da bi postala pisateljica. Življenje in literatura sta bila zanjo neločljivo povezana, knjige so jo velikokrat reševale iz tegob, ko pa je imela zares težko obdobje, so zatajile tudi one. Ko se ni veselila svojega življenja, se ni veselila niti knjig. Celo zasovražila jih je, saj je menila, da zaradi svoje obsedenosti s knjigami ni živela svojega življenja, ni okušala stvari, ki ji jih je ponujal resnični svet. Zgodilo se ji je, da so ji podivjali hormoni in ji je misli okupirala telesna sla. Menila je, da se to ne bi zgodilo, če bi svoje strasti potešila že prej, tako pa je zapadla v depresijo, iz katere ni videla izhoda. Vendar je mračna obdobja vselej premagala in z

¹¹ »Njena resnica je, da so ji romani in pesniške zbirke in v zadnji fazi tudi dramatika na svoj način odprli oči, da so jo knjige naučile marsičesa v življenju in so ji v zadnjih petnajstih letih dajale smisel in bile osište eksistence, toda ni kušala druge plati, ni empirizirala sicer možnih zgodb, ni šla po tisti poti, da bi književnost povsem preslikala v realijo, literatura ji je ostala samo v glavi« (Hudolin 2013: 98).

veseljem do življenja se ji je vrnilo tudi veselje do knjig. Frida je postala v nasprotju z Ingrid aktivna ustvarjalka, ni bila pasiven princip, temveč aktiven. Obe sta bili strokovnjakinji, vsaka na svojem področju, Frida je postala vrhunska umetnica v svetovnem merilu, kjer se lahko postavi ob bok najpomembnejšim likovnim ustvarjalcem in je ena najpomembnejših slikark, Ingrid je postala strokovnjakinja za literaturo. Obe sta svoje področje dela izjemno ljubili, za Frido je imelo ustvarjanje tudi terapevtsko funkcijo, prek slikanja je izražala svoje življenje, svoja občutja. Medtem ko je Frida prek slikarstva izražala to, kar se ji je dogajalo v realnem svetu, je Ingrid zanemarjala realni svet in se posvečala zgolj fiktivnemu. Knjige so bile njeno življenje, medtem ko so slike izražale Fridino življenje. Frida je živela polno življenje, Ingrid pa je fikcija nadomeščala realno življenje.

Čeprav so ji knjige odpirale okno v svet in si je prek njih širila obzorja, je Ingrid ostala naivna. Knjige je niso opremile z izkušnjami, ki bi jih potrebovala, kar je spoznala tudi sama. Prebrala je nešteto različnih zgodb in spoznala nešteto različnih likov, a sta jo oba moška, s katerima se je odločila za skupno življenje, vseeno brez težav spretno vodila za nos. Oba sta bila psihopata, a Ingrid, čeprav psihopate srečujemo tudi v knjigah, tega ni opazila. To je spoznala, ko je bilo že prepozno. Njeno pripadanje knjigam ima torej tudi temne strani, saj je ostala popolnoma neizkušena v resničnem svetu.¹²

Življenje se ji je zdelo lepo in prav tako literatura, »čeprav velikokrat govori o mračnih straneh življenja, toda emocija, ki jo preseva, je tisti temelj, ki književnost dela za presežno spoznanje, ki ga lahko dobi človek.« (Hudolin 2013: 40) Pripovedovalec o knjigah govori s sentimentalnostjo, jasno je izražena tudi njegova naklonjenost knjigam in Ingridinemu načinu življenja. Ni potrebovala moškega ali otrok, potrebovala je knjige, ki so ji zapolnile življenje in ji dajale zadovoljstvo. Ni pričakovala, da bodo otroci dajali vrednost njenemu življenju. Ko je doživela še drug razpad zveze z moškim, za katerega se je izkazalo, da je zver, poleg tega pa je še splavila, pri splavu pa so ji odstranili tudi rodila, se je popolnoma posvetila svoji službi in knjigam. Drugemu življenju se je odrekla. Vrnila se je v svoj svet, čeprav je uživala

¹² »O ljudeh je Ingrid vedela veliko, toda samo iz knjig, v praksi ni vedela pravzaprav ničesar, literarni liki so se ji zdeli samo literarni, in čeprav je v književnost verjela bolj kot v karkoli drugega, si je večkrat mislila, da veliko stvari iz romanov ni mogočih, da mnogobarvne mentalne arhitekture bohemo, zmikavtov, morilcev in blodnikov tipa Jean Genet ali Blaise Cendrars ali François Villon niso mogoče, vsaj v današnjem svetu ne, niti sanjalo se ji ni, da po svetu blodijo še večji norci in bohemi.« (Hudolin 2013: 118).

v spolnem življenju, se je zaradi slabih izkušenj odrekla tudi temu. Dovolj ji je bilo, da je svet ponovno spoznavala le prek knjig.¹³

4. MOŠKI

V mladosti ni imela težav s puberteto in podivjanimi hormoni. Fantje so jo imeli radi, vendar se je šele v četrtem letniku zaljubila in imela zvezo s košarkarjem, s katerim se je prvič poljubljala. Zapustil jo je, ker ji je želel iti z dlanjo pod spodnje hlačke, ona pa mu tega ni dovolila. Ni je preveč prizadelo, »čeprav ji je nekaj nedoločljivega vrvrlo pod skorjo kože in so ji žuželke migetale na notranji strani trebušne votline.« (Hudolin 2013: 22) Ingrid je dolgo ohranila deviškost. Čeprav pripovedovalec trdi, da Ingrid temu ne pripisuje nikakršnega pomena, pripovedovalec to večkrat poudari in zdi se, da je to pomembno zanj. Ne moremo se izogniti dejstvu, da je tudi deviškost pomembna ženska vrlina, vse dokler ženska ne postane stara devica, kar pa Ingrid ni postala. Bila je »težek zalogaj«, kar je pomembna vrlina žensk v patriarhalnem svetu, saj imajo svobodo pri spolnem življenju le moški, ženske so usojene le enemu od njih. Tiste, ki imajo preveč spolnih partnerjev, kmalu dobijo oznako »kurbice«, »vlačuge«. Paziti morajo, da ne prestopijo meje spodobnega obnašanja, saj jim to znižuje vrednost simbolnega kapitala, kjer je pomembno, da je ženska zvesta. Preda se lahko le izbranemu moškemu.

Kljub temu se morajo zanimati za moške in si pridobiti naklonjenost svojega »princa«, ki bo skrbel zanje. S svojim popolnim nezanimanjem za moške Ingrid odstopa od povprečja. Njena mama je bila svobodomiselnarave in je vedela, da ženska za svojo srečo ne potrebuje moškega, zato na Ingrid ni pritiskala s pričakovanji, kdaj jo bo nekdo poročil in bo imela otroke. Vedela je, da je Ingrid srečna, za to pa ni potrebovala ne moškega ne otroka¹⁴. Bila je samostojna osebnost in tako jo je tudi dojemala. Ni potrebovala zaščitnika, ki bi jo vodil skozi življenje in skrbel zanj. Kljub temu Ingrid ni izključevala možnosti, da bi spoznala kakšnega

¹³ »Navsezadnje so knjige njeno življenje /.../, knjige je ljubila bolj od vsega in mravljinca so ji šli po koži, ko je urejala knjižnico v rojstni hiši svoje matere in svoje babice.« (Hudolin 2013: 182)

¹⁴ »Z mamom sta si bili zaupnici in Ingrid ji je povedala vse, tudi to, da ni še z nikomer spala, da nima resnega fanta in da je to nič ne boli in da niti pretirano ne hrepeni po tem, mati pa ni imela nič proti, kaj, hčeri je pustila vso svobodo in ji ni nikoli solila pameti, sama naj se odloči, kako in kaj, vesela bo, če bo dobila moškega, ki jo bo imel rad, če ne, pa tudi prav, dovolj jo veseli, da je Ingrid zadovoljna sama s seboj.« (Hudolin 2013: 22–23)

moškega, s katerim bi si delila življenjsko pot in si ustvarila družino, misel na to, čeprav je bila zadovoljna tudi samska, jo je osrečevala in delala veselo.

O Fridi ne izvemo, kdaj je izgubila nedolžnost, saj se avtorici romana to verjetno ni zdelo pomembno in temu ni pripisala nikakršnega pomena. Čeprav je imela Frida razgibano spolno življenje in je spala tako z moškimi kot ženskami, v romanu temu ni pripisana velika vloga. Večjo vlogo ima to, da je Frida skušala s svojimi spolnimi odnosi, ki jih je imela, ko je bila poročena z Maestrom, svojega moža nadomestiti ali ga narediti ljubosumnega, kar ji ni uspelo. Frida je precej bolj rušila tradicionalen pogled na spolnost, imela je odprta razmerja. Druge spolne partnerje je imela, da bi nadomestila Maestra. Pozneje se je naučila ločevati spolno slast in ljubezen.

Tudi kot profesorica na gimnaziji svojega odnosa do moških ni spremenila¹⁵. Ker je bila lepa, so jo moški obletavali, sodelavke pa so bile ljubosumne nanjo in jo opravljale v zbornici. Ingrid je predstavljena kot čista in lepa duša, ki nikomur ne želi nič slabega, zlobne in grde sodelavke pa jo opravljajo, ker ji zavidajo in širijo čenče. Moški Ingrid obletavajo, saj razmišljajo samo s spolnim organom in si želijo zgolj trofeje. Tu je izvzet samo ravnatelj, ki je Ingrid spoštoval kot dobro delavko in ji vedno stal ob strani. Ko je spoznala Kolarja, so začele zlobne sodelavke namigovati, da se prodaja za denar, saj so vrtnica in belgijski čokolatini na zadnjem sedežu »doživetje, ki ji ga vsaka ženska zavida. Čeprav nikomur nič slabega noče in ne sodeluje v čenčah v zbornici, so jo predvsem sodelavke začele ogovarjati zaradi šoferja in mercedesa, slišala je celo, da je cipa, da se drolja in prodaja za denar, slišala je različne neokusnosti, toda čvek in trači so ji bili malo mar, bila je zadovoljna s sabo in drugo je ni brigalo, delo je opravljala več kot korektno in s strastjo, tega ji niti najbolj hudobne sodelavke, ki so jo sovražile že zaradi tega, ker je bila lepa in gosposko urejena, niso upale oporekati.« (Hudolin 2013: 136–137) Delovanje sodelavcev je predstavljeno z ironično distanco, zato bralec njihova dejanja sprejme bolj blagohotno kot dejanja njenih sodelavk, o katerih pripovedovalec pripoveduje brez kakršnekoli distance in so predstavljena kot nadvse krivična in zlobna. Prisotna je stereotipizacija tako nedolžne Ingrid kot ljubosumnih sodelavk

¹⁵ »Ingrid so moški na veliko zalezovali, se ji dobrikali in pihali na dušo, a so hitro odnehali, ko so opazili, kako trd oreh je, ženska je vedela, da sta moška želja po ženski trofeji in dokazovanje nečimrne moči lastnosti tistih, ki ne znajo ljubiti. Prav nič ji ni bilo narisano na zalem licu, da je še devica, zdaj je bila že skoraj stara devica, pri petindvajsetih, pa še nič, toda ženska je bila sproščena in prav nič je ni motilo, da ni deflorirana, da še ni utrgan cvet, in hormoni je niso mečkali, da bi izgubljal nadzor nad razsodnostjo ali pa da bi sapa njenega hrepenenja nemara začenjala taliti skorjo dneva.« (Hudolin 2013: 32)

in pohotnih sodelavcev na gimnaziji. Ženske so opravljive in so na Ingrid ljubosumne, saj ima bogatega moškega, je lepa, urejena in je zanje prevelika konkurenca. Predstava, da naj bi ženske zapeljali čokolatini in vrtnica na zadnjem sedežu dobrega avtomobila, je tako stereotipna, da deluje pravzaprav že groteskno.

5. MILOŠ TRTNIK

Na glasbeni šoli je poučeval kitaro, bolj pa ga je zanimala literatura. Ženo je zapustil, ko je zbolela za levkemijo, zaradi tega ni imel slabe vesti, tudi za otroka mu ni bilo mar. Z drugimi je znal manipulirati in govoriti tako, da je ugajal. Bil je velik in dober lažnivec, bister, vztrajen in načitan. Bil je pijanec, kar pa se mu ni videlo, saj je bil urejen. Rad je imel ženske in literaturo, ki jo je prebiral, da se je lahko naslajal in imel umazane fantazije. Bil je samozavesten in prevzeten, saj se je ukvarjal le s sabo in bil prepričan, da ima prav, svet se je moral vrteti tako, kot si je želel on. Ženske so ga imele rade, saj je vedel, kakšno vlogo mora prevzeti, da bi jih osvojil. Ženska je zanj predstavljala zgolj trofejo, s katero se je lahko postavljajal naokoli, bil pa je dovolj spreten, da je to pred njo zakrival. Trtnik je predstavljen kot zlobna pošast, ki skriva svojo naravo. Čeprav je izredno pokvarjen, tega nihče ne ve, saj to uspešno zakriva.

Da je Ingrid začela zvezo z njim, se je moral zelo potruditi. Zdel se ji je sicer zanimiv, vendar ni takoj pristala na to, da bi se družila. Večkrat ste se že srečala, na manjši zakuski pa mu je uspelo nanjo napraviti vtis. Všeč ji je bilo, da je bil drugačen od drugih, bil je dokaz, da so lahko tudi pedagoški delavci »odštekani«, poleg tega pa je bil načitan.

Omrežil jo je s svojim poznavanjem literature, zdelo se ji je, da sta ustvarjena drug za drugega. Ni pa samo on očaral Ingrid, najprej ga je očarala ona. Trtnik se je v Ingrid zaljubil, zdela se mu je najlepši človek, kar ga je kdaj spoznal. V Trtniku, ki je bil zaljubljen predvsem v samega sebe in je bil poln zlobe, je Ingrid prebudila čustva in mu zmešala glavo. Kljub temu si je predstavljal predvsem to, kako jo bo spravil v posteljo, a vendar ga je očarala tako zelo, da je vztrajal pri njenem osvajanju, čeprav še dolgo nista legla med rjuhe¹⁶. Večkrat je

¹⁶ »Take lahke ženske ga zalezujejo, ona, za katero se trudi in je prijazen in mil in nežen, celo emocija mu je končno spet vzpuhtela, ona pa se ga skoraj niti ne dotakne, da si mora zvečer sam položiti roko na žilnatega kurca in misliti na njen rovaš, ko onanira v staro najlonko, ki mu jo je nekoč pustila ženska za denar.« (Hudolin 2013: 43)

poudarjeno, kako trd oreh je Ingrid in da jo je težko spraviti med rjuhe. Ni mu bilo jasno, zakaj noče z njim v posteljo, Ingrid pa si je vzela čas, tudi če ji je bil moški zares všeč, se je moral za to zelo potruditi. Trtnik je poznal samo »lahke« ženske, Ingrid pa je bila »prava« ženska. To, da Ingrid s Trtnikom v nasprotju z drugimi ženskami ni šla takoj med rjuhe, je prikazano kot zelo pozitivno, pripovedovalec odobrava tak odnos, saj se tako obnašajo »prave« ženske. Trtnikov odnos, ko si Ingrid želi le spraviti med rjuhe, ima negativno konotacijo. Trtnik je slabič, saj je jasno, da želi Ingrid izkoristiti, čeprav se je zaljubil vanjo. Ni sposoben normalnega odnosa, saj je preveč egocentričen in gleda le nase.

Hudolin nas vseskozi opozarja, kako pokvarjen moški je Trtnik in kako naivna je Ingrid. Ingrid ohranja vse kreposti, Trtnik pa je predstavljen kot hudič, ki ugonablja nedolžne ljudi s svojimi lažmi. Je velik cinik in hladna osebnost, ki ga čustva drugih ne ganejo. Je popolno nasprotje Ingrid, sočutja ne pozna, literaturo sicer obožuje, a iz popolnoma drugačnih razlogov. Medtem ko se Ingrid z literaturo ukvarja zgolj pasivno (ženski princip), saj je ne ustvarja, ampak jo samo sprejema, je pri njem prisoten tudi aktiven (moški) princip, saj piše pesmi, ki pa jih ne objavlja.

Ingrid, ki ni okusila veliko življenja in spoznala mnogih ljudi, ni prepoznala njegove manipulativne in sebične narave. Miloš Trtnik jo je spretno zavajal, prevzele so jo njegove lepe besede in zaljubljena Ingrid se je odločila, da se bo preselila k njemu. Ingridino naivnost pripovedovalec opravičuje, saj razlaga, da je posledica njene jasne in čiste ljubezni do literature, ki jo avtor romana izredno ceni. Ženska naivnost je prav tako med stereotipnimi lastnostmi žensk, ki jih morajo moški varovati prav zaradi njihove naivnosti. Seveda moški to naivnost izkoriščajo, prav tako tudi Trtnik, družba je ženske namerno vzgajala tako, da bi bile naivne. Čeprav je bila sama naivna, se je Ingrid zdela najbolj smešna »razbohotena ženska naivnost verjeti moškimi storijam možakarjev, ki mislijo spodaj« (Hudolin 2013: 183). Ingridina naivnost je slabo utemeljena. Pripovedovalec večkrat poudari, da Tinkara svojim otrokom ni zatiskala oči pred slabim. Ingrid je vse svoje otroštvo preživela ob zlobnem bratu, prav tako se je z zlim srečevala v romanih. Pripovedovalec kljub temu trdi, da je Ingrid tako nedolžna duša, da zla ne prepozna. Njena naivnost služi v opravičilo njenim dejanjem, da si tudi ko naredi napako, ohrani svojo dušo čisto in nepokvarjeno.

Trtnik je bil prvi moški, s katerim je spolno občevala. V spolnosti je uživala. »Ingrid je imela spolnost rada, in čeprav je bil Trtnik njen prvi moški, se ni tako počutila; nič nenavadnega se ji ni zdelo, da je šele zdaj začela spolno občevati, čakala je pač pravega moškega in ga dobila, zato je bila sproščena, kakor da ima s posteljnimi spopadanjem že dolgoletne izkušnje. Ker

Trtnik ni ničesar rekel niti opazil, mu ni povedala, da je bilo zanjo prvič, in se ji to niti ni zdelo pomembno, saj je spolnost nadgradnja emocije, bila je ženska v pravem pomenu besede, spolnost je bila zanjo desert po glavnem obedu, ki mu rečemo vrvanje senzitivnosti.« (Hudolin 2013: 44) Pripovedovalec trdi, da je »prava« ženska tista, ki spi z moškimi samo za nadgradnjo emocije. Je tako tudi z moškimi? Ko opisuje Ingridinega brata Jurija, pove, da se nikoli ni šel radikalnega vlačugarstva »ali pa vlekel za muf razvaljenih babnic.« (Hudolin 2013: 61) Čeprav je pogosto spal z ženskami, ga ne opiše kot manj moškega, ampak ga opisuje kot pozitivno osebo, saj s spolnostjo ni pretiraval. Tudi Trtnika, ki je spal s prostitutkami, nikoli ne opiše kot manj moškega, čeprav je psihopat. Zakaj postane ženska manj ženska, če bi spala z nekom brez nadgradnje emocije? Verjetno zato, ker se to po patriarhalnih načelih za žensko ne spodobi, ženska, ki spi s preveč moškimi, postane vlačuga, medtem ko se moški širokoustijo, koliko lovorik so osvojili. Prisotna so dvojna merila za moške in ženske.

Ko se je Ingrid preselila k Trtniku, je njuna zveza lepo tekla. Še vedno je bila očarana nad njegovo besedno močjo, zlobni Trtnik pa je imel Ingrid rad. Nato je začel vse več piti. Ingrid ga je čakala doma in postajala vse bolj nesrečna¹⁷. Zveza s Trtnikom je postajala moreča, Ingrid pa ni razmišljala o tem, da bi se lahko odselila ali kako drugače izboljšala položaj. Upala je, da se bo spremenil, da bo drugače, nesrečna je bila, ker mu je verjela, kako bo lepo, on pa svojih obljub ni izpolnjeval in jo je zanemarjal. Ni več brala kot včasih, saj se je težko zbrala, strmela je skozi okno. Pustila mu je, da je prevzel nadzor nad njenim življenjem. Še vedno je hodila v službo, imela je vse, da bi lahko bila še naprej samostojna, a se mu je podrejala, ne da bi karkoli prejela v zameno. Trtnika tudi po več dni ni bilo domov, Ingrid pa je trpela.

Ker so Trtniku v šoli zagrozili zaradi izostankov, je začel prihajati vsak dan domov. Zveza je postala še bolj moreča, saj se je popolnoma zapustil in postajal vse bolj nasilen. Poniževal jo je, Ingrid pa ni storila ničesar, da bi se rešila iz tega položaja. Upala je, da se bo spremenil, in se trudila, da ga ne bi ujezila. »Ingrid je začela premišljevali o sebi, saj se ji je prvič dogodilo,

¹⁷ »Ingrid si je njuno skupno življenje predstavljala kot idilične večerne pogovore, branje, ljubljenje, večerje in sprehode /.../ on ji je obljubljal prav tako skupno življenje, branje, sprehode, izlete in večerje, to idilo je ponujal, zdaj pa je nekolikanj drugače, zdaj dela po svoje in se ne drži dogovora. Res je, da se je odločila za skupno življenje, ker ji je to velevala emocija, in res je, da je bil učitelj kitare dotlej nežen, pozoren in zanimiv, z njim nikoli ni bilo dolgčas. Ni pa vedela, kako je, če se začne emocija v praksi drobiti v kovačnici nesporazumov, to je vedela zgolj iz knjig in takrat je bila samo prijetno melanholična.« (Hudolin 2013: 49–50)

da je kot odrasla in zrela ženska izgubila zadovoljstvo v življenju, možakar jo je prizadel, rada ga je imela, zato jo je bolelo. Razmišljala je, zakaj si je dobila toliko starejšega moškega, zakaj ji je emocija zaštropotala ob toliko starejšem. Ima kompleks očeta?« (Hudolin 2013: 52) Na tem mestu se prvič sprašuje o svojem življenju, o sami sebi. Slab odnos s partnerjem jo je privedel do tega, da je začela raziskovati tudi svojo duševnost. Dobro je razdelala vprašanje, zakaj si je izbrala prav Trtnika, in zavedala se je, kakšen Trtnik v resnici je. Razmišljala je, da si je Trtnika izbrala, ker ji je v življenju manjkala moška figura, občutek varnosti, ki naj bi ji jo dajal oče, naj bi ji ponudil Trtnik, ki je precej starejši od nje. Vrstniki je niso zanimali, zaljubljenost je v njej sprožil šele precej starejši moški. Vseeno pa manko očeta ne more kriviti za to, da si je izbrala pokvarjenega moškega. V zvezi s Trtnikom je Ingrid postala žena, ki skrbi za svojega moškega, mu kuha, pospravlja in zadovoljuje njegove potrebe. Povsem mu je bila podrejena in bala se ga je.

Šele pozneje, ko je Trtnik ves čas preživel pred televizorjem in ji odgovarjal le še v kratkih stavkih, prežganih z zlobo, je začela opazati njegove slabe lastnosti. Zaradi slabega odnosa je trpela, imela je težave z želodcem, ker je bila vznemirjena zaradi Trtnikovih težav, zaradi njegove potrnosti in nihilizma. Trtnik se je popolnoma zanemarjal, ob kavču je zbiral prazne vrečke čipsa, iz ust mu je smrdelo po gnilobi. Trudila se je, da bi izboljšala položaj v njuni zvezi. Trtniku je dopuščala zlo in vztrajala v tem razmerju, v katerem se je vse vrtelo le okoli njega. Čeprav ni bila več slepo zaljubljena, saj je začela opazati tudi njegove slabe lastnosti, in čeprav je bila finančno neodvisna, je vztrajala v razmerju, ki jo je delalo nesrečno in ji ni prinašalo zadovoljstva.¹⁸ Ingrid je vztrajala ob njem in prenašala žalitve, ne da bi se mu uprla. Spet je predstavljena kot nedolžna duša, ki si zaradi svoje neizkušenosti in ljubezni ne zna pomagati, poleg tega pa za pomoč ne prosi niti drugih, kljub temu da ima družino, ki bi ji pomagala in ji stala ob strani. Kar se je spremenilo, je bilo to, da mu ni več verjela, ko je skušal zanikati lastne svinjarije. Še vedno je verjela, da lahko reši zvezo, Trtnik pa se je do nje vedel, kot da je kup gnoja. Imela ga je rada in je ohranjala upanje, pa čeprav je zaradi tega,

¹⁸ »Bolje bi bilo, če bi pil; takrat ko sem ga čakala, sem bila nesrečna, toda zdaj je vse skupaj postalo pravi pekel, si je mislila, on pa je fermentiral v lastni mračni narcisoidnosti, včasih se je kar režal, in bala se ga je, kajti krohotal se je tako, kakor da jo bo naslednji trenutek ustrelil. Po novem jo je žalil vsak dan /.../, da so njeni veliki joški vimena in da njene pohotne ustnice same od sebe govorijo, da je lajdra, gledal jo je, kakor da je pravkar prilezla iz kanalizacije, zaničljivo in ponižujoče, kakor drek na žlički. Govoril ji je, da se od same lenobe redi /.../, da se spreminja v tolstačo in da sopiha kot parnik, da ne bo več prenašal duhovno podrejene ženske, da književnosti ne razume in jo jemlje za zabavo« (Hudolin 2013: 54).

ker je bila nesrečna, shujšala, čeprav si je želela, da bi Trtnik spet postal pijanec, saj je bila takrat manj nesrečna.

Od takrat, ko se je Trtnik začel zapirati vase in končal veseljačenje, je minilo že leto in pol in Ingrid je končno začela razmišljati o tem, da bi se odselila. Bila je povsem pasivna, kar je ponovno lastnost, ki naj bi veljala za ženske. Trtniku je skrbno pripravila večerjo, iz piščanca pobrala vse žile, da ga ne bi razjezila in je ne bi začel zmerjati, po večerji pa naj bi se pogovorila. Trtnik je zamudil na večerjo in jo nato pijan, ko je končno prišel domov, brutalno pretepel. Vrnila se je k materi, ki je skrbela zanj in ji povedala, da življenje niso samo rožice, ampak da se nam pripetijo tudi slabe stvari. Govorila ji je, »da je njena naloga, da se iz tega nekaj nauči in ne verjame več vedno žvrgolenju sladkega širokoustenja, njen prvi moški pa da je očitno psihopat, če počne take stvari, ni samo alkoholik, temveč ima verjetno tudi kakšno psihično bolezen, ki je zdaj kakor s kopiti začela biti ob tla.« (Hudolin 2013: 59) Tinkara je Ingrid poučevala, kot da bi bila otrok, na pa skoraj tridesetletna ženska, ki bi morala biti sposobna sama uvideti, s kakšnim človekom se je družila. Čeprav je bila zelo senzibilna oseba, ni spoznala narave svojega partnerja do takrat, ko jo je ta brutalno pretepel. Zaradi ljubezni do domnevno omikanega moškega je bila pripravljena sprejeti kakršnekoli žalitve, miniti je moralo leto in pol, da je sploh pomislila na to, da bi se lahko odselila, moral jo je pretepti, da je spoznala, da je Trtnik pokvarjen moški. Ob romanih je postala melanholična, če so opisovali žalostne stvari, če pa je trpela sama, ni bila sposobna uvideti, da bi morala nekaj spremeniti. Najprej je dolge večere čakala na Trtnika, da se je pijan vrnil domov, in še to ga ni vedno dočakala, saj marsikatero noč sploh ni prišel, nato je prenašala njegove žalitve in njegovo zanemarjenost ter s tem trpinčila samo sebe. Imela je denar, da bi se odselila, in pomoč, ki bi ji jo nudila mati Tinkara, ki je bila vedno pripravljena pomagati svojim otrokom, ter njen brat Jurij. Ingrid je kljub temu vztrajala v odnosu s Trtnikom, v katerem je bila v izrazito podrejenem položaju, bila je nesrečna, uklanjala se je njegovi volji in mu pustila, da jo uničuje.

Opomogla si je, ljubezen med njo in knjigami pa je postala še močnejša, kot je bila. Bila je zadovoljna s svojim življenjem, ki pa je bilo omejeno na prijateljstvo z mamo, službo in knjige. To jo je osrečevalo. Svoj spodrseljaj s Trtnikom si je oprostila in ga opravičevala, saj je psihopata težko prepoznati.

6. TRIDESETA

Po tridesetem letu so Ingrid podivjali hormoni, kot naj bi bilo značilno za ženske, ki nimajo otrok, saj naj bi narava poskrbela, da jih dobijo. Ingrid je preplavila spolna sla, vendar si otrok še vedno ni želela. Postajala je depresivna, namesto da bi ob večerih brala, jo je prežemala pohota. Zavedala se je, da so ji njeni nagoni vse bolj uravnavali voljo, temu se je upirala, saj je verjela v racionalnost.¹⁹ Ingrid se je zavedala, da mora nadzorovati svoje poželenje, saj bi lahko v nasprotnem primeru spet končala v rokah psihopata, kot je bil Miloš Trtnik. Izkušnje, ki jih je dobila v razmerju z njim, so jo naučile, da mora biti previdna. Odločila se je, da bo preuredila stanovanje, saj je morala spremeniti življenje, da ne bi storila kakšne neumnosti. Ženska naj bi svoje stanovanje opremljala, da bi v njem varno hranila svoje otroke, in morda ni naključje, da se je za to odločila, ko naj bi ji že začela tiktakati biološka ura. Stereotipno naj bi ženskam po tridesetem misli okupirala samo še želja po potomcu, res pa je, da si Ingrid kot razumno bitje potomca ni želela, rada je imela otroke, rojevanje pa je ni privlačilo. Postajala je ujeta le v sponse slasti, in ne v željo po potomcu, vendar se zdi, da je neverjetno naključje, da jo je sla preplavila prav po tridesetem letu. Pripovedovalec vztrajno ponavlja, da si Ingrid otrok ne želi, toda v tridesetih letih se Ingrid obnaša, kot da bi se nanj pripravljala – ureja stanovanje in je pohotna –, kot je stereotipna značilnost žensk, ki se bojijo, da prihajajo v starost, ko kmalu ne bodo več mogle imeti otrok, a si jih želijo.

Ingrid se je gonom upirala, saj je poslušala svoj razum, kar jo ponovno oddaljuje od stereotipnih predstav, ko naj bi se ženske popolnoma prepuščale svojim čustvom. Postajala je depresivna in črnogleda, izvor svoje bolesti pa je pripisala dejstvu, da do zdaj ni imela dovolj spolnega življenja. Zagnusile so se ji tudi knjige, saj je svojo obsedenost z njimi krivila za to, da je zanemarila realno življenje. Na spolno življenje je začela gledati drugače, nič več je ni imela le za plod ljubezni med dvema človekoma, temveč je šlo samo še za zadovoljevanje potreb. To vsekakor ni več v normah patriarhalne ureditve, ko naj bi ženske potrpežljivo čakale na svojega izvoljenca in svoje telo prepustile le njemu. Seveda gre za sodobnost in

¹⁹ »Skušala se je otresti tega nemira, a ni se mogla več fokusirati na knjigo, misli so se ji drobile in drobencljale druga čez drugo in vse so peljale k spolnosti. Zdaj je s pogledi niso ošvrkovali samo moški, temveč tudi ona njih, zdaj jih ni gledala sproščeno in neobremenjeno kakor v srednji šoli, strmela je pohotno in potrebno, kakor radi rečemo, čeprav ni imela poguma in ji je ratio začel pretepati zavest, ko je pomislila, da bi skočila med rjuhe z neznancem.« (Hudolin 2013: 76)

opazen je premik razumevanja spolnosti, ko so tudi ženske že bolj osvobodjene norm, ki zadevajo spolno življenje.

7. DENIS KOLAR

Kondicijski trener pri NK Koper je denar služil z zvodništvom. V Trstu je imel stanovanje, v katerem so bile večinoma prostitutke, ki si jih je lastil, jim vzel potni list in bil do njih nasilen. Tihotapil je avtomobile, trgoval s heroinom in belim blagom, pod mizo je gostilničarjem prodajal jastoge. V poslu je bil krut, neusmiljen, ni mu bilo tuje prelivanje krvi. Ni bil neumen, bil je zvit, goljufiv, hudoben in ljubosumen celo na svoje prostitutke, če so v enem dnevu zaslužile velike vsote, čeprav je ta denar vzel on. Bil je visok, lep, samozavesten in urejen moški, ki so ga ženske obletavale, saj se je kazal kot šarmanten in prijazen kavalir, iz ust pa so mu letele pravljичne besede. Obnašal se je galantno in osladno, oblačil se je v oblačila znamke Armani, odišavljal z dragimi parfumi in vozil drage avtomobile. Želel si je sina, hčere ne, saj žensk ni spoštoval in bi bilo to enako kot nič. »Če bo ženska rodila hčer, bo obe pognal, žensk ne bo redil, si je rekel in se zakrohotal.« (Hudolin 2013: 85) Kolar je ženske zaničeval, saj jih je imel zgolj za svoje sužnje, v njih ni videl samostojne osebnosti, ampak zgolj objekt, ki zadovoljuje njegove potrebe.

Mati njegovega sina mora biti lepa, izobražena, urejena, živeti mora normalno in povprečno življenje, mora biti spodobna in vpeta v družbeni red in sistem. Ko pripovedovalec opisuje Kolarjevo razmišljanje, izredno dobro predstavi pogled patriarhalnega moškega, ki doživlja ženske kot podrejeno bitje, objekt, ki mu služi le za dosego svojega cilja. Pri opisovanju Kolarja pripovedovalec vzpostavi ironično distanco in moški se zdi bralcu zaradi svoje banalnosti že kar smešen. Opis, kakšna ženska naj bi bila primerna za mater njegovemu sinu, se povsem ujema z ugotovitvami Pierra Bourdieuja (2010: 54, 114). Ženska mora biti spoštovana, vsekakor ne sme biti prostitutka, kot trdi Kolar, kar nakazuje na to, da se ne sme predajati več moškim. Skrbeti mora za svoj ugled tudi glede spolnega življenja. Premik iz te logike je, da Kolar želi tudi izobraženo žensko, kar je posledica tega, da je dogajanje postavljeno v konec 70. in začetek 80. let, ko se vse bolj ceni tudi izobrazba žensk in je postala nekaj povsem običajnega. Izobrazba je pri ženskah pridobila pomembnost. Vse manj je gospodinj, med zaposlenimi ženskami pa so bolj cenjene tiste, ki imajo uglednejše službe. Poleg tega mora biti mati lepa in urejena, kar prispeva k večjemu ugledu ženske v družbi.

Ingrid je s svojimi sodelavci prišla v restavracijo Školjka. Še vedno so ji težave povzročali podivjani hormoni. Kolar se ji je posebej posvetil, saj je bila lepa ženska, imela je primeren poklic, bila je uglajena in tako povsem primerna, da bi bila mati njegovemu sinu. V njej je videl le maternico, možnost spočetja otroka, možnost potomca, ki mora seveda biti deček, in ne deklica. Žensko je dojemal le kot objekt, ki ga lahko vodi do cilja, ne kot samostojno osebnost, ki ima prav tako kot on svoje potrebe. Seveda je bil za zadovoljitev svojih potreb pripravljen ženski tudi marsikaj ponuditi, vendar le, dokler mu je služila na njegovi poti. Zanj je bila samo sredstvo, prek katerega bo dosegel svoj cilj, otroka, »z žensko ne gre vzpostavljati nobenega medosebnega odnosa: v kraljestvu moških je ženska lahko samo živi objekt; nikoli ne bo pojmovana kot subjekt; njeno stališče ne bo nikoli upoštevano.« (Beauvoir 2010: 280) Kolar je bil tako kot Trtnik usmerjen le v samega sebe, njegov svet je bil izrazito egoističen, Ingrid pa se mu je bila pripravljena podrediti. Spet je predstavljena kot naivnica, ki zaradi svoje zaslepljenosti in neizkušenosti ne prepozna njegovega namena. Ohranila je čisto dušo in še vedno je nedolžna ženska, le da so ji podivjali hormoni. Pozornost, ki ji jo je Kolar namenjal, ji je laskala, zdel se ji je popolnoma drugačen moški od Trtnika, saj se ni zanimal za literaturo, temveč je užival v gostinstvu in vinogradništvu. Ponovno je srečala moškega, ki je znal izredno dobro lagati. Ko jo je zavrzel, je spet postala krepostna ženska, ki si prizadeva za izobrazbo, hodi v službo in se ne zanima za moške.

Ingrid se je tokrat že na večerji odločila, da bo s Kolarjem spolno aktivna, če bo naredil prvi korak, pokazal voljo in željo ter se potrudil. To, da bi sama naredila prvi korak, se ji je zdelo preveč prostaško, ženska naj bi bila v svojem bistvu pasivna, in ni se ji zdelo prav, da bi sama ukrepala. Spoznala je, da ljubezen ni samo čista, globoka in jasna, ampak da obstaja tudi poželenje. Odločila se je, da bo poskusila uživati v spolnosti, ne da bi se zapletala v resnejšo zvezo. »M/oški ji ne bodo tlakovali poti v pogubo, vzela si jih bo in zaprla emocijo, emocija bo za literaturo, moški pa za mesenost, in ciza zavesti ji je začela drčati v nerazsodnost.« (Hudolin 2013: 99) Pripovedovalec to njeno potezo označi za nerazsodno, saj se je Ingrid prepustila svojim gonom, užitkom, ki si jih je želela. Mar ženska tega ne sme storiti? Je to rezervirano le za moške? »Ponovno se na veliko propagira ideja »ženstvenosti«, ki žensko vidi predvsem kot uslužno, pokorno, skrbno, normativno lepo, s tem pa ji odreka avtonomijo izraza lastne osebnosti in seksualnosti« (Krkoč 2015). Ingrid je vse to, na kar opozarjata v intervjuju aktivistki iz Rdečih zor. Ingrid je uslužna, izredno rada pomaga, prav tako je pokorna, saj se ne upre ne Trtniku ne Kolarju, skrbna je tako v službi kot doma, poleg tega pa je še lepa. Ko se Ingrid odmakne od norm, se pripovedovalec z njeno odločitvijo ne strinja, saj

je vpet v dvojno normo tega, kaj se spodobi ženski in kaj moškemu. Šele zdaj je Ingrid postala večplastna, ni le bela oseba, nedolžna duša, ki obožuje literaturo, postala je ženska, ki si želi moškega, pa čeprav ga ne ljubi, pred tem sta bila njena ljubezen in spolno življenje čista, moškemu se je predala šele pri 25 letih, in sicer tistemu, ki ga je resnično ljubila. Po koncu zveze s Trtnikom se ni ljubila z nikomer več. Zdaj pa so jo prevzeli hormoni in odločila se je, da bo z moškimi spala, tudi če ne bo prave ljubezni, morala je potešiti svoje poželenje.

Kolar jo je povabil k sebi za konec tedna in ponjo poslal šoferja, ki je vozil razkošen mercedes, na zadnjem sedežu pa so bili vrtnica in belgijski čokolatini, ki se jih v tistem času v Jugoslaviji ni dobilo. Ingrid je uživala v takšni pozornosti, ni se počutila plehko, saj je ni zahtevala in se je moški sam odločil, da jo bo tako obdaril. Bila je ponosna, ker se je odločila, da bo v svojem življenju spoznala nekaj novega, in se podala novim dogodivščinam naproti. Prepričevala se je, da je lahko Kolar pravšnji zanjo, čeprav ni intelektualec, temu je posvečala številne misli in vedno znova je poudarjala, da se je pri njeni edini ljubezenski izkušnji izkazalo, da je bil intelektualec psihopat, pozabljala pa je, da je bila to njena edina izkušnja. Pri obeh moških je sledila svojem srcu in jima zaupala, moška pa sta se je lotila kot projekta. Obema je bila sicer všeč, vendar sta si njeno osvojitve zastavila kot nalogi. Trtnik, ker se mu je zdela nedosegljiva in zelo ugledna trofeja, Kolar, ker se mu je zdela primerna mati za njegovega dediča. Oba sta delovala s svojim razumom, Ingrid pa je sledila svojim čustvom. Pojavi se stereotip, Ingrid bi lahko označili kot srce, oba moška kot glavi, pa čeprav je bila Ingrid izjemno pametna ženska in je sicer dajala prednost razumu. V zvezi z moškim je bilo drugače, pri obeh moških je prevladala glava, a pri njej srce, prepustila se je čustvom, zato sta jo lahko zmanipulirala in ni sprevidela, kakšni osebi sta. Frida si pri svoji odločitvi, da bo ostala z Maestrom kljub njegovemu varanju, ni zatiskala oči. Vedela je, v kakšnem položaju je, in zavedala se je, da bo Maestro vedno imel ljubice in da je središče njegovega življenja umetnost. Zato se je odločila spremeniti zvezo, da bi manj trpela. Zavedala se je, da je poleg tega, da ga ima rada, tudi odvisna od njega. Zaslepljena je bila, ko se je poročila, in bila je prepričana, da se je tudi Maestru zaradi nje spremenilo življenje, da je bila to tudi zanj pomembna prelomnica na življenjski poti. Tako kot Ingrid je bila tudi ona naivna, a je kmalu spoznala, da Maestro zaradi nje svojega življenja ne bo spremenil. Frida je vedela, kakšen je Maestro, Ingrid za svoja moška tega ni izvedela, dokler se zveza ni tragično končala.

Kolar ji je predstavil svojo izmišljeno življenjsko zgodbo, Ingrid mu je verjela in zaupala, da je dober in pošten človek, ne le lep in bogat. Ni se naučila, da človeka ne moreš oceniti le po njegovih besedah, še vedno je bila naivna, čeprav je že doživela nesrečo z Milošem Trtnikom.

Kolar ji je bil še bolj všeč prav zaradi tega, ker je bil tako drugačen od Trtnika in tudi od nje. Zdelo se ji je, da si z njim razširja svoja obzorja, da okuša nekaj novega. Po šestih mesecih ji je povedal, da si želi otroka. Ingrid je bil Kolar všeč, ker je bil uspešen moški, predstavljal je stabilnost, ki je Trtnik ni imel, bil je samozavesten. Mislila je, da ga dobro pozna, da ga ne, je pomislila le takrat, ko mu je povedala, da ima menstruacijo, vendar je verjela njegovim laži, da se mu je zataknila kost. Otrok si ni želela, a se je zavedala svoje starosti in tega, da nima več veliko časa, da bi postala mati.²⁰ Vseeno je vedela, da bo imela otroka le zaradi Kolarja in da mora dobro premisliti, ali želi zares povsem spremeniti svoj način življenja, ali lahko živi brez svoje službe. Pretehtalo je dejstvo, »da se je tudi največje depresije v življenju znebila z radikalnim rezom in spremembo pogleda na svet in novim načinom preživljanja časa, v življenju je treba naprej, in čeprav nje ni gnala želja po otrocih, prej nasprotno, se je odločila Kolarju vrniti vso pozornost in nežnost in prijaznost in občutek varnosti« (Hudolin 2013: 139). Prepričana je bila, da bo otrok njeno življenje spremenil na bolje, veselila se je tudi poroke. Ingrid je imela Kolarja rada, njegovo pozornost do nje in darila je zamenjala z njegovo ljubeznijo. Prepričana je bila, da jo ima rad in da je zato tako dober in prijazen do nje. Zdel se ji je stabilen moški, ki ji je ponujal varnost.

8. NOSEČNOST

Ko je privolila, da bo imela otroka z njim, in nehala jemati kontracepcijske tabletko, je začel Kolar siliti vanjo, želel je imeti spolne odnose večkrat na dan, česar prej od njega ni doživela. To ji je bilo všeč, vendar je bilo hkrati ponižujoče, saj je začel takšno strast do nje kazati, šele ko mu je obljubila otroka. Kolar se je po tej novici spremenil, pred njeno privolitvijo ji je obljubljal poroko, pozneje je na to pozabil. Ker Ingrid dolgo ni zanosila, je postajal nestrpen, klicaril jo je v šolo in domov ter jo začel pošiljati od zdravnika do zdravnika. Ti niso ugotovili nobene napake, in ko je končno zanosila, je bila Ingrid že povsem izčrpana zaradi neprestanih spolnih odnosov in obiskov zdravnika. Opazila je spremembe v njegovem vedenju, nosečnost je slabo prenašala in samo Tinkara ji je pomagala in jo spravljala v dobro voljo. Ob Kolarjevih obiskih je postajala slabe volje, začela se ga je bati. Začela je opazovati pravo Kolarjevo naravo, ki se ji je gnusila. Do nje se je začel obnašati kot lastnik, prej je svojo

²⁰ »Presijala jo je svetloba neoprijemljivih slutenj in hrepenenja, kaj pa, če jo ponudba opozarja, da je čas med tridesetim in štiridesetim njeno edino premoženje?« (Hudolin 2013: 139)

posesivno naravo pred njo skrival, tako kot tudi svoj poniževalni odnos do žensk. Ko se je bolje počutila, mu je odpustila, da je postal muhast in da ga je zanimalo samo še to, kako je z njegovim otrokom. Menila je, da je tak postal zaradi stresa, ker si je tako zelo želel otroka.

Kolar je želel, da bi pustila svojo službo in se preselila k njemu v Korte, vendar je Ingrid želela ohraniti tudi svoje življenje. Ni želela biti predaleč od svoje matere, saj ji je bila najboljša prijateljica in zaveznica. Služba in knjige so ji pomenile veliko, ni se jim želela odpovedati in postati samo mati in žena. Ni vedela, da bi v resnici postala samo mama in da je Kolar razmišljal tudi o tem, da bi po rojstvu, ko je sin ne bo potreboval več, sam skrbel za otroka, njej pa dal denar kot odpravnino. Seveda ni vedela niti tega, da bi jo Kolar napodil, če bi rodila hčerko. V Kortah bi zanjo skrbel Kolar. Njeno domače okolje se mu je zdelo neprimerno, da bi v njem odraščal njegov sin. Imela bi svojo knjižnico, da bi lahko ohranjala svojo ljubezen do literature.

Če bi Ingrid postala mama, bi se morala vsaj za nekaj časa odpovedati poučevanju, česar se je zavedala. Za nekaj časa se je tako ali tako že odpovedala svoji službi, razmišljala pa je o daljšem obdobju. Kolar ji je ponujal brezskrbno življenje. Simone de Beauvoir (2010: 200–201) trdi, da mora ženska še vedno »vložiti večji moralni napor kot moški, zato da se bo odločila za neodvisno pot – vsaj dokler bo zaradi ekonomske neenakosti, ki določenim individuum daje prednost, ter zaradi splošno sprejete pravice ženske, da se proda enemu takšnih privilegirancev, še vedno obstajala skušnjava, da se prepusti lahкости. Ni se še dovolj globoko uveljavilo spoznanje, da je tudi skušnjava ovira, in to celo ena najnevarnejših. /.../ Današnja doba ženske spodbuja k delu, včasih jih vanj celo primora; obenem pa jim v bleščečih barvah slika raj brezdelja in ugodja: izbranke, ki ga dosežejo, povzdiguje daleč nad tiste, ki ostajajo priklenjene na zemeljsko življenje.« Čeprav je mama ni vzgaja v miselnosti, da bi bilo zanjo najlepše življenje, če se poroči z moškim, ki bo skrbel zanjo, se je Ingrid zdela ponudba mamljiva. Ni je zavrnila, temveč je odločitev, ali naj jo sprejme, zgolj preložila na poznejši čas. V službi so bili z njenim delom izredno zadovoljni. Imela je urejeno osebno življenje in službo, ki ji je bila vseč, ponudba za življenje v Kortah pa je bila kljub temu mamljiva. Obljubljala ji je lagodno življenje brez dela, posvetila bi se samo svojemu otroku, knjigam in možu. Frida se je v nasprotju z Ingrid odločila za skupno življenje z Maestrom, ki ji je dajalo eksistencialno varnost. Sicer je imela Maestra rada, vendar je v razmerju z njim trpela, za ponovno življenje z njim se je odločila, ker se sama ni zmoгла preživeti.

9. SPLAV

Ingrid je splavila, zaradi napake zdravnikov so ji morali odstraniti rodila, zato ni več mogla imeti otrok. Ob novici sprva sploh ni bila prizadeta, temveč je čutila olajšanje, ker je ni več bolelo in trgalo v trebuhu. Ko je pomislila na to, da ne more biti več noseča in da je treba novico o splavu povedati Kolarju, je postala paranoična. »Zdrznila se je, kakor da bi jo kdo udaril, ni je skrbelo zdravje, temveč Kolar, zdaj se je vizija izkristalizirala, ko je bolečina prešla, jo je v glavi začel oblati Denis, in ne izgubljeno dete.« (Hudolin 2013: 165–166) Pozneje je spoznala, da si tako ali tako ni nikoli želela postati mati. S tem, da Ingrid ni želela postati mati, je še bolj rušila patriarhalni svet, saj so v njem ženske ustvarjene za to, da rojevajo otroke in poskrbijo za dediča. Mati je želela postati le za to, da bi ustregla še enemu psihopatu, ki ga je imela rada, in ne, ker bi si želela otroka. Spoznala je, kako zelo se je Kolar spremenil, odkar je bila noseča, da se je ni več dotaknil in bil nežen, da je govoril le še o sinu, svojem dediču, ki bo vladal Kortam in slovenski Istri. Bala se mu je povedati novico in Kolar je res znorel ter jo želel pretepsti, ko je izvedel, da je splavila, vendar ga je Jurij napodil stran. Ingrid je kmalu ugotovila, kakšna zver je bil Kolar in s kakšnimi posli se je ukvarjal. Novica jo je potrla. Pred pobesnelim moškim jo je rešil njen brat, ki ji je pomagal že, ko se je razšla s Trtnikom.

Tudi Frida ni mogla imeti otrok, vsakič, ko je zanosila, je splavila. V nasprotju z Ingrid si jih je močno želela in jih je poskusila imeti, čeprav je z nosečnostjo tvegala svoje življenje, Ingrid pa bi svojega otroka imela izrecno zaradi Kolarjeve želje. Maestro ni odobral Fridinih nosečnosti, saj je tvegala svoje življenje. Kljub vsemu si jih je želela, najprej zaradi tega, da bi z njimi Maestra še bolj priklenila nase, nato pa je ugotovila, da si jih želi zaradi sebe, saj ne bi bila nikdar več sama, če bi imela otroka. Ker si je Frida želela otroka, bolj ustreza patriarhalnim normam kot Ingrid, ki otroka ni potrebovala. Vseeno se je Ingrid za otroka odločila, ker se je podredila drugemu, Frida si je sama želela otroka, v čemer je bistvena razlika. Frida se je odločila samostojno, Ingrid pa se je zgolj podredila in ustregla želji drugega.

10. ZADOVOLJNA INGRID

Odločila se je, da se z moškimi ne bo več ukvarjala, saj se je že dvakrat opekla, ni jih pa sovražila. Po koncu zveze s Kolarjem je spet zapadla v depresijo, vendar tokrat ne zaradi pohote, temveč ker se je spraševala, v čem je smisel njenega življenja in kaj je narobe z njo, da je bila dvakrat v razmerju s psihopatom. Veselje do življenja so ji ponovno dale knjige, spet je začela z veseljem hoditi v službo, kjer so ji imeli dijaki radi in se nemalokrat zaljubljali vanjo, saj je bila še vedno lepa. Čeprav je bila samska, je bila srečna.

Ingrid je predstavljena kot močna ženska, ki preživi težke trenutke, ki jo potrejo, a vedno najde moč, da se postavi nazaj na noge. Bila je strokovnjakinja na področju literature, s katero pa se je ukvarjala pasivno in je ni ustvarjala sama. Bila je sočutna in razumevajoča ženska, ki je rada pomagala svojim dijakom. Zato so jo imeli radi, razumela jih je in jim nerada delila enice. Bila je izredno lepa in moški so se ji pogosto ponujali, vendar je ostajala krepostna in imela razmerje z le dvema moškima. Družine si ni želela ustvariti, čeprav je imela otroke rada, si ni želela svojih potomcev. Bila je samosvoja in se ni zmenila za čenče v zbornici. Imela je veliko lastnosti, ki jih imamo za stereotipno pozitivne ženske lastnosti, kot so emocionalnost, sočutnost, lepota, je tudi topla osebnost. Med negativne lastnosti, ki so stereotipno ženske, vsekakor spada naivnost, ki pa jo ženskam po navadi oprostimo. Ingrid je prav zaradi naivnosti preživela najtežje trenutke v svojem življenju in pripovedovalec v njej išče opravičilo za njene napake. Iz stereotipne podobe ženske se dviga zaradi svoje inteligence, predanosti poklicu in literaturi. Ni se posvečala temu, da bi si ustvarila družino, ampak se je posvetila svoji ljubezni do knjig. Ni si želela ne moža ne otrok, kar močno odstopa od ustaljenih norm, po katerih je glavna ženska naloga, da rojeva in vzgaja otroke. Ingrid te obveze ni čutila, saj jo je mati vzgajala v svobodnem duhu in ji ni vsiljevala patriarhalnih vrednot. V tem lahko iščemo tudi najočitnejše povezave s Frido, ki je prav tako kot Ingrid v otroštvu ušla tradicionalni vzgoji deklic, saj je oče nanjo gledal bolj kot na svojega sina, ker se mu je zdelo, da mu je najbolj podobna. Obe sta se izobraževali in si ustvarili svojo kariero, čeprav je bila Frida neodvisna od moškega le kratek čas, saj je imela neprestane težave z zdravjem, zaradi česar je potrebovala veliko denarja in podporo bližnjega. Tudi Ingrid je vabilo življenje, ko bi bila odvisna od svojega moškega, a je takšna možnost odpadla, saj je splavila.

Ingrid se moškima, s katerima je bila v razmerju, ni nikoli uprla. Frida se je Maestru močneje postavila po robu in mu postavila omejitve, ki so jo varovale pred njegovim varanjem. Tudi

sama je imela ljubimke in ljubimce, vendar si je z njimi bolj blažila bolečine, ki ji jih je prizadel Maestro, kot da bi si želela imeti tudi druge ljubimce. Njeno spolno življenje je bilo svobodno, ni ustrezalo normam patriarhalnega sistema. Ingridino spolno življenje je bilo veliko bolj tradicionalno, s prvim moškim je spala, ko je bila stara 25 let, ker je bila zaljubljena vanj, z drugim moškim pa, ker so ji nagajali hormoni. Nato se je zaljubila tudi vanj. Ingrid je dopustila, da sta jo oba moška vodila za nos. V odnosu z obema moškima je bila podrejena in pasivna, ni se znala postaviti zase in oditi iz razmerja, ki jo je uničevalo. V nasprotju z Ingrid se je Frida zavedala, kaj počne Maestro. Samo dejstvo, da je spal z drugimi, je ni toliko motilo kot negotovost, ali jo bo zaradi katere od svojih ljubic zapustil. Ingrid takšnih težav ni imela, bila pa je v zvezi z moškima, ki jima ni bilo mar zanjo. V nasprotju s Kolarjem in Trtnikom Maestru ni bilo vseeno za Frido, imel jo je rad in je skrbel zanjo. Trpel je, ko je trpela ona, čeprav je ni postavljajl v središče svojega življenja, saj je to mesto zavzemala umetnost.

Zdi se, da je bila Ingridina največja težava naivnost, zaradi katere je imela razmerje z dvema groznima moškima, največja Fridina težava pa je bilo njeno telo, zdravje. Preživela je številne operacije, telo ji je razpadalo, zato je bila odvisna od drugih, saj ni mogla normalno delati in se preživljati, pomoč je potrebovala tudi pri vsakdanjih stvareh, kot so oblačenje, umivanje, vstajanje ... Potrebovala je nekoga, ki bi bil ob njej, saj se je bala trpljenja v samoti. Ingrid so zadostovale knjige, prek njih je živela svoje življenje. Da je bila tako zelo naivna in da sta jo oba moška, ki ju je imela, lahko tako prevarala, je bila posledica prav njenega neokušanja realnega življenja, knjige je niso naučile, kako živeti svoje življenje. Po dveh neuspešnih zvezah se je odločila, da se bo raje vrnila k literaturi, posvetila se je stvari, ki je ni nikoli razočarala, in se umaknila v svoj svet.

VI. JANICE GALLOWAY: CLARA

Roman govori o Clari Wieck, poročeni Schumann. Govori o izjemni pianistki 19. stoletja, ki se je zaradi ljubezni uprla svojemu očetu, najvišji avtoriteti v njenem takratnem življenju, nato skrbela za svojega moža, ki je postal njena avtoriteta in ki je imel duševne stiske, rodila osem otrok (dvakrat splavila), jih preživljala in kljubovala ustaljenim normam takratnega časa s svojo neizmerno voljo po koncertiranju in preživetju, s svojo neodvisnostjo in pokončnostjo. V prejšnjih romanih smo spoznali ženski 20. stoletja, časa, ko se je položaj žensk močno spremenil. Že obleke so postale znosnejše, saj ženskam ni bilo več treba nositi steznikov, ki bi jim preprečevali dihanje in jih boleli. Imele so večjo možnost izobrazbe in s tem priložnost, da so razvile kompleksno osebnost, svoje mnenje o stvareh, ni jim bilo več treba zgolj poslušati moških, saj so dobile priložnost, da so razvile svoje mišljenje. Namesto njih niso več govorili moški, ampak so dobile možnost besede. Teme, kot so menstruacija, nosečnost, spolnost, niso bile več tabu, ženske so vedele, kako se s temi stvarmi spoprijeti, imele so možnost, da so se o njih podučile.

Glavne naloge žensk v 19. stoletju naj bi bile, da so skrbele za hišo, čuvale otroke, skrbele za može in bile pri tem čim bolj tihe in blage. V začetku 20. stoletja, ko je živela Frida, so še vedno večino deklic vzgajali, da bodo dobre soproge. Temeljna razlika je bila, da so imele deklice večjo možnost šolanja, vendar so bile še vedno odvisne od volje svojega očeta, redko matere. Frida je imela v nasprotju s svojimi sestrami srečo, da je videl njen oče v njej nekaj več, želel je dokazati, da lahko, čeprav je bila pohabljen, doseže vse, česar si želi. Njena zaznamovanost zaradi otroške paralize ji je omogočila, da se je dvignila nad povprečje drugih deklet in prejela izobrazbo. Ko je živela Ingrid Rosenfeld, je bilo samoumevno, da so se šolale tudi deklice. Čeprav so svoje poznejše šolanje velikokrat prezgodaj končale zaradi otrok, ker so morale skrbeti za svoje družine, so postajale ženske vse bolj izobražene, s tem tudi emancipirane in enakovrednejše moškim, bolj so se zavedale svoje vloge v sistemu in lažje so si izborile svoje pravice. Leta 1945 so ženskam v Jugoslaviji priznali volilno pravico in s tem tudi njihovo sposobnost, da razmišljajo o političnih zadevah. V Mehiki se je to zgodilo leta 1954, leta, ko je umrla Frida Kahlo. Frida je bila kljub temu politično aktivna, udeleževala se je komunističnih shodov in javno podpirala komunistično partijo, v katero je bila vključena. Ingrid v nasprotju z njo ni bila politično aktivna, čeprav se je rodila, ko so ženske v Jugoslaviji že imele politično pravico. Ni verjela, da bi lahko katerikoli sistem

prinesel svobodo ljudem, saj je menila, da je to zgolj lepa beseda. V času Clare Schumann so o volilnih pravicah žensk govorili redki, še leta 1866 so moški protestirali proti mezdnemu delu žensk (Jalušič 1992: 85). Šele ko je postalo očitno, da je žensko delo »eksistenčna nuja nižjih slojev, so nekatera delavska združenja popustila in začela v svoje vrste sprejemati tudi ženske.« (Jalušič 1992: 85) Tudi ženske same se po večini niso zavedale, da so sposobne tako dobrega mišljenja kot moški, da so jim enakovredne po duhu in umu, Clara, ki je morala skrbeti za vso svojo družino in še za moža, ni nikoli podvomila, da je delo njenega moža večvredno od njenega in da mu mora biti podložna. Čeprav so med temi tremi ženskami velike razlike v času, ko so živele, Clara Schumann (1819–1896) je umrla deset let pred Fridinim rojstvom (1907–1954), Frida malo pred Ingridinim (1947–), so si podobne. Vse tri so glede na obdobje, v katerem so živele, prejele nadpovprečno dobro izobrazbo. Vse tri so se izognile običajni tradicionalni vzgoji deklic, vse tri so svoje življenje posvetile umetnosti, ne le moškemu. Ingrid in Frida sta se sami odločili za literaturo in slikarstvo, Frida so k temu primorale okoliščine, vendar se ji je zdelo slikarstvo najboljša izbira za služenje denarja, Clara pa pri odločitvi, da bo postala pianistka in skladateljica, ni imela besede. Tako je določil njen oče in on je tudi odločil, da se bo posvetila zgolj temu, ne pa tudi drugim opravilom, ki so jih tedaj morale opravljati ženske. Oče si je lastil otroke in njegovo voljo so morali spoštovati. S Clarino materjo se je oče ločil in ji vzel vse tri otroke razen najmlajšega Viktorja, saj so bili otroci njegova last, Viktor pa je pri materi verjetno ostal, ker je bil še dojenček in je potreboval materino skrb.

V romanu se menjavajo prvoosebni, drugoosebni in tretjeosebni pripovedovalec, ki prevladuje. Avktorialni pripovedovalec pripoveduje v tretji osebi, personalni pa v vseh treh osebah. Zanimiva je fokalizacija, menjavata se zunanja in notranja, vendar prevladuje notranja, pripovedovalec pa spreminja svoje gledišče. Posredovanje pripovedi največkrat poteka skozi zavest različnih literarnih oseb. Pripovedovalec je večkrat nezanesljivi, gleda skozi oči otroka ali pa so dogodki preveč oddaljeni, da bi se jih oseba natančno spomnila. Otrok ne razume, kaj se dogaja, kar lahko bralec prepozna iz njegovega pripovedovanja, tako se na primer ne zaveda, da se mati in babica za vedno poslavljata od Clare. Bralec to spozna zaradi obnašanja oseb, iz tega, kako otrok opazuje dogajanje, razpoloženja in odzive drugih. Personalni pripovedovalec se večkrat ne spominja dogodkov, saj se jih ne spominja niti Clara. Pogosto sledi tokom misli osebe, s katere perspektive gleda. Posamezni odlomki so napisani v drugoosebнем pripovedovalcu (kako se je treba obnašati na sprehodu, nagovarjanje bralca, kako dober učitelj je gospod Wieck), v pripoved so vključeni dnevniški zapisi, ki sta jih pisala

Clara in Robert, napotki za učenje Clarinega očeta, notni zapisi, koncertni listi, pesmi ... V dnevniških zapisih je prisoten prvoosebni pripovedovalec.

Roman se začne s koncertnim listom. Na njem so dela Roberta Schumanna, izvajalka in popravljavka njegovih del je Clara Schumann, vdova. Koncert vključuje tudi nekaj dodatnih del novih avtorjev in delo v nastajanju, katerega avtorica je najverjetneje Clara Schumann. Sledi opis jutra pred koncertom. Priprava na koncert. Rutina izkušene pianistke, ki je pripravljena. »*Za zdaj nimam početi nič drugega kot čakati.*« (Galloway 2014: 15). Na začetku tako vidimo Claro po moževi smrti, s katero se konča roman.

Sledi prvo poglavje *Odkar sem ga prvič videla (Seit ich ihn gesehen)*. To je prvi samospev cikla *Ženskinjo življenje in ljubezen (Fraunliebe und -leben op. 42)*, ki ga je napisal Robert Schumann. Poglavja v romanu se ujemajo s samospevi v tem ciklu. V prvem poglavju je pogosto uporabljen drugoosebni pripovedovalec, ki ukazuje, kaj moraš storiti, uporablja velelnik in s tem poudarja občutek dolžnosti in nesamostojno otrokovo razmišljanje. Prisoten je tudi tretjeosebni personalni pripovedovalec, ki pripoveduje skozi oči Clare in njenega očeta, menjava perspektive. Naslednje poglavje nosi naslov drugega samospeva *Najčudovitejši od vseh (Der Herrlichste von Allen)*, v njem so dnevniški zapiski, pisma, menjavata se prvoosebni in avktorialni pripovedovalec, ki pripoveduje v tretji osebi. Pripovedovalec uporablja tudi različne grafične oblike: odebeljeni tisk, s katerim loči vsebino pisma ter Clarino razmišljanje ob pisanju, velike tiskane črke, ki poudarjajo občutje, različno velikost velikih tiskanih črk, ležeči tisk, ki največkrat opozarja na citiranje določene literarne osebe. Prvič se zgodi časovni preskok, gospa Schumann se skuša spomniti dogodkov, ki so se zgodili, ko je bila mlada deklica, oživlja spomin na dogodke in kraje, ki jih je obiskala. S časovnim preskokom naprej pripovedovalec večkrat poudari pomembnost odločitev, ki so jih sprejele literarne osebe, in dogodkov, ki bi se bralcem sicer zdeli nepomembni, a se pozneje izkaže, da so pomembno vplivali na Clarino pot. Vsebuje zapiske gospoda Wiecka, fokalizacija je notranja in zunanja, pripovedovalec gleda skozi oči Clare, Roberta Schumanna in gospoda Wiecka. Prevladuje avktorialni pripovedovalec. Sledi tretje poglavje, *Ne morem dojeti, ne morem verjeti (Ich kann's nicht fassen, nicht glauben)*, v katerem prevladuje avktorialni pripovedovalec, ki menja fokalizacijo, prisotni so odlomki pisem, tok zavesti, monologi literarnih oseb, grafično poudarjanje besed. Te značilnosti se nato ohranjajo vse do konca romana, v katerem si še sledijo poglavja *Prstan (Der Ring an meinem Finger)*, *Pomagajte mi (Helft mir ihr Schwestern)*, *Najdražji (Süsser Freund, du blickest mich verwundert an)*, *Na mojem srcu (An meinem Herzen, an meiner Brust)* in *Zdaj si mi prvokrat*

zadal bolečino (Nun hast du mir den ersten Schmerz getan). Zadnje poglavje se poveže z začetkom, tako kot se poveže tudi čas obeh poglavij, začetek in zadnje poglavje se dogajata po Schumannovi smrti, roman se konča neposredno po njej, ko Clara opazuje ceste, ki jo bodo vodile na nove koncerte: »Nič nima drugega početi kot čakati.« (Galloway 2014: 526).

Roman je večinoma zapisan v kronološkem vrstnem redu, prisotni so časovni preskoki naprej, pogledi že vdove Clare Schumann, ki se spominja dogodkov, o katerih pripoveduje pripovedovalec (dogajalni čas preskoči naprej, da Clara kot zrela ženska pojasni, kako gleda na preteklost, na določene dogodke, ko dogajalni čas preskoči naprej, so vedno prisotne analepse, ki se nanašajo na kronološki potek romana). Tako je na primer, ko Clara Wieck prvič obišče Dresden kot devetletno dekle, vrinjen del s časovnim preskokom, Clara Schumann skuša tujcem odgovarjati na vprašanja, česa se spominja iz mest, ki jih je obiskala, opisani so občutki odrasle ženske, ki se nato navezujejo na doživetje dekleta. Spominja se časa, ki je trenutni čas dogajanja, kot starejša ženska. Kraj dogajanja je severna, zahodna in vzhodna Evropa, fizični in socialni svet sta zvesta posnetka dejanskih svetov, Clara spada med meščane, fiktivna svetova se navezujeta na realni geografski svet tistega časa (Prusija) in na življenje takratnega meščanstva. V romanu so prisotne navezave ne številne zgodovinske osebnosti tistega časa: Claro in Roberta Schumanna, Liszta, Chopina, Mozarta, Beethovna, Goetheja, Paganinija, Brahmsa, Wagnerja ...

1. VZGOJA IN PATRIARH

Že pred Clarinim rojstvom je oče vedel, kaj bo postala: slavna pianistka. Vseeno mu je bilo, katerega spola bo otrok, ko se je rodila, je postala njegova prava prvorojenka, saj je bil njegov prvi otrok napaka, ker ni bil podoben nobenemu od staršev, kmalu po rojstvu je umrl. Oče je Claro namenil za višje cilje, zato jo je poučeval, njeno šolanje je bilo omejeno predvsem na glasbo in jezike. Učila se je peti, igrati na klavir, teorije, skladanja, italijanščine, francoščine. Opazoval jo je in ocenjeval njene poteze na sprehodih, kako je jedla juho, kako se je odzvala v določenih položajih, vse je postalo učna ura. Ko je začela koncertirati, so bili ljudje presenečeni, ker je znala pisati. Gospodinjskih opravil se ni učila opravljati, saj je oče hotel, da se povsem posveti glasbi. Prav tako se je odločil, da ne bo postala žena, ker bi s tem zapravila svoj talent. Naučila se je zgolj šivati, da je tako privarčevala denar za obleke, kar se je zdelo očetu praktično.

Ko je bila stara sedem let, je sprejel odločitev, da bo njeno življenje izjemno. Zato je začel pisati njen dnevnik, v katerega je zapisal: »Oče zasluži mojo največjo predanost in hvaležnost za neumorne napore v mojo korist« (Galloway 2014: 79). Oče v njenem imenu piše dnevnik, niti pomisli ne, da ona drugače doživlja stvari, da ima svoje mnenje. Piše to, kar meni, da bi morala razmišljati Clara, saj nima pravice, da bi imela svoje želje, temveč morajo biti očetove želje tudi njene. Nima pravice, da bi se ukvarjala s tistim, kar bi si sama izbrala, njeno življenjsko pot začrta oče. »Njegova hči je *Jaz*, on je oče; on vidi in ve vse.« (Galloway 2014: 79)

Clare oče ni vzgajal, da bi postala samostojna, temveč da bi mu bila vse življenje podložna. Da bo verjela vsemu, kar ji bo rekel, do njega čutila globoko spoštovanje in ga ubogala. Vzgajal jo je, da bi postala izvrstna pianistka, vse zasluge za njeno uspešnost so šle zgolj njemu. Kljub temu ji je po koncertu Paganinija govoril: »Pomni, Clara, kar zaslužiš sama, je tvoje. Od ničesar nisi odvisna, od nikogar. Imaš sredstva za uspeh, se je namrdnil, in da rešiš svojo družino, če bi bilo treba. Tako nas uči Veliki človek. Kljubuj jim! Uspevaj! In poglej, kaj bi lahko postala!« (Galloway 2014: 91) Ko se je odločila, da se bo poročila s Schumannom, je zahteval denar, ki ga je zaslužila na koncertih, in jo razdedinil. Sodišče je razsojalo, ali se bo lahko poročila s Schumannom in kakšne posledice bo poroka imela zanjo. Clara se ni smela sama odločiti, česa si želi, njegove odločitve bi morala spoštovati vse svoje življenje, a se je odločila drugače. Na njen birmanski dan ji je izročil pismo: »Na robu ženskosti, je svetovalo, bi si morala prizadevati, da bi bila neodvisna. Neodvisna, krepostna, ubogljiva, plemenita in pobožna. Morala bi biti tudi, je nadaljevalo, popolnoma gotova v spoznanju, da je njen najzvestejši svetovalec in pomočnik njen oče/njen prijatelj/on sam. Deset let svojega življenja je posvetil njenemu šolanju in upa, da ne bo pozabila. Pozabil je omeniti stranke, ki mu jih je pripeljala, učence in prodajalce, denar, ki ga je zaslužila za gospodinjstvo, to, da si je z njenim uspehom ustvaril ime.« (Galloway 2014: 138) Clara je bila lahko neodvisna, samo dokler je mislila kot oče in mu je bila podložna, takrat je bil oče ponosen nanjo in prepričan, da je zadovoljna. Vprašanja, ali si tudi Clara želi to, česar si želi on, si ni zastavljal. Svojega življenja in mišljenja ni smela imeti. Večno mu je morala biti hvaležna, ker jo je izšolal. Morala je biti predana hčerka. Bila je njegova lastnina.

2. SIMBOLNI KAPITAL

Ko je bila dovolj stara, je morala začeti nositi korzet. »Bolelo je. Četrť ure za zavezovanje, svila in kitova kost, spiralna medeninasta žica in obročki, ki pritiskajo ob hrbet in rebra. Tisto popoldne ni mogla peti. Namesto tega je jokala, vsepovsod jo je bolelo.« (Galloway 2014: 138) Morala je nositi oblačilo, ki jo je omejevalo pri njenem delu, bolelo jo je, vendar se je tako spodobilo za žensko. Ženska se je, kot opisuje Bourdieu (2010: 32–33), morala naučiti oblačiti in nositi različna oblačila, ki ustrezajo njenim zaporednim življenjskim obdobjem. Poleg tega se je morala naučiti drža in gibov, ki pritičejo ženski. Claro je oče poučeval, kako se mora vesti, kako se mora držati, da mora biti njen poklon poln miline. Povedal ji je, da mora imeti lase vseskozi spete. Clara se je naučila, kakšno držo mora imeti kot pianistka, njeno obnašanje je bilo priučeno in skrbno načrtovano. To držo je ponotranjila in vedla se je uglajeno, ne da bi se morala opominjati, kaj mora storiti.²¹ V nasprotju z ženskami, ki so morale zaradi svoje ubogljivosti povesti pogled, je Clara kot pianistka zrla moškimi naravnost v obraz, saj se je zavedala svoje vrednosti. Bila je umetnica in drugim enakovredna, svojo vrednost je morala dokazovati tudi s primernim obnašanjem. Njen oče jo je namenil višjemu cilju, njena vrednost je bila višja od vrednosti drugih žensk, ker je bila umetnica, virtuozinja. Čeprav je lahko zrla naravnost in ji ni bilo treba povesti pogleda, je morala biti njena drža polna miline. Čeprav je kot ženska postala nekdo, se je morala še vedno obnašati kot ženska in nositi obleke, ki so jo omejevale.

²¹ »Pri tem se je naučila oblačiti in nositi različna oblačila, ki ustrezajo njenim zaporednim življenjskim obdobjem, kot majhna deklica, za ženitev godna devica, kot žena in kot družinska mati. Ob tem se je, tako z nezavednim posnemanjem kot z izrecno ubogljivostjo, naučila, kako pravilno zaveže pas ali lase, premika ali negibno drži določen del telesa med hojo, privzame določen izraz ali usmeri pogled. To vajeništvo je še toliko bolj učinkovito, če se dejansko dogaja molče. Morala ženstvenosti se vsiljuje predvsem z vseskozi strogo disciplino, ki zadeva vse dele telesa in na katero nenehno opozarjajo omejitve pri oblačenju ali pri urejanju pričesk. Antagonistična načela moške in ženske identitete se tako vpisujejo v obliki stalnih načinov, kakšen položaj zavzeti, kako hoditi in kako se držati, načinov, ki delujejo kot uresničitve ali, bolje, naturalizacije neke etike. Podobno kot moralo moške časti povzema beseda /.../ soočiti se, gledati v obraz in se držati pokonci (to je naš vojaški »v pozor«), gre za razločno znamenje pokončnosti, ki jo beseda označuje. Prav tako se tudi ženska podrejenost kaže v nagnjenosti k uklanjanju, ponižnosti, upogibanju, podrejanju (v nasprotju z »nadvladati«), v upogljivih in voljnih držah, za katere naj bi z milino veljalo, da ustrezajo ženskam. Najzgodnejša vzgoja skuša vcepiti način, kakšno držo naj zavzame telo kot celota ali kateri njegovih delov, moška desna roka ali ženska leva roka; vcepiti skuša način hoje, nošnje glave ali usmerjanja pogleda, bodisi naravnost v obraz, v oči ali nasprotno, pod noge itn.« (Bourdieu 2010: 32–33)

Clarin oče je skrbel, da je bila uglajena in skrbno oblečena, s čimer je ohranjala ugled v družbi. Svojega simbolnega kapitala, ki pa mu je prinašal tudi resnični kapital, oče ni nameraval prepustiti drugemu, svojo hčer, ki mu je služila bogastvo, je želel imeti vse življenje ob sebi. Ko je hčerka doživela uspeh, so bile njegove misli: »Njegova hčerka je bila *triumf*. On je bil triumf.« (Galloway 2014: 165) Njen uspeh je bil njegov uspeh. Ko je na Dunaju od cesarja prejela najvišjo umetniško čast, se je zjokal. Clara je postala »Kraljeva in Cesarska Virtuosa Avstrijskega Dvora«, presunjen je bil, saj je ta naziv prejela njegova hči, »njegova lastna, v celoti, docela, zakonito in moralno njegova.« (Galloway 2014: 196)

Njena vrednost v simbolnem kapitalu, o katerem govori Bourdieu, je bila visoka, očetu pa je prinašala tudi dejanski dobiček, ki ga je nameraval obdržati zase in skrbeti, da ga ne bi izgubil. Oče je skrbel, da je ohranil njeno čast, ki je močno prispevala k simbolnemu kapitalu ženske, če se mu je zdelo, da ji je nekdo preblizu, ga je odstranil. Tako je gospoda Bancka poslal pakirat kovčke, čeprav so bili skupaj na turneji, Schumannu je prepovedal dostop do hiše in zavračal pisma, ki jih je poslal Clari.²²

Clara je vedela, da brez očetove odločitve, da bo postala slavna pianistka, ne bi postala nič. Zavedala se je, da ji je omogočil, da je dosegla veliko več kot večina žensk, ki so bile večinoma samo okraski svojim moškim, svet so sprejemale le od njih. »Mlle Jeanrenaud ni bila nič razen protestantka in čedna.« (Galloway 2014: 163) To so bile Clarine misli o Mendelssohnovi zaročenki. Pomembno je bilo, da je bila ženska lepa. Clara je vedela tudi to. Zato se je gospodična Jeanrenaud tudi zaročila z Mendelssohnom. Na svojih prvih koncertih v Parizu je opazala naslednje: »Da so jo imeli za *čedno*, se je zdelo, da šteje več od vsega.« (Galloway 2014: 123) Zavedala se je, da jo ocenjujejo z drugačnimi merili kot moške. Tistih, ki so bile zgolj žene svojih mož in niso znale ničesar, ni preveč cenila. Vedela je, da je dobra in da bo to tudi pokazala. Način ocenjevanja moških in ženskih jo je zmotil, saj ji ni bilo všeč, da je najpomembnejše merilo tega, kako jo bodo Parižani sprejeli, čednost. Bila je objekt v

²² »Kadar je /.../ pridobitev simbolnega in družbenega kapitala skorajda edina oblika možnega kopičenja, so ženske vrednosti, ki jih je treba zavarovati pred žalitvijo in sumničanjem in ki, investirane v izmenjave, lahko proizvedejo povezave, se pravi družbeni kapital. Kolikor je vrednost teh povezav in potemtakem simbolnega dobička, ki ga lahko priskrbijo, deloma odvisna od simbolne vrednosti žensk, ki so na voljo za izmenjavo, se pravi od njihovega slovesa in predvsem od njihove kreposti – vzpostavljene kot fetišizirana mera moškega slovesa, torej simbolnega kapitala celotnega potomstva –, toliko je čast bratov ali očetov, ki pripelje do tako skrbne, celo paranoične čuječnosti, kot je čuječnost mož, oblika dobro prilagojene sebičnosti.« (Bourdieu 2010: 53–54)

svetu simbolnega kapitala, kjer sta največ šteli njena lepota in čast. Svojo vrednost je pridobila s tem, da je bila dobra pianistka, saj je bilo takrat za ženske priporočljivo, da so se ukvarjale z glasbo. S tem je dobila dodaten čar, saj je izstopala od drugih žensk. Oče gospoda Wiecka je tako trdil: »Glasba je, tako kot zdravljenje in pravoznanstvo, kratkočasje za bogate fante, za dekleta pa dvig vrednosti na poročni tržnici.« (Galloway 2014: 49)

Po mnenju gospodične Jeanrenaud je Clara igrala preresno glasbo, saj je s tem odganjala mladeniče. »Tako resen program – in za mlado žensko! Toliko kompetence bo samo odgnalo mladeniče! /.../ Kaj pravite vi, Fräulein Wieck? S tako čednim obrazom pa menda ja nočete odganjati mladeničev stran?« (Galloway 2014: 164) Tako je gledala na Claro mladenka, katere poglobljena naloga v življenju je bila, da se je poročila. Clara je bila vzgajana v pianistko, ni so je vzgajali, da bi postala zgledna soproga, zato ni razumela, zakaj naj bi s svojim igranjem odganjala mladeniče. Njen cilj je bil, da bi čim boljše igrala, ne da si išče ženina. A preveč sposobne ženske moških niso privlačile, bile so ženske sumljive kvalitete. Clarin oče je bil vesel, ker njegova nova žena ni ničesar vedela o glasbi, saj tako ni imela nikakršnega mnenja o njegovem delu in je poslušala zgolj njega. Preveč sposobna ženska bi lahko ogrožala avtoriteto moških, zato ženske niso prejele dobre izobrazbe, če so sploh jo. Izjema je bila umetnost, saj je bilo priporočljivo, če so se ukvarjale z njo, a vendarle zgolj za zabavo.

Ko se je Clara poročila, je postala simbolni kapital gospoda Schumanna. Ta ji je na sprehodih, če je narobe pogledala, očital, da se spogleduje, prav tako ji je očital neprimerno vedenje po koncertih in na sprejemih. Če so jo vsi hvalili, se mu je zdela preveč spogledljiva, ni mu bilo všeč, ker je bila prijazna do vseh, ki so ji prišli čestitat. Želel si je, da bi ostala Clara nedotaknjena, samo njegova, njegov hišni angel, ki skrbi zanj. Obseden je bil s podobo svoje angelske Clare in zdelo se mu je, da se s koncerti in sprejemi preveč razdaja drugim. Želel jo je zgolj zase, bila je njegova lastnina.

3. MOLČI, ŽENSKA

Kot majhen otrok je bila zelo molčeča, kar je njenemu očetu zelo ustrezalo, saj je pri ženski molčečnost obćudovanja vredna poteza. Večkrat je poudarjeno, kako pomembno je, da ženska molči. »*Ve, kdaj mora molčati, in hvala bogu, da nima glasbenih stališč,*« je za svojo novo ženo rekel gospod Wieck. Dve pomembni vrline ženske sta, da nima stališč in da molči.

Ženska mora molčati, ker nima ničesar pametnega povedati. Svoje misli naj ohrani zase, saj ni dovolj pametna, da bi sodelovala v »moških« pogovorih.

Na vprašanja, ki so bila naslovljena na Claro, je večkrat odgovarjal njen oče, pozneje pa Schumann. Ni vedela, kako bi odgovorila, in tudi sama je pričakovala, da bosta odgovarjala namesto nje. Ko je poskušala Joachimu odgovoriti na vprašanje, kako sklada, je obupala, saj mu njena razlaga ni zadostovala, ker je bila povsem praktična, v njej ni bilo umetniškega navdiha, presunjenosti in podobnih stvari, zato mu je predlagala, da to vprašanje zastavi njenemu možu, ko se bosta srečala. Mendelssohn je ugotovil: »To je en razlog, zakaj smo možje zaposleni, Joachim. Govoriti moramo za svoje ženske, kot tudi zase.« (Galloway 2014: 380) Pri Clari je večkrat vidno, kako jo kakšno vprašanje spravi v zadrego, saj o določenih stvareh nima mnenja. Clara je poznala praktično stran življenja, ni pa znala o tem umovati, saj se tega od nje ni pričakovalo in tega ni nikoli počela, povsem dovolj je bilo, če je mnenje namesto nje izrazil oče ali Robert.

Ko se je začela avstrijsko-pruska vojna, je Clara prvič postala politično aktivna in prvič se je politično opredelila za določeno stvar. Robertu ni bilo treba utemeljevati svojega mnenja, a Clara se je morala pred vsakim zagovarjati. Ni razumela, v čem je razlika. Moški si je lahko svobodno ustvaril svoje mnenje, o ženski odločitvi so dvomili vsi, njej so si upali oporekati. Oporekali so ji, ker je bila ženska, zato so predpostavljali, da se ne razume na politično dogajanje in da ni sposobna razmišljati o teh stvareh. To so bile moške stvari, o njih so se pogovarjali moški, ženske pa so jih morale ubogati in jih podpreti pri njihovih odločitvah. »Ona, ki ni dotlej nikoli izrazila navdušenja nad nobeno politično barvo, je bila nenadoma razvnetna. Igrala je Chopina na dobrodelnih koncertih za razlaščene Poljake. Menila je, da je vloga Umetnosti nedoumljiva in da je njena vloga tolažba, vzorec in smisel v kaosu, obnova vrednosti lepote, pa k vragu z njihovo potuhnjeno predstavo o glasbi kot čemerkoli drugem. Pošiljala je denar ljudskim kuhinjam in se prepirala s sosedi.« (Galloway 2014: 386) Tudi Clara se je naučila, kako spregovoriti, ni bila vse življenje ženska, namesto katere so govorili moški. V romanu lahko spremljamo razvoj njenega karakterja od pohlevne deklice, lutke, do samostojne ženske, ki se ne boji govoriti.

4. ZAČETEK KARIERE

Ko je začela koncertirati, so bili navdušeni nad čvrstostjo deklice. »V Weimarju je Goethe rekel, da ima naša Clara moč šestih fantov. *Šestih fantov*.« (Galloway 2014: 121) Hvalili so njeno podobnost nasprotnemu spolu, ki je merilo vsega. »Kljub vsemu temu se je zdelo, da jo vidijo kot zabavljako, da nekdo tako mlad igra tako zrelo, da dekle igra s tako moško močjo.« (Galloway 2014: 122–123) Množice je navdušila, ker je igrala, kot da bi imela moško moč. Navduševala jih je, ker je imela vrlino, ki pripada moškim, ne ženskam. Pozneje so govorili celo, da je »ženska z dušo, veliko, kot je moška.« (Galloway 2014: 176) Ženske so imeli za omejena bitja, ker je bila Clara izvrstna pianistka, je morala biti tudi njena duša moška, saj ženska duša tega ni sposobna, ker je preveč pritlehna. Ko se je na Dunaj, kjer so v njenih dekliških letih občudovali njeno moško moč, vrnila kot poročena ženska, ni povzročila takšne senzacije. Njena mladost in deviškost sta poskrbeli, da je bila atraktivna, ko se je na oder povzpela kot zrela in poročena ženska z otroki, ni bila več tako posebna, sploh pa ni bila več na trgu žensk, ni jim bila več na voljo.²³ Večkrat je poudarjeno, kako so Claro, ko so občudovali njeno delo, opisovali z moškimi značilnostmi, pridevnike, ki naj bi opisovali moške lastnosti, so uporabljali zgolj za njeno igranje, saj je niso enačili z ženskami, ki naj bi bile manj sposobne kot moški. Ženske naj ne bi imele takšnega talenta, če so ga imele, pa so imele v sebi nekaj moškega.

Ženska, kot je bila Clara, je izstopala, saj večina žensk ni bila sposobna poskrbeti zase, saj za to niti ni imela možnosti. Clara je s svojim igranjem lahko služila denar, česar večina žensk ni mogla. Pot do te možnosti ji je odprl moški, njen oče. Dokler je bila pod okriljem očeta ali moža, ni ogrožala ravnovesja v družbi, saj so zanjo še vedno skrbeli moški, čeprav ni bila le deklica, ki potrebuje moškega, ampak izredno dobra umetnica, sposobna ženska v svetu moških. Na vprašanje, ki ji ga je postavila gospodična Jeanrenaud, je namesto Clare odgovoril njen oče, avtoriteta, ki jo je morala spoštovati, zato je lahko govoril v njenem imenu in namesto nje. »Ta mlada ženska lahko prenaša breme, ki bi podrlo vprežnega konja, o tem ni

²³ »Ali ob vsej iskrenosti ni došla razlike? Da tesno prileganje njenih oblek zdaj, ko obleke niso več iz belega muslina, ne bo več tako razburljivo? Da bodo plеди in temnozeleni barve poročene ženske brzdale navdušenje njenega sprejema? Da je tisto, kar je vsaj delno dražilo to k draženju nagnjeno mesto – deklica z močjo moškega, otrok z umetniškim darom zrelosti, slasten drobci naprodaj, ki je nekako stekel po hrbtenici, ko se je devica vzpela na oder za javno razkazovanje –, izginilo, ne glede na to, kaj je še prinesla pokazati?« (Galloway 2014: 371)

nobenega dvoma. Moja hčerka je umetnica, Mademoiselle, ne pa ženska čudne sorte.« (Galloway 2014: 164) V romanu je izrazito poudarjeno očetovo nespoštovanje žensk, Clara je bila izjema, ker je postala dobra pianistka, čeprav je bil oče pozneje zelo razočaran nad njeno odločitvijo za zakonsko življenje. Do žensk je gojil izrazito negativna čustva, tudi Clara ni smela imeti svojega mnenja, saj mu je morala biti kot hčerka podložna, žena ga je morala ubogati brez ugovarjanja. Ženske je imenoval razplodne krave, kot matere naj bi postale zagrenjene in s tem kvarile otroke.

5. NEGATIVNE KRITIKE – NAPAD NA NJENO ŽENSKOST

Na Claro kot pianistko se je gledalo drugače kot na pianista. Negativne kritike so bile uperjene predvsem na to, da je bila ženska. Tako si njen koncert ni zaslužil prave kritike, ker je bil delo dame. Res je, da je kritike napisal užaljeni Schumann, pa vendar je bila takšna kritika objavljena. Nihče ne bi napisal, da si koncert ne zasluži omembe, ker ga je napisal moški, pa bi bilo lahko delo zanič. Vsiljivka v svet skladateljev je bila Clara, ženska, zato so kaj takega lahko napisali in objavili. Druga užaljena kritika, ki jo je Schumann napisal, se je osredotočila na njeno podobo in osebnost, na ženskost, sploh ne na njeno igranje. Narisana je bila karikatura, pod njo je pisalo: »Moški je očitno tepec, pianistka pa se je potila kot žrebec, je pisalo pod njo; poleg tega je bila očitno harpija častihlepnosti in ponosa, kar je človeka pripeljalo do sklepa, da je ta dama v najboljšem primeru brezspolna, da pa je bolj verjetno pravzaprav *moški*.« (Galloway 2014: 167–168) Niti besede ni napisal o tem, o čemer bi moral pisati, torej o njenem igranju, osredotočil se je na to, kar naj bi bila njena šibka točka, to, da je ženska. Ženski, ki je uspela, so večkrat očitali, da je premalo ženska. To se je zgodilo tudi Clari, ki ji je Schumann očital, da je pravzaprav moški. Bila je preveč uspešna za svet moških, seveda pa to, da jo je označil za moškega, ne pomeni, da bi jo moški sprejeli medse. Ne, to je pomenilo, da je slaba ženska, sumljive vrednosti. Ogrožala je moško superiornost.

Bettina von Arnim, pesnica, prav tako kot Schumann ni ničesar povedala o tem, kako dobro je igrala, ne, motil jo je njen nastop, nikjer niti besede o tem, kako je izvajala glasbo ali kako je skladala²⁴. Sprejela je vrednote, ki so jih imeli moški, oni so narekovali, kakšen pogled na

²⁴ »Kako prevzetno se usede za klavir in se postavlja brez not na stojalu! Je rekla von Arnim, na glavi ji je poganjalo nojevo perje. Čelo se ji bo razširilo, od znotraj napihnilo od »not«. Döhler ne bi bil nikoli tako prostaški. Sicer pa je bil Döhler moški in nobena grožnja. Najslavnejša ženska v Evropi, je grulil njen oče, velika

svet moraš imeti, tudi ženske so ocenjevale z moškega stališča. Tudi gospod Wieck o pesmih Bettine von Arnim ni povedal ničesar, napadel je njeno integriteto, tako da je žalil njen videz in napadel njeno čast – ženska je morala biti vzdržna –, da naj bi pri njej spali sloviti možje, domnevno je takrat, ko se je nehala družiti z njimi, izgubila svoj dar.

Vrednost so ženskam določali moški, njihovo delo so ocenjevali moški, če ženska ni imela moškega zaveznika, ni mogla storiti ničesar. Ko je oče Claro poslal samo na turnejo, ji je oponesel, da bo videla, kako jo bodo vsi zavrnili, ker ne bo imela moškega, ki bi jo podpiral. Pomembne pianistke so imele ob sebi moške, ki so priznali njihovo delo za dobro, Dorothea von Ertmann Beethovna, Josepha Aurnhammer Mozarta, tudi pesnica Bettina von Arnim je imela pomembna moška poznanstva. O Josephi Aurnhammer neki dunajski profesor pove, da je bila debela kot krava in grda kot vime, vendar da je pisala odlične skladbe za žensko. Še če so dobile priznanje, so jih ocenjevali z drugačnimi očmi kot moške. »Najboljša znamenitost je bila navsezadnje tista, ki je povzročala srh, bila je brez izjeme moška; ženske – bodimo tukaj surovo iskreni – niso dovolj resne. Spravi karizmo v krilo, pa postane nekako manj karizmatična, vsaj na vsak pomenljiv, s čimer je mišljeno trajen, način; vtakni z genijem obdarjeni talent v krilo, pa bo vzbujal samo šale – psi, ki hodijo po zadnjih nogah itd. Ženske se niso povzpele do genialnosti, povzpele so se samo do *zapeljivosti*.« (Galloway 2014: 211) Ženskam moški sodniki odrekajo zmožnost, da bi bile genialne, lahko so zgolj zapeljive. Verjetno je bila največja pohvala, ki so jo moški namenili Clari, ta, da ima moško dušo. Ženski talent primerjajo s talentom psov. Pripovedovalec zelo slikovito opisuje pogovore moških in naslika položaj žensk v družbi, v kateri je živela Clara. Velik poudarek daje temu, kako moški izrekajo svoje mnenje o ženskah, na kakšen način jih vrednotijo, opisuje tudi ženske, kako privzemajo stališče moških. V romanu je prikazano veliko ženskih oseb, ki so nekaj postale ali pa bile zgolj žene svojih mož, opiše tako položaj enih kot drugih, družbene predsodke in omejitve, ki so jih ženske doživljale.

Bettina von Arnim, katere daru za poezijo je bilo konec, ki ni več prenočevala slovitih mož, ki ni imela občutka za glasbo in je imela obraz kot rit, je bila ljubosumna – preprosta resnica.« (Galloway 2014: 165)

6. CLARINO OSAMOSVAJANJE OD OČETA ALI PREHOD OD DOMINACIJE OČETA DO DOMINACIJE MOŽA

Moški so ji dvorili, Clara pa jih je vztrajno zavračala. Ko ji je Schumann prvič dvoril, jo je oče poslal na turnejo, ko ji je za božič podaril bisere, jo je spet poslal na turnejo, Schumannu pa so prepovedali dostop do hiše. Oče je branil hčerino čast in vneto odganjal snubce, ki so se mu zdeli nevarni. Hčere ni želel prepustiti nikomur, bila je njegova, kar bi morala tudi ostati. Clara se je prvič resneje uprla očetu, ko je Schumannu pisala, naj jo obišče, ker očeta ne bo doma.

Njen oče je izvedel za srečanje in je besnel, ker ga je hčerka izdala. »Ampak potem hči brez dolžnosti sploh ni nobena hči. Premisli to: oče, ki ga je sram, da bi hčer priznal za svojo. Hčer, ki ji je priskrbel vse, za katero je dal deset let svojega življenja, vendar hčer, ki se je za njegovim hrbtom uprla njemu in vsem njegovim jasno izraženim željam.« (Galloway 2014: 155) Oče je nad Claro neprestano vršil pritisk, kakšna bi morala biti zgledna hči. Bral ji je primere iz biblije in druge literature. Ni dopuščal, da bi Clara upoštevala tudi svoje želje, ker jo je poučeval, mu je morala biti hvaležna do konca svojega življenja, ga spoštovati in uresničevati njegove želje, saj brez njega ne bi postala slavna pianistka.

Clara je svojemu očetu kljubovala, ker je imela rada Schumanna in ker je čutila, da ima dolžnost tudi do njega, ne zgolj do očeta. Čeprav je Schumann o njej napisal užaljeni in ogabni kritiki in čeprav jima je oče za kar sedemnajst mesecev preprečil, da bi imela stike, se mu je Clara uprla, na koncertih spet začela igrati tudi Schumannovo glasbo, kar ji je oče prepovedal, in Schumannu poslala sporočilo. Dogovorila sta se, da se bosta poročila. Oče ji je grozil, da bo obubožala, saj ji ne bo dal niti beliča, da bo Schumann pokopal njeno igranje, da bo postala razplodna krava. Ko je skušala Clara Schumannu povedati, da si morata zagotoviti denar, da bosta lahko preživela, ji je Schumann užaljeno odgovoril, da ima dovolj denarja, čeprav ne toliko, kot želi njen oče, in ji pisal, katere ženske se zanimajo zanj. To, da je Claro skrbelo za denar, ga je raztogotilo, bil je užaljen. Ni razumel, da Clara razmišlja stvarno, da se zaveda, da brez denarja ne moreta živeti, in da ve, da Schumann z denarjem ne ravna preudarno in da bolj malo služi. Clara se je počutila krivo, ker je bila tako brezčutna, zato se je odločila, da se bo poboljšala.

Na potovanjih z očetom se je naučila, kako poskrbeti zase. Koliko lahko zasluži s koncerti in kako organizirati turnejo. Vedela je, da lahko zasluži veliko. Očetov stalni očitek Schumannu

poleg tega, da je nestanovitna osebnost, je bil, da nima dovolj denarja. Clara je vedela, da bi lahko Schumannu priskrbela službo, ki bi jima prinesla dovolj denarja, poleg tega bi koncertirala. A Schumann o teh stvareh ni želel niti slišati, čeprav so razumne. V vseh sporih, ko je Clara Schumannu omenjala denar, je prikazana veliko bolj razumna kot Schumann, vendar se mu je vedno uklonila in podredila. Ko je nanjo vršil pritisk, naj se osvobodi pritiska očeta in se poroči z njim, je zapisal, da je ženska in kot taka moškemu podložna, torej Schumannu, in da mora spoštovati njegovo voljo. Clara je to sprejela kot samoumevno.

7. ODNOS CLARE IN SCHUMANNA

Schumann je v Clari videl svojo nadomestno mamo. K njej je prišel, namesto da bi šel na pogreb svoje matere. »In čeprav njegove matere ni več, je ona – *Chiarina* – ona še tukaj.« (Galloway 2014: 154) Želel si je ženske, ki bi mu nadomestila izgubljeno mater, želel si je Clare, za katero je že njegova mati zatrjevala, da je dovolj pogumna in razumevajoča, da bi lahko skrbela za njenega sina. Schumann je v Clari videl novo Frau Schumann, gospo Schumann, ki bo nadomestila mrtvo gospo Schumann. Zanj bo skrbela, kar je dolžnost matere in žene.

Schumann je bil vse do takrat, ko ga je premagala bolezen, dominanten v njunem odnosu, čeprav je Clara spretno krmarila med njegovimi razpoloženji in ustvarjala čim bolj normalno vzdušje. Če se ji je le posrečilo, je prikrla, da je nekaj storila po svoji volji, večkrat so ji pri uveljavljanju njene volje na pomoč priskočili prijatelji, ki so uganili njene želje, saj jih je le redko izrazila (pozneje v zakonu se je to zgodilo pogosteje), in so se zavedali, da Schumann ni čustveno stabilen. Clara je bila in je dobro prenašala pritiske. Bila je veliko stabilnejša oseba kot Schumann, kar je popolno nasprotje stereotipnim predstavam o moških in ženskih lastnostih. Prav tako je znala veliko boljše skrbeti za denar, kar prav tako ne ustreza stereotipnim predstavam o ženskih in moških lastnostih.

Schumann Clare ni spraševal, kakšnega življenja si želi. Predstavljal si je, da bosta živela preprosto, imela pet sob, ob mesečini igrala duete in se zvečer objemala. Clari je govoril, da njena slava ni nič v primerjavi s tem, da bi ji lahko položil poročni venec na glavo. Ni razmišljal o tem, da bi skupaj hodila po turnejah, da bi Clara še vedno lahko koncertirala. Igrala bo za prijatelje, v ožjem krogu. Njena največja sreča bi morala biti, da skrbi za svojega moža, ne pa, da koncertira. »Ne da bi ji preprečil igrati – sploh ne! Brezkončno bo igrala, tako

upa, vendar ustrezno, primerno, doma. In ljubila ga bo kot najbolj strpnega moža! Zažgala mu bo jajca in premalo spekla zrezek, pa mu ne bo mar.« (Galloway 2014: 198)

Clara je bila ujeta med dvema moškima, ki sta ji pomenila avtoriteto. Očetove dominacije si ni izbrala sama, v tak položaj se je rodila. Schumannovo dominacijo je sprejela sama in jo imela za samoumevno, ker je bil moški in njen bodoči mož, vendar ni mogla spoštovati njegove volje, ker je bila še vedno podložna tudi svojemu očetu. Schumann ji je v pismu napisal: »*Vedno te vidim. Vem za vse, kar delaš.*« (Galloway 2014: 221) To ji je, preden se je poročila z Robertom, vedno govoril tudi njen oče. Oba moška, ki sta bila njena avtoriteta, sta jo želela nadzorovati, tako njene misli kot njena dejanja. Želela sta, da misli kot mislita onadva, da v vsem spoštuje njuno voljo.

8. CLARA PRED POROKO

Clara o zakonu ni vedela veliko, saj se o tem ni nikoli z nikomer pogovarjala. Ni vedela, kaj naj pričakuje v svojem zakonu. »Nekoga Drugega, s katerim bi delila življenje, morda. Nekoga, ki bi ga varovala, ščitila in cenila vsak dan. Nekoga Drugega, ki bi prinesel Luč. In vse, karkoli je na svetu dosegljivo z ljubeznijo, veliko ljubezni, obiljem ljubezni.« (Galloway 2014: 203–204) Poznala je samo pravlјice, opere, pesmi in dva zakona, očetovega s Clementine in materinega z Bargielom, pa še to slabo. Poznala je le svojo dolžnost do očeta, povrniti mu je morala za to, da ji je dal glasbo, in morala mu je biti hvaležna. Razpeta je bila med krivdo in dolžnostjo, čutila se je krivo, ker ni bila ob Schumannu in ker je želela zapustiti očeta in se poročiti s Schumannom.

Predstavlјala si je, kakšne so njene dolžnosti v zakonu, to so ščitenje, varovanje in cenjenje svojega moža. Svojega moža mora spoštovati in zanj skrbeti. Predstavlјala si je, da bo njen zakon poln ljubezni, mož pa naj bi jo osrečeval. O tem, kakšne so njene vsakodnevne dolžnosti do moža, ni veliko razmišljala, o njih je bila tudi slabo podučena, saj jo je oče vzgajal za pianistko. Robert je pričakoval, da bo počela vse, kar mora početi dobra žena, čeprav se je zavedal, da v gospodinjskih opravilih ni izkušena. Zato pa ji je obljubljal, da ji bo odpustil, če bo zažgala jajca.

Schumann je potreboval človeka, ki bi ga ščitil pred svetom. Ob sebi je hotel »pravo ženo, ne take, ki bi služila družinski dohodek, temveč tako, ki ga ne bi zapustila nikoli, nikoli, ker jo tako zelo ljubi« (Galloway 2014: 215). Čeprav ji je Schumann nenehno pisal, da si ne želi, da

bi služila denar, ko se bosta poročila, si je Clara vztrajno predstavljala tako podobo. Poznala je samo življenje s turnejami, Clara je znala služiti denar, ni pa znala biti gospodinja. Vedela je, da Schumann s svojim delom ne more zaslužiti veliko, zato ji je bilo samoumevno, da bo tudi po poroki koncertirala. Da je ženska služila denar, je pomenilo sramoto, čeprav se Clara s tem ni nikdar obremenjevala. Schumann ji je, že ko sta se pripravljala na poroko, dopustil, da je koncertirala in zbirala denar za svojo doto, saj druge izbire ni imel. Žena, ki v zakon ne prinese dote, je sramota. Ker ji je želel ves denar vzeti oče, je morala zaslužiti novega.

Oče je Claro Wieck razdedinil in ji hotel vzeti ves denar. Ko sta nanjo pritiskala tako njen oče kot Schumann, je Clara pomislila, da bi morala opustiti turneje, ker nima moči, in nehati skladati, saj nobena ženska nima talenta. Izgubila je pogum, a se je hitro postavila na noge. Zbrala je moč, odločila se je, da bo, tudi če jo bodo obrekovali, dostojanstvena. Pomislila je na usodo Ernestine, deklice, ki se je učila igrati na klavir pri njenem očetu, ko je bila majhna, a se ni naučila ničesar. Brez vsakršne izobrazbe se je naučila samo tega, kako moledovati in biti pri tem čim bolj prikupna. Claro je njeno pismo, v katerem je prosila za pomoč, streznilo in zbrala je pogum. Videla je, kaj se lahko zgodi ženski, če nima izobrazbe ali moža. Zato je koncertirala in zbirala denar.

9. GOSPODINJA

Večkrat se je spraševala, kaj bi naredila vsaka dobra ženska, vsaka ženska z usmiljenjem v srcu. Ni dobro vedela, kako se mora obnašati kot žena, se je pa zelo trudila. »Nikoli se ne bo upirala,« (Galloway 2014: 239) so bile njene misli, voljno je sprejela njegovo avtoriteto. Zapustila je priimek Wieck in postala gospa Schumann. Zakon si je predstavljala tako: »Da mora zakon ljudi zaznamovati, in to zaznamovati za vselej. Da požlahtni tiste, ki živijo pravično in strogo v njegovih mejah, ženska kot pomočnica in moški kot gospodar, čeprav samo po imenu. Da so njegove želje zdaj njene želje, njegove bolezni naložene njej, njegove skrbi in sanje ključni predmet njenih zadev. Dve srci kot eno, deljeni življenji in prepolovljene težave, začetek *družine* z otroki, svetna dobrina skupna last.« (Galloway 2014: 243) S poroko je prostovoljno sprejela podrejen položaj v zakonu. Morala je skrbeti za svojega moža in ga ubogati, skrbeti je morala za gospodinjstvo in njegovo zdravje. Mož se je moral posvečati svojemu delu in temu, kako bo zaslužil denar.

Ko je Clarini materi umrl mož, ji je Clara samoumevno začela pošiljati denar, ne da bi mati prosila zanj. Vedelo se je, da so ženske povsem nesamostojne, da potrebujejo pomoč drugih, ko nimajo več varstva svojega moža. Niso znale same služiti denarja, skrbeti so morale tudi za svoj ugled, zato niso smele sprejeti vsakršnega dela. Tudi ko so Schumanna odpeljali v sanatorij, so Clari pošiljali denar za pomoč. Ni ga sprejela, saj je verjela, da se bo njen mož kmalu vrnil, poleg tega je sama služila denar. Povsem sama je oskrbovala celotno družino in plačevala še za Robertovo zdravljenje.

Clara je z veseljem sprejela svojo novo vlogo, hkrati jo je bilo strah, saj ni bila nikoli vzgojena za gospodinjjo in ni poznala vseh opravil. Niti pomislila ni, da je Schumannu enakovredna in da so dela izrazito nepravilno porazdeljena. Želela si je veliko ljubezni in biti dobra žena, ki bo osrečila svojega moža. Spet je bila obremenjena z dolžnostmi, prej z dolžnostmi do očeta, zdaj do Schumanna. Razlika je bila v tem, da si podrejenosti svojemu očetu ni izbrala, vanjo se je rodila, za podrejenost svojemu možu pa se je odločila prostovoljno in voljno. Bila je prepričana, da je takšen položaj pravi, ni se spraševala, s čim si je Robert zaslužil vlogo gospodarja. Bil je moški, in to mu je dajalo vrednost.

Pronicljivo je opisano, kakšne stiske je doživljala Clara, ker se je bala, da ne bo dobra žena. Spraševala se je, kaj počnejo »prave ženske, tistih, katerih trud je doslej komajda opazila« (Galloway 2014: 247). Počutila se je manj žensko, ker ni bila gospodinja, ker ni vedela, kako upravljati hišo. A kljub vsemu se je počutila svobodno, saj je privolila v zakonsko življenje in s tem prevzela obveznosti, ki jih je takrat morala izpolnjevati zakonska žena. Strah jo je bilo, ker ni poznala opravil. Pred pomočnicami in obiskovalci je skrivala svoje neznanje, ni si upala vprašati za nasvete, saj bi s tem priznala, da ne pozna gospodinjskih opravil in je slaba žena. Vržena je bila v novo vlogo, ne da bi ji kdo pomagal. Robert se ni obremenjeval, kakšen mož bo. On je prevzel svojo vlogo gospodarja, ki mu mora ženska služiti. Do nje je bil prizanesljiv, skupaj sta ugotavljala, kako se pripravljata meso. A vseeno je bila njena skrb, da bosta sita, da bo pospravljeno, da bo zadovoljen.

Clara se je večkrat počutila izključeno iz njegovega življenja. Predstavljal si je, da bo sodelovala pri Robertovem delu, da ji bo kazal svoje nove stvaritve, da jo bo vprašal za njeno mnenje. Robert tega ni počel, svoje delo je kazal prijateljem, ne njej. Izključil jo je iz svojega ustvarjalnega dela, ko je delal, ga ni smela motiti, ni smela niti igrati na klavir. Izločil jo je iz glasbenega ustvarjanja, saj je bilo njeno delo, da skrbi za gospodinjstvo. Pil je in se zapiral v sobo. Ko je nekega dne zaspal, se je usedla na klavir in igrala nanj, ne da bi pritiskala na

tipke, predstavljala si je čudovite zvoke, ki so prihajali iz njega. Pogrešala je igranje. Pogrešala je to, kar je bilo vedno njeno. Svojo sposobnost igranja, glasbo.

Prijatelji so prihajala k njima v goste, večkrat so ju dražili, da se mora Clara spet posvetiti zgolj igranju. Schumann je odgovarjal, da ne bo igrala, če si tega ne želi, in da je njeno igranje namenjeno samo starim prijateljem. Vesel je bil, ker je bila odpovedana turneja po Rusiji, saj mu ni bilo do potovanja. Ko so Clara povprašali, ali si želi igrati, je namesto nje odgovorila Cécile: »Nova žena ima druge opravke.« (Galloway 2014: 251) Druga ženska jo je postavila na mesto, kamor spada, privzela je tradicionalni moški pogled na vloge, saj ga je posebila. Ravno prek ženskih likov je še bolj izpostavljeno, kako zelo je družba pritiskala na ženske, kakšne norme so morale izpolnjevati, ko jih slišiš skozi ženska usta, še močneje izstopajo, saj so tudi ženske povsem prevzele svojo vlogo v sistemu in ta sistem vzdrževale. Clara je bila odrezana od življenja, ki ga je poznala prej. Bila je dobra pianistka in rada je igrala. Ni se spodobilo, da bi žena potovala sama, brez svojega moža. Ker Robert Schumann ni prenašal potovanja in je moral urejati svoj časopis, je njeno koncertiranje odpadlo. Njena prioriteta je bila, da bi osrečila svojega moža, in Schumann je želel, da bi igrala manj, njeno igranje ga je vse bolj motilo, prepovedal ji je igrati. Clara ga je spraševala za dovoljenje za igranje, on pa je bil žalosten, ker si je želela igrati.

10. SPOLNOST, NOSEČNOST, POROD

O spolnosti pred poroko ni vedela ničesar, o neki tekočini, ki naj bi prišla iz moškega spolovila, ji je povedala prijateljica, a tej zgodbi nikakor ni mogla verjeti. Vanjo jo je uvedel Robert, zanj to niso bile prve spolne izkušnje. V njej je uživala, ni trpela, kot so trpele nekatere ženske, želela si je, da bi je bilo čim več, in tudi Robert je spolnost potreboval. Clara je bila strastna ženska in presenetile so jo kritike, ki so jo označile za hladno. Njeno strast so poznavalci prepoznali. Pri četrtem otroku se je začela spraševati, ali bi omejila svojo plodnost. »Clara ni bila ustvarjena za vzdržnost, vsakdo, ki je poslušal njeno igranje, je to vedel.« (Galloway 2014: 362) Pripovedovalec o ženski potrebi po spolnosti govori brez predsodkov. Ni treba, da bi bila ženska zadržana, v spolnosti lahko uživa. Tudi ni treba, da je ženska pohotnica, je pač strastna in svojo strast lahko izživi. Spolnost je predstavljena brez predsodkov, neobremenjeno. Prikazano je, kako nevedne so bile ženske, saj se o spolnosti ni govorilo.

Imela je osem otrok. Ni vedela, kako bi preprečila svojo plodnost. »Da obstajajo določena sredstva in da je nekaj, kar moški razumejo in naredijo, je bilo vse, kar je vedela.« (Galloway 2014: 362) O tem ni mogla nikogar vprašati. Ko se je pri neki nosečnosti odločila, da bo prosila zdravnika za nasvet, kako preprečiti, da bi se zarodek razvil, ji je uspelo splaviti. »Splav se je zgodil, božja volja je bila božja volja. To je bil način izogibanja več otrokom, ki ga je ženska sprejela. To je bilo vse.« (Galloway 2014: 366) Ko se splav še ni dobro zaključil, saj so iz nje še vedno prihajali ostanki zarodka, je že imela koncert. Za vsak primer je nastopila v rjavi obleki in sedela na debeli brisači. Med koncertom je iz nje zdrsnilo »/nekaj na otip in po velikosti podobnega surovim jetrom.« (Galloway 2014: 366) Robert je takrat potreboval mir, otroci pa so prihajali drug za drugim. Za Roberta se je zdelo, da nima nič proti splavu, čeprav ji je pozneje rekel, da se mu ne zdi nič narobe, če bosta imela še več otrok. In sta jih imela, čeprav je Clara še enkrat opravila splav in Robert ni imel nič proti.

Ob prvi nosečnosti jo je bilo strah, kaj se bo zgodilo z njo. Ni vedela, ali boli, ko se tvoj trebuh tako poveča, ko se koža tako raztegne. Groza jo je bilo poroda. Ko so se o tem pogovarjale s prijateljicami v Parizu, je ena vedela za kri, in da postane ženska po porodu šibka. Druga je vedela za grozne bolečine, ki so Evina kazen. Tretja, da ljudje večinoma to preživijo in imajo še več otrok. Clari ni bilo jasno, kako se lahko rodi otrok, ne da bi mater razklal na dvoje. Nikogar ni imela, ki bi jo lahko poučil, saj se o teh stvareh ni govorilo, sama je bila s svojim strahom. Groza jo je bilo brcanja v trebuhu, na smrt jo je bilo strah. Robert ji ni bil v nikakršno pomoč. Če je imela težave ženska, jih je morala reševati sama, nihče ji ni pomagal, saj se o teh stvareh ni govorilo. Če je imel težave mož, so bile to tudi njene težave, imel je njeno nesebično pomoč in pozornost. Ni bil sam, ona je bila sama.

Da bi se umirila, je začela skladati. Imela je koncert, svojo glasbo je odigrala, ko je bila visoko noseča, kar se je pozneje še velikokrat ponovilo. Delo jo je zaposlilo in dogodek je bil razveseljujoč. Tudi Robertu je dovolj ugajalo, kar je bilo najpomembnejše.

Ob porodu je Robert čakal v svoji sobi. »Kot vsi dobri možje se je bojeval s strašnim, srca pollaščajočim se gonom, da bi zbežal.« (Galloway 2014: 269) V nikakršno pomoč ji ni bil. Bil je zaprt stran od dogajanja, s Claro se je ukvarjal zgolj zdravnik, pa še ta ji ni razložil, kaj točno se bo zgodilo, zgolj da naj jo ne skrbi in da bo še bolj bolelo. Po porodu je krvavela dolge tedne. Robert se je kmalu vrnil k svojemu delu, Claro pa prepustil, da se je ukvarjala z otrokom. »Kaj naj bi navsezadnje sploh naredil? Lahko bi vzel otroka in ga zibal, ga nosil, mu tiho grulil, toda vse drugo je materina naloga, materino veselje, materino telo. Bilo je osamljajoče, na svoj tihi način šokantno.« (Galloway 2014: 273) Clara je bila ponovno

prepuščena sama sebi. Otrok ni pomenil dodatne skrbi za Roberta, bil je le dodatna skrb za popolnoma neizkušeno Claro, ki bi potrebovala pomoč. O vseh »ženskih zadevah« se ni govorilo, ko je dobila menstruacijo, ji ni oče rekel ničesar, samo obložiti se je morala z blagom, ko je zanosila, ji ni nihče svetoval, kako naj se obnaša, ničesar ni vedela o porodu. Ni vedela, kako je videti spolnost. Vse teme, povezane z ženskim telesom, so bile tabu. Še vedno se moški neradi pogovarjajo o menstruaciji in porodu, čeprav ti dve zadevi močno vplivata tudi na njihovo življenje. Kar se dogaja z ženskimi reproduktivnimi organi, je stvar žensk, o teh stvareh se še vedno govori z nelagodjem ali pa se o njih molči. V romanu so opisane težave, s katerimi se je morala spoprijeti Clara, pripovedovalec pripoveduje o strašnih krčih po porodu, o bolečinah med rojevanjem, o Clarinem strahu, prsnih prevezah, krvavenju ... Rojevanje in splav sta nazorno prikazana, tudi pri Ingridinem splavu izvemo za krvavenje, za strašne bolečine, da je prestala operacijo in da so ji morali odstraniti rodila, ker je prišlo do zapletov. Vse je predstavljeno veliko bolj abstraktno, o Clarinih težavah imamo konkretnjšo sliko, ki ni niti najmanj privlačna, saj jo sestavljajo kri, bolečine, rjavi izcedki. So del izkušnje, ki jo lahko doživijo zgolj ženske in jo je doživela tudi Clara. Frida je te stvari slikala in tudi v romanu si Slavenka Drakulić upa pisati o njih. Pripovedovalec opisuje, kako je Frida doživela splav in kako se je na sliko rojstva odzvala druga ženska, katere priznanje se je Fride najbolj dotaknilo.

11. KONCERTIRANJE

Mendelssohn se je zavedal, da Clara po poroki ni več igrala. Domislil se je načrta, kako jo bo spet spravil za tipke. Predlagal je, da bi Clara odigrala Schumannovo simfonijo, ki bi jo dirigiral Schumann. Schumannu je bila ideja všeč, saj je bila Clara še vedno njegova najboljša interpretka. Tako ji je Mendelssohn zagotovil vsaj dve uri igranja na dan, ker je moral Schumann svoj čas preživljati v dvorani in dokončati svoje delo. Simfonijo so poslušalci sprejeli z navdušenjem in za Claro je bil koncert »eno samo veselje, nagrada.« (Galloway 2014: 261) Uživala je v igranju. Prijatelji so ji omogočili vrnitev k svojemu življenju. Po koncertu naj bi odšli k Mendelssohnovim, a ji je Schumann odgovoril zgolj, da je Mendelssohn Jud. Oditu sta morala domov. »Preveč si prizadevaš za te stvari. Aplavz množice je grozna stvar, ali ne? Strašen zvok.« (Galloway 2014: 263) To ji je ponavljal po vsakem njenem koncertu, ni prenesel, da ji je občinstvo ploskalo, da jo je imelo rado, da se je razdajala tudi občudovalcem. Pozneje se je morala sama udeleževati sprejemov, če se jih je

udeležil tudi on, je bil čemerren, imeli so ga za nevljudnega. Clara je bila po tem koncertu končno spet srečna, a ko ga je našla za orkestrsko zaveso, je postala spet zbegana in osramočena. Schumann ji ni bil sposoben nuditi tega, kar jo je osrečevalo. Namesto da bi jo podpiral ob igranju in bil vesel njenih uspehov, ga je njeno dobro igranje na koncertu razžalostilo. Clarin odgovor na njegovo kritiko, da naj zdaj igra samo njemu in da se mu zamisli bojujejo v glavi, je bil: »Rekla bom, da sem trapasta ženska z najboljšim možem. Poljubila ga je. In da se imam veliko naučiti.« (Galloway 2014: 264) Njeno učenje je pomenilo, da se mora odpovedati marsičemu. Da ne sme pričakovati tega, kar je bilo zanjo včasih samoumevno. Da se je lahko po koncertu veselila s svojimi prijatelji. Da je sklepala nova poznanstva. Da je koncertirala. Vadila. Morala se je popolnoma prilagoditi svojemu možu in trudila se je, da bi bilo tako.

Na turnejah je Clara skrbela za vse: »/Z/bira orkestrske parte, ureja račune, pošilja kreditna pisma in dostavlja frakture; prinaša kruh, pripravlja torbe, kliče postreščke, poravnava račune, išče pravo kočijo ob pravem času.« (Galloway 2014: 290) Kljub temu nikoli ni vedela, ali bo Schumann zdržal ob njej, saj so ga turneje utrujale. Ko Robert prvič ni več zmožal potovati z njo, sta oba vedela, da koncertov ne more odpovedati, a Clara je najprej pomislila na to možnost. Robert, ki si je želel, da bi to predlagala Clara, da bi odgovornost za to zvalil nanjo, je moral predlagati, naj potuje sama, on pa se bo vrnil. Planila je v jok, pričakovala je, da ji bo mož stal ob strani. Namesto tega ji je predlagal, da si najde učenko ali gardedamo, da bo potovala z njo. Skrbeti je morala za svoj ugled, zato je potrebovala spremljevalko, a so se kljub temu širile zlobne govorice, da sta se razšla. Na vsakem koraku je morala skrbeti, da se je kazala kot krepostna ženska in skrbna žena.

Vsi so jo spraševali, ali je bilo vredno, da je sama ostala na turneji, čeprav sploh ni imela izbire, zatajil je njen mož, ne ona. »Vsa tesnoba in osamljenost zaradi prodajanja njenega igranja na tujem, da je zapustila soproga in otroka, da je čisto sama kljubovala nevihtam in ladjam in pošastnemu trudu organizacije? Je bilo? Nihče ne bi Lisztu ali Mendelssohnu zastavil takega vprašanja. Ali Thalbergu ali Henseltu ali Mendelssohnu. Ni pomembno. Todi nihče ni izpustil priložnosti vprašati Claro Schumann in spraševali so jo dolga leta. Še več, lahko je odgovorila. Nič nima opraviti z neizrekljivim hrepenenjem po možu in otroku, s strašnim trganjem srca, ki ga je včasih občutila, s strahom, težavami in samoto celo v gručah ljudi, zlasti v gručah ljudi, ki je zaznamovala toliko njenega časa zdoma. To je bilo tisto, kar je človek pričakoval, kar je bilo treba vzdržati. Tisto, kar je kaj štelo, vsaj najbolj neposredno, je prinesla domov skupaj s pisnimi obračuni, prihodek pa v celoti sama zapisala v

gospodinjsko knjigo: *1155 tolarjev /.../; dovolj, da udobno preživimo celo leto.*« (Galloway 2014: 296) Vedela je, da nanjo gledajo drugače kot na moške, ki sami koncertirajo, kar jo je zmotilo. Bila je pianistka in imela je obveznosti kot vsak drug pianist.

Na turneji po Rusiji so jo izredno dobro sprejeli. »Ona ni osupljala ali jemala sape. Tega niti ni poskušala. Kar je Madame Schumann počela, je bilo nedvomno mnogo, mnogo več. Dotaknila se je najglobljih kotičkov srca. Pa kako dostojanstvena je bila videti! Kako vzravnana za klaviaturo, njena oblačila nikoli spogledljiva, njene oči, velike kot luna, porabijo pol prostora na obrazu! Za koncertno občinstvo je bila čudež: *Umetnik* in tudi *Ženska* (oboje so izgovarjali z veliko začetnico), še več, *Ženska*, ki je zavrnila prednost svojega spola in ni skušala ugajati ali se celo prav dosti smehljati občinstvu. Človeku je požlahtnila, povelečala ušesa, ona je – *igrala*.« (Galloway 2014: 332) Clara je bila spodobna ženska, ki ni želela ugajati, želela je dobro igrati. Vedla se je dostojno, uglajeno, vendar s svojim videzom ni izstopala, občinstva ni želela pridobiti s svojo podobo, temveč s svojim igranjem. Trudila se je biti profesionalna in želela si je, da bi jo cenili po igranju, ne po njeni podobi. Kljub temu so jo tudi Rusi ocenili po podobi, tako kot vsi drugi. *Ženska* naj bi se tako veliko smejala, česar pa Clara ni počela. Osredotočena je bila na svoj nastop, seveda tudi na svojo držo, ki je morala biti uglajena, a ni bila spogledljiva in ni se smehljala, kot naj bi se ženske, da bi čim bolj ugajale.

12. ŽENA, KI SLUŽI DENAR, IN MOŽ V NJENI SENCI

Robert je težko prenašal, ko je bila v središču pozornosti njegova žena in da je služila denar. Ko sta se vrnila s turneje po Rusiji, je v dnevnik prepisovala svoje in njegove zapiske. Notri je, potem ko je na nekem sprejemu blestela s svojim igranjem in zasenčila vse moške, zapisal: »Moje trpljenje je bilo komajda znosno – in Clarino grozno vedenje!« (Galloway 2014: 338) Ni dobro sprejemal turnej in vseh obveznosti, ki so jih prinašale. Ni mu bilo všeč, da je bila Clara v središču pozornosti in da se je ukvarjala z občudovalci, saj si je želel, da bi bila zgolj njegova.

Ko je prejela vabilo z dvora za kraljevo in cesarsko virtuozo, ki je bilo namenjeno zgolj njej, ne pa njenemu možu, se je Clari zdelo grozljivo, prav tako Robertu. Ponižalo ga je. Zgolj ona je bila vredna povabila, njen mož, gospodar, pa ne. Vedela je, da so, namesto da bi na prvo mesto postavili moža, postavili njo, kar je zamajalo ustaljeni red stvari, in to ji ni bilo všeč.

Osramotili so njenega moža. A morala je oditi, saj je vedela, da je njena kariera odvisna prav od »vabil, uradnih dovoljenj, priporočilnih pisem in orkestrrov,« glasbeniki so bili odvisni od »plemstva, pokroviteljev ali pooblaščenih teles«. (Galloway 2014: 291) Schumann je to vedel, a je bil do Clare, ker je šla, vseeno nesramen. Zavedala se je, da mora ohranjati dobro ime in si nabirati poznanstva, s tem je skrbela tudi za dobro svojega moža, ne le zase. Ko je Hiller izrekel zdravico Clari, prvi pianistki, namesto dirigentu, Schumannu, je bila Clara v zadregi, Schumanna je mirila, povedala mu je, da Hiller ni intelektualno obdarjen človek, da je štel koncert, ne ona. Roberta je to prizadelo, njegovo slabo voljo je vedno občutila Clara, tudi če ni bila kriva.

Vedela je, zakaj koncertira, vedela je, da lahko s svojim delom preživlja družino. Tega se je seveda zavedal tudi Schumann, čeprav mu ni bilo všeč, da je hodila na turneje. A njegovo delo jima ni prinašalo dovolj denarja, da bi lahko dostojno živela. Clara mu ni tega nikoli rekla, tudi on ni tega nikdar priznal. Robert je bil nagnjen k zapravljenosti, odpiral je penino, draga vina, kadil cigare, Clara je vedela, da si tega ne moreta privoščiti, a mu njegove razsipnosti ni nikoli očitala. Da je žena prinesla večino denarja v družinski proračun, je bila sramota za moža, zato se je o tem molčalo. Celo v romanu se je zgolj posredno nakazovalo na to, z izpiski njune računovodske knjižice, razlogi, da sta se odpravila na turneje, s tem, kako je Clara z veseljem zapisala svoj prispevek k družinskemu proračunu ... To, da sta imela finančne težave, ji je omogočalo koncertiranje, igranje, če jih ne bi imela, bi Robert lažje vztrajal pri tem, da naj Clara igra zgolj za prijatelje.

13. PSIHIČNA BOLEZEN

Že pred poroko je Schumann Clari povedal za svojo bolezen. Zaupal ji je, da ga bolezen grabi ponoči in da ne more spati, da vpije na pomoč, da hoče umreti. Zapisal je, da odkar ima spet Claro, je skoraj popolnoma ozdravljen. Malo se je bala neznane bolezni, a jo je pomirilo in očaralo dejstvo, da ga je rešila njena ljubezen. Naivno je verjela, da je to mogoče, in zdelo se ji je izredno lepo. Občudovala je njegovo pesniško pisanje in njegove besede jemala z rezervo, saj je menila, da je pisma pisal s pesniško svobodo. Ni si znala predstavljati, kakšne težave je imel zares Schumann. Iz njegovih pisem in obnašanja prav tako ni videla njegovih nihanj v razpoloženju, niti si jih ni znala razlagati. Za njegova čustvena stanja je krivila sebe, svoje besede, ki jih je zapisala, in se spraševala, s čim ga je tako užalila in prizadela. Duševne

bolezni so bile v tistem času tabu in niso bile še raziskane, zdravil zanje ni bilo. Clara o čem takem ni vedela ničesar.

Clara je, ko je imel Schumann prvič napad nerazsodnosti, trpela, ker se je Robert nerazumno vedel. Za tri dni je obležal v postelji, Clara ga je negovala. Spraševala se je, ali je ne ljubi več in je zaradi tega zbolel. Na pomoč je poklicala prijatelja in zdravnika Reuterja, ki je Schumanna poznal že dolgo, že pred časom, ko sta se s Claro poročila, in že takrat mu je pomagal in skrbel zanj. Povedal ji je, da je za to boleznijo bolehal že prej in da zanj ni kriva Clara. Njegovo pomanjkanje naklonjenosti je bilo posledica njegove bolezni, ni bilo nasprotno. Poznal je Schumannovo pretirano delo, ko je delal pozno v noč, ko se ni zmenil za nič drugega, ampak je bil popolnoma potopljen zgolj v delo, poznal je tudi njegove melanholične trenutke, kot jih je imenovala Clara, trenutke, ko ni bil sposoben vstati, poznal je dneve, ko je besnel in bil razdražen brez vsakršnega razloga. Clara je šele takrat razumela, o čem ji je pisal Schumann, preden sta se poročila. Ni vedela, s čim se spoprijema, pretreslo jo je. Pretreslo jo je, da ji Reuter ni ponudil rešitve za težavo, ni ji ponudil zdravila, svetoval ji je samo, kako naj se čim bolj prilagodi, kako naj poskuša lajšati Robertova bolezenska stanja. Prek njunega pogovora bralec točno vidi, za kako velik tabu je šlo. Clara je skrbno izbirala besede, da ne bi izdala preveč, določenih stvari si ni upala vprašati, da ne bi izdala Roberta, čeprav je pred poroko zanj skrbel prav Reuter. Tudi Reuter se je trudil, da je izbral same blage besede, o čem resnejšem se je zgolj namigovalo. Claro je skušal potolažiti, da ni kriva, a ker je šele takrat spoznala, da Robert za svojo boleznijo trpi že dolgo, jo je pretreslo.

Nenehno so se mu menjavala razpoloženja, imel je izbruhe besa. Ustrahoval jo je in jo obtoževal zarot, ji odpuščal grehe in bral pesmi. »*Vem vse, kar misliš*, je šepnil, kača, v njeno uho, *vse, kar narediš*.« (Galloway 2014: 320) Clara je potrpežljivo prenašala njegova razdražljiva stanja in se trudila, da bi bilo življenje čim bolj znosno. Trudila se je, da bi mu ugajala in ga ne vznemirjala. Skrbela je zanj, zanj je bila mati in žena hkrati. Nikomur se ni mogla zaupati, saj je morala ostati Schumannova bolezen skrivnost. Vedela je, da ni družbeno sprejemljiva, sama se je morala spopasti z njo in z njegovimi psihičnimi stanji.

Zdravniki mu niso znali pomagati in svetovali so mu, naj odide v toplice. Te so vedno pomagale nekaj časa, nato se je stanje poslabšalo. Da bi mu olajšala življenje, sta se pogosto selila. Sama je iskala nov dom in urejala vse potrebno, odigrala poslovilne koncerte, medtem ko je Robert poslušal petje angelov. Organizirala in poskrbela je za vse stvari, saj Robert večino časa tega ni bil več zmožen.

Prav za vse je skrbela ona, za gospodinjstvo, Schumanna, otroke, denar. Nihče razen doktorja Reuterja in Clare ni vedel, kako hudo je z njim, noben razen njiju ni vedel za njegove grožnje, da si bo škodil.²⁵ Vse je naredila, da bi mu pomagala. Razvila je celo hipohondrijo, da bi mu bilo lažje, da sta se povezala v boleznii. Čeprav je bil nesramen do nje, mu ni zamerila, spraševala se je, kaj je naredila narobe. Bila je ponižna žena, ki svojemu možu ni hotela kljubovati in ga je kljub ljubezni še vedno spoštovala in ga imela za svojo avtoriteto, še vedno je menila, da je nepomembna v primerjavi z njim. Skrbi za otroke mu ni prepuščala, poskrbela je, da ni bil v njihovi bližini, ko je bilo z njim hudo.

Znake svoje bolezni je začel kazati tudi v javnosti. Liszt se je na večerji v čast Mendelssohnu napil in žalil Mendelssohna ter Schumannova. Robert ga je napadel, Clara pa je bila šokirana, med drugim zato, ker se je »počutila tako ranljivo, tako zbegano, tako šokantno žensko« (Galloway 2014: 387) Ob nasilnosti je grozljivo občutila svojo nemoč, žensko šibkost. Moškima se ni mogla nikakor postaviti po robu, da bi preprečila ta spopad. Bila je pretresena zaradi Robertovega vedenja, nepričakovane nasilnosti.

Schumannu se stanje ni izboljševalo, temveč zgolj slabšalo, čeprav so bila obdobja, ko se je dobro počutil. Vabili so ga v službo v Düsseldorf. Med stvarmi, ki so ga zanimale, je bila zelo pomembna, ali bo imela Clara tam kaj dela. »Kaj je tam za mojo ženo? Ne more brezdelno posedati. Prosim, najdi kaj zanjo. Če ne moreš, ne bomo prišli.« (Galloway 2014: 410) Robert se je zavedal potreb svoje žene, ni jim več nasprotoval. Želel je, da bi jo osrečil, in sprejel je, da ji ni dovolj biti zgolj dobra žena in mati. Čeprav bi končno dobil delo, ki mu ga v Dresdnu niso želeli ponuditi, ga ne bi sprejel, če dela ne bi dobila tudi Clara. Clara se je naučila postaviti zase in za Schumanna. Niso več odgovarjali namesto nje, sama je poznala odgovore. Njun odnos se je kljub Schumannovi bolezni dobro razvijal, Clara je postala samostojnejša oseba, Robert je prepoznaval njene potrebe. Imela je svoje mnenje.

Ko so Robertu odvzeli mesto dirigenta, ga je Clara branila in se odboru postavila po robu. Obtožila jih je spletkarjenja proti njenemu možu. Robert je na to odgovoril: »Druga rešitev mi pride na misel, je rekel. Rešitev, ki je v svojem pomanjkanju bistrumnosti nisi našla.

²⁵ »In če je iz dneva v dan spreminjal lastno načelo, kdo je bila ona, da bi kaj rekla? Če je govoril v čudnih, nepojasnjenih metaforah, je razumela, da je počasna. Bil je poetičen. *Nestanoviten*. Bilo je del njegove narave. Bila je njegova žena, nič manj in vsekakor nič več. Da bi morda pomagala njuni nadaljnji bližini, je razvila glavobole, solzenje oči, otrdelost prstov, prezgodnji utrip in anksioznost in ugotovila, da ga skoraj zabava. /.../ Bila je njegova pomočnica in moč, v dobrem in slabem, ne glede na to, kaj bi rekla ali naredila njena mati, dokler ju smrt ne loči.« (Galloway 2014: 357–358)

Predlagam, da Herr Tausch zamenja mojo ženo kot *répétiteur* – njeno delo je bilo zadnje čase slabo, pomenilo je pritisk za vse, kot se zelo dobro zavedam. Pripri je oči in pogledal Claro. Odgovornost za zbor je moško delo.« (Galloway 2014: 463) Schumann je Claro, ker je bila ženska, poniževal zgolj v bolezenskih stanjih, ko se mu je psihično stanje poslabšalo. Takrat, ko je najbolj trpela, ker mu ni bilo dobro, jo je še podlo napadel. Ko so ga zaradi njegove nesposobnosti, da bi še naprej dirigiral, želeli zamenjati, je napadel edino osebo, ki mu je ves čas stala ob strani in skrbela, da je njegovo delo potekalo čim bolj nemoteno, saj so v zboru in orkestru bolj od Schumannovega mnenja upoštevali njeno. Napadel jo je, ker je bila ženska. Slabo naj bi igrala, ker je bila ženska.²⁶ Schumann, ko je izrekel svoje obtožbe, ni bil duševno zdrav, a vedno, ko jo je česa obtoževal, jo je zaradi njenih napak, ki naj bi bile posledica tega, da je ženska.

14. CLARA KOT ZAŠČITNICA

Ko se je Schumann počutil bolje, je tudi dirigiral, vendar dirigiranje v nasprotju z njegovimi deli ni bilo dobro sprejeto. Ko so želeli, da bi dela dirigiral kdo drug, si je Clara mislila, da to zgolj zato, da ne bi Schumanna preveč utrudili. Študentje na konzervatoriju so govorili o njegovem poučevanju in dirigiranju, tudi njih je jemala z rezervo in si mislila, da ne vedo nič. Vedno ga je branila, upala, da drugi niso opazili njegovih spodrseljajev, če so jih, pa jim je zmanjševala vrednost. Cenila je Roberta, si zakrivala oči pred dejstvi in ga občudovala. »Vedela je, da se motijo vsi, ki o njenem možu izražajo negativna mnenja.« (Galloway 2014: 324) Bilo mu je boljše, bil je srečen in znova on sam. To je bilo najpomembnejše.

Ko jo je nenapovedano obiskal oče, je videl Schumanna, kako ga v spalni srajci žena poskuša spraviti nazaj v posteljo. Ni je ubogal in posređoval je njen oče, ki mu je rekel blaznež in ga brcnil. Clara je dala na vrata močno ključavnico in služkinjama naročila, da očeta nepovabljenega ne smeta spustiti v hišo. Počutila se je, kot da bi izdala svojega moža, ker ga ni dovolj branila. »Blaznež! Da je mogel Roberta tako zmerjati! Uglajenost, kultura in stremljenje, velika nežnost duše, ki je zaznamovala Roberta Schumanna, je bila svetove daleč od česarkoli, kar bi imelo opravka z blaznežem. /.../ Toda njen oče je to izrekel. In ona sploh ni nič rekla. No, torej. Kako bi to lahko imenovali? Topoglavost. Strahopetnost. Res znak, da

²⁶ »Igrajte, je rekel Robert in s prstom zamahnil proti klavirju. Moški tovrstne stvari bolje razume.« (Galloway 2014: 454)

je Slaba Žena.« (Galloway 2014: 360) Robert ji je večkrat očital, da se svojemu očetu ni postavila po robu in se potegnila zanj. Da je molčala. Takrat se je odločila, da se kaj takega ne bo več zgodilo. V vseh pogledih je želela braniti svojega moža, skrbno skrbeti zanj, mu pomagati in stati ob strani. Popolnoma mu je bila predana in tudi oče mu ni smel reči žalega. Ko je nekega dne nepričakovano prišel na obisk in razburjeno vpil o neki pevki, je poskrbela, da so se ga čim prej znebili, besen je odšel, ona pa je poskrbela za mir v hiši.

Skovala je taktiko, kako ukrepati ob določenem Robertovem razpoloženju. »Če je bil razdražljiv, je poskrbela, da sta se umaknila iz družbe; če je bil čemeren in odmaknjen, je zagotovila, da sta se obdala s knjigami in domom; če je bil melanholičen, je počakala, da je minilo, bila je potrpežljiva, čakala je in gledala.« (Galloway 2014: 364) Načrtovala je njuno življenje, skrbela je, da je Robertu okolje čim bolj pomagalo k njegovi psihični stabilnosti. Svoji družini je zagotovila čim bolj normalno življenje. Odločala je o vsem, kljub temu je bila še vedno podrejena možu. »Ljubezen niso bili poljubi ali otroci ali celo to, kar so navadno imenovali sreča. Bila je zaščita tistega, kar je človek najbolj ljubil, za vsako ceno, in o tem izidu ni nikoli dvomila. Njega. Brez njega ni družine, sploh ni sreče, in kaj drugega je sledilo iz tega? Nič, kar bi bilo vredno imeti. Ergo, pomemben je bil torej on. Morala je samo nuditi nekaj nujnega zavetja.« (Galloway 2014: 364) V središču njenega življenja ni bila njena kariera, niso bili njeni otroci. V središču njenega življenja je bil Robert. Vse se je vrtelo okoli njega. Tudi njeno koncertiranje je bilo odvisno od njega, poleg tega, da je morala služiti denar, se je zaradi njega redko odpravila na turneje. Koncertirala je večinoma v bližini doma. Dom sta si ustvarila tam, kjer je najbolj ustrezalo Robertu. Ko v Dresdnu zanju skoraj ni bilo dela, se je podredila temu in zgolj poučevala.

15. ODNOS MED HČERJO IN OČETOM PO CLARINI POROKI

Štiri leta nista govorila. Clara je očetu pisala, da je postal dedek, on ji ni odgovoril. Ko je sama nadaljevala turnejo, ker se je Schumann vrnil domov, je naokoli trosil laži, da sta se ločila. Po štirih letih, ko ji ni namenil niti besede, ji je pisal, da bi se rad srečal in hvalil delo njenega moža. Prvega srečanja se Clara ni spominjala, drugega se je, zapomnila si je, da je morala ona plačati postreščka. Ob drugem obisku se je odločila, da bo pozabila na stare

zamere.²⁷ Ves čas se zdi, da jo je imel oče še vedno za hčerko, nad katero je razočaran. Bralec ima vseskozi vtis, da jo je k sebi povabil, ker je potreboval njeno pomoč, informacije, morda povrnitev ugleda. Vsekakor je izkoristil priložnost, da jo je ponovno ponižal: »Priznam, da je bila moja nečimrnost tista, ki te je zavedla v mišljenje, da bi lahko skladala, je rekel. No. /.../ Zakon navsezadnje razkrije pravo naravo ženske.« (Galloway 2014: 317) Še vedno je bil užaljen, ker se je poročila, za njeno ponovno nosečnost se ni menil, niti ga niso zanimali vnukinje in vnuki. Salutiral je zdravju njenega moža in ceni dolžnosti, morda, ker je vedel, da je Robert večino časa bolan, cena dolžnosti pa se mu je verjetno zdela prevelika. Kljub vsemu je bil zadovoljen z njenim napredkom. Ni pozabil poudariti, da je še vedno njegova hči. Še vedno je čutil, da pripada njemu, da je on njen gospodar. Šele ko jo je oče obiskal, je Clara spoznala, da se je oddaljila od njega. Ni bila več njegova hčerka, gospodična Wieck, postala je gospa Schumann.

Po uspešni premieri nekega Schumannovega dela je oče pisal pohvale o Clarinem možu in ju povabil na obisk. Nista ga mogla zavriniti, zato sta prišla. »In Wieck ju je čakal, uokvirjen v okno z božično jelko za hrbtno, podoba uspešnega patriarha, pripravljenega, da sprejme ubogljiva otroka, obraz njegove hčere prežet z zadovoljstvom. Kako pa naj bi gledala? Njeno življenje – družinsko življenje, najpristnejša skrb ženskega spola – je bilo zaceljeno.« (Galloway 2014: 325) Schumann večkrat poudari, da je najsrečnejši mož, ker ima takšno ženo, in trdi, da je njegova žena najsrečnejša kot žena in mati, ne kot pianistka. Ko pripovedovalec pripoveduje s Clarine perspektive, ni nikjer omenjeno, da se njej zdi najpomembnejše, da je mati. Robertu daje prednost pred vsem, svojim otrokom ne, sicer za njih skrbi kot skrbna mati, pri tem pa ji pomagajo služkinje. Kljub vsemu še vedno koncertira, s tem tudi služi denar, hodi na turneje in otroke prepušča tuji oskrbi.

Clara mu je pokazala svojo skladbo komorne glasbe, oče jo je označil za preveč ženstveno. Glasba, ki jo je napisala, po njegovem mnenju ni bila dovolj ženstvena, bolj je sodila k moškemu. Torej obstajata dva načina skladanja: ženski in moški. Ženske naj bi se bolj podrejale pravilom, manj eksperimentirale, zadovoljne naj bi bile že, če jih moški sprejmejo v svoj svet, tam pa ne bi več smele podirati njihovih zamejitev. Nekaj novega in ekstravagantnega naj bi napisali moški, oni določajo razvoj. Ženska bi morala skladati

²⁷ »Robertovo sumničavost, sodni primer in očetove izmišljotine, njegovo jezo, njegove poneverbe, zlobnost in neprijetnost, njegov poskus, da bi omadeževal, ranil ali uničil tako njo kot tisto, kar je ljubila.« (Galloway 2014: 313)

zmerno, ne pa tvegati z novotarijami. Ženska bi morala občinstvu predvsem ugajati.²⁸ »Fuga na koncu je preveč intelektualna, obsežna in svojska. Ni dovolj ženstvena: preveč je domiselna. Nobene nagrade ne boš dobila za to stvar. Mislili bodo – je na koncu zmagoslavno posmrkal –, mislili bodo, da jo je napisal on.« (Galloway 2014: 369) Gospod Wieck je hčerki še vedno zelo rad očital njene domnevne napake, to, kakšna je postala, izjemno rad ji je solil pamet, da ni dobra skladateljica. Očital ji je, da je njeno delo preveč domiselno, intelektualno, svojsko, očital ji je to, s čimer bi hvalili delo moškega umetnika. Clara je večinoma skladala, da bi ugajala drugim. Ali ji je to naročil oče ali Robert, samo trio za godalni orkester je napisala, ker si je sama zaželela tega, ni ga napisala za nobeno posebno priložnost. Glede skladanja ni bila dovolj samozavestna in njen oče je izkoristil vsakršno priložnost, da ji je pokazal, da njenega skladanja ne ceni, saj jo je to še vedno prizadelo. Schumann je Claro podprl, in ko sta odpotovala na novo turnejo, sta njeno skladbo vzela s seboj.

Ko je vojna dosegla Dresden, so vojaki prišli po Schumanna, da bi se jim pridružil. Clara ga je odpeljala stran, ga nastanila na varnem in se sama, visoko noseča, vrnila po otroke. Ko so se odločili, da se lahko vrnejo, si je Clara želela videti očeta. Poudarjeno je, da si ga je resnično želela videti in da je bila to zgolj njena odločitev. Gospod Wieck pa je hrepenel po spopadu. Očital ji je, ker je poslušala pravljice, zanikal je vsakršne civilne žrtve, uničevanje glasbil, pustošenje mesta, čeprav je Clara točno vedela, da se je vse to dogajalo, v mestu so bile vidne sledi, ki so jih Prusi pustili za sabo, prestreljeni in raztreščeni klavirji, porušena operna hiša, pobiti študenti. Clara je vedela, da oče ve za te reči, ni pa vedela, zakaj jih noče priznati. Ko ga je spraševala, kako si drzne govoriti take stvari, in pokazala, da je njeno samoobvladovanje popustilo, je izkoristil trenutek, da ji je vnovič očital njeno po njegovem mnenju zavoženo življenje. »Frau Schumann, ki je zbežala ob prvem znamenju streljanja? Katere mož se zdrzne ob zvoku prdca vprežnega konja in ki nima pojma o vojaški justici onkraj izogibanja vpoklicu? To je pa res mož. To je javna sramota, Frau Schumann. Uničil je Hillerjev zbor, dirigiral s hieroglifi in znamenji, nikoli ni rekel niti besedice, pa še vedno misli, da bo zasedel Mendelssohnovo mesto! Je še kdo v Dresdnu, ki ne ve, kakšen predmet posmeha je – razen tebe? Kdo od naju brani, česar ni mogoče braniti, kot nekaj vsakdanjega? Pogledal je njeno nosečo gmoto, očitno razširitev životca njene obleke. Nekoč bi se lahko

²⁸ »Izvirni pisatelj vse do smrti vzbuja spotiko; novost sproža vznemirjenje in nejevoljo; žensko še vedno čudi in ji godi že samo to, da je sprejeta v svet mišljenja, umetnosti, ki je moški svet: in v njem se obnaša ubogljivo; ne upa se motiti, raziskovati, razdirati; zdi se ji, da si mora s skromnostjo in zmernostjo izboriti odpustek za svoja književna stremljenja; stavi na zanesljive vrednote konformizma; v književnost vnaša ravno toliko osebnega tona, kot se od nje pričakuje /.../« (Beauvoir 2013: 545)

predstavila kjerkoli, pred komerkoli brez sramu. In kaj je nastalo iz tega?« (Galloway 2014: 400) Gospod Wieck od Clare ni več pričakoval koristi, samo še žalil jo je, ker se je odločila po svoje, ker ni upoštevala njegovih želj, ampak je izbrala to, kar si je želela. Zakon z Robertom. Žalil je njo in njenega moža. Potem ji je očital, da je zagrenjena ženska. Clara naj bi postala zagrenjena ženska tako kot njena mati, za katero ji je oče rekel, da se ji na glasu pozna, da je zagrenjena.²⁹ Ženska, ki mora ostajati doma in skrbeti za hišo, otroke, služkinje in može, ki nima drugega opravila kot biti ponižna, vdana, skrbna, pohlevna in je brez besede, ne sme postati zagrenjena. Ob tem ne sme niti pojasniti, zakaj je zagrenjena. Ne sme se pritoževati zaradi svojega položaja, namesto nje odgovarjajo moški, njeno življenje načrtujejo moški, ženska pa bi morala delati in biti zadovoljna. Gospod Wieck je Clari namenil še dodaten poduk, ker je še vedno »oče in moški, ne strahopetec,« (Galloway 2014: 401), in ji povedal, da je pomemben red, in ne senzacionalnost. Nato je Clari rekel, da bo igrala, ona pa je prvič zavrnila takšen ukaz in odšla. Spraševala se je, ali je bila tudi ona taka lutka kot njegova učenka, ali je bila »kdaj tako smešen, samozadovoljen bedast rekvizit« (Galloway 2014: 401). Verjetno se je zavedala, da je bila. Da je zgolj izpolnjevala očetovo voljo in se ni drznila razmišljati s svojo glavo. Spoznala je, da je imel Robert prav in da je bil njen oče res odvraten človek, zloben starec, in na misel so ji prišle Robertove besede, ki jih je večkrat izrekel ob klevetah njenega očeta: »Ali me sploh ne braniš?« (Galloway 2014: 403) Clara se od takrat ni več ozirala na mnenje svojega očeta, osvobodila se ga je. Ni bila več podaljšek njegove volje, postala je samostojna. Vse bolj samostojna je postajala tudi v zakonu z Robertom, saj se je njegovo zdravstveno stanje slabšalo. Sama je skrbela za vse, odvisna je bila sicer od Robertovih razpoloženj, a se jih je naučila nadzirati, lajšati simptome.

16. SLABA ŽENA

Že vse od poroke se je Clara spraševala, ali je slaba žena. Robert je bil vedno bolan, Clara pa je za to krivila sebe, saj naj bi bila slaba žena. Bolelo jo je, ker z njo ni delil svojega dela, ker je ni vprašal za nasvet in sodbo. Potreboval jo je le za redke strani prepisa. Včasih jo je gledal, kot da si želi, da je tam ne bi bilo. Ni smela igrati, še takrat, ko je spal, ne, saj je imel njun dom pretenke stene. Imela se je za slabo ženo. Ko se je zaupala materi, ji je svetovala, naj se

²⁹ »Zagrenjena ženska je ogaba. Umaže otroke in jim škodi, kajti zaradi nečesa je postala zagrenjena in mi ne smemo spraševati, zakaj.« (Galloway 2014: 401)

izboljša. Žrtvovati je morala še več. Povedala ji je, da se položaj spreminja, da mora biti potrpežljiva. Da se mora v zakonu še veliko naučiti in da so za to potrebna leta. »Zdaj je treba biti žena, vztrajati iz dneva v dan. To je pravzaprav zakon. /.../ Žene morajo biti praktični ljudje, potrpežljivi ljudje.« (Galloway 2014: 259) Mati je ni potolažila, da bo bolje. Zavedala se je, da bo hčerki bolje, samo če se bo bolj prilagodila. Če bo potrpežljiva in ne bo preveč pričakovala od zakona. Vedela je, da je prepuščena na milost in nemilost svojemu možu, njegovim muhavostim, duševnim razpoloženjem. Hčeri ni mogla pomagati, navsezadnje pa je bila njena naloga, da je zdaj vzorna žena. Ni ji svetovala, naj svojemu možu zaupa, da trpi, svoje trpljenje mora skrivati in se truditi, da bo možu bolje, saj bo le tako lahko bolje tudi njej. Potolažila jo je zgolj toliko, da ji je povedala, da se vse spreminja. Ali na bolje ali na slabše, ni mogla vedeti. Presunljivo je, kako je opisana hčerina izpoved svoji materi, a ji ona zgolj svetuje, naj bo še boljša. Niti pomislila ni, da naj se hči postavi zase, naj poskrbi zase, ker ima njen mož težave, ne, hči mora biti še bolj zgledna, še bolj predana, še boljša žena. Pogovor o tem je bil materi mučen, tudi hčeri je bil, a v obupu ni vedela, na koga bi se lahko obrnila. Sama je bila, poslušna je morala biti svojemu možu, na milost in nemilost je bila prepuščena njegovim muham.

Clara je dala vse od sebe, da bi okolje naredila primerno za Roberta. Življenje vse družine je podredila temu, da bi bilo njemu čim lažje. Izdelala je taktiko, opazovala ga je in ukrepala. Strah jo je bilo, toda ohranjala je pogum in zbranost. Skrbela je za Schumanna in zaupala zdravniku, za katerega se je izkazalo, da je v svojih opažanjih navajal, da so *»obsedeno skladanje Herr Schumanna, afazija, zvoki v glavi, odmaknjenost in melanholična boleznost v celoti posledica preobremenjenosti, ki je njegova nemarna žena ni z ničimer ublažila. /.../ Njegova trenutna slabost je zgolj umetniška narava pod pritiskom. Slovita žena je za vsakega moža težava in kljub ponižni predstavi sta pretirana zaščitniškost in ambicioznost Frau Schumann, osebni napaki, ki ju pogosto najdemo pri ženskah, ki se skušajo prebiti izven področja družinskih dejavnosti, precej krivi za izčrpanost njegove moške energije in moči odločanja. Dalje /.../ in kljub posledicam za njegovo občutljivost nima toliko obzirnosti, da bi našla vsaj najpreprostejše oziroma najočitnejše sredstvo in se izognila svojim brezčutnim nosečnostim.«* (Galloway 2014: 443) Po zdravnikovem mnenju, ki Claro sploh ni vprašal o njenih opažanjih, ker je bila ženska, je bila za vse kriva Robertova žena. Čeprav se je celotna družina prilagajala čustvenim stanjem očeta in je Clara uredila vse, da mu je okolje čim bolj ustrezalo, in mu vedno stala ob strani, je bila slaba žena. Čeprav ga je umivala, ko ni mogel iz postelje, se selila z njim, prenašala njegove izbruhe, ga tolažila, poslušala njegovo zmerjanje

in toženje, se mu umikala, ko je bilo treba, je bila slaba žena, na koncu je za zdravstveno stanje njenega moža zdravnik obtožil njo. Če bi se držala tega, kar se ženski spodobi, gospodinjala in čuvala otroke, bi bil Robert Schumann zdrav. Clarin oče je svojo hčer podučeval, kako zagrenjena je njena mati, ki je opustila svojo kariero, in ji očital, da postaja taka tudi Clara, ker se ni posvetila zgolj koncertiranju. Zdravnik ji je očital, da je slaba žena, ker ni postala zagrenjena mati in žena ter se ni posvetila zgolj skrbi za moža, otroke in dom. Clara si je izbrala oboje, bila je skrbna žena in pianistka. To ni ustrezalo družbenim normam tistega časa, zato je bila Clara kriva tako v očeh očeta, ker se ni posvetila zgolj karieri, kot v očeh zdravnika, ker se ni posvetila zgolj materinstvu in vlogi žene.

Najhujši napad, da je slabo skrbela za svojega moža, je prišel od ženske, ko je bil Schumann že v sanatoriju. Bettina von Arnim ji je pisala pismo: »Bi se ga *ljubeča žena* takole odrekla? Ali ne bi bila nežna skrb najzanesljivejša odrešitev, če bi imel koga, ki bi mu jo *darežljivo* nudil? /.../ *Pripeljite ga nazaj v naročje njegovih prijateljev, Frau Schumann* – njena pisava je postala večja –, *samo nežnosti je potreben in Dobre ženske. Ljudje govorijo, Frau Schumann. Presojajo. Naj se ne govori slabo o vas! /.../ Rešiti morate svoj ugled in ga pripeljati domov.*« (Galloway 2014: 508–509) Clari niso dovolili videti svojega moža, zaradi česar ji je bilo izredno hudo. Obiskovali so ga njeni prijatelji in ji sporočali novice, dopisovala si je tudi z njegovim zdravnikom. A bila je nemočna, v njeni nemoči pa jo je napadla ženska, ki ji je očitala, da ni dobra ženska, in naokoli trosila laži. Niso videli ženske, kakršno so pričakovali, zato so jo obsojali. Clara se ni želela kazati kot užaloščena žena, ki ne zna poskrbeti zase in pusti, da skrb zanjo in njeno družino prevzamejo drugi. Odločila se je, da bo plačevala Schumannovo zdravljenje in preživljala svojo družino. Zato je ponovno odstopala od ustaljenih družbenih norm in njeno početje se marsikomu ni zdelo primerno. Kljub temu je vztrajala na svoji poti.

17. NEODVISNA CLARA

Prvič se je počutila samostojno, ko jo je Clarin oče samo poslal na turnejo v Francijo, ker Clara in Schumann nista obupala nad poroko. Želel si je, da bi ji spodletelo in da bi videla, da brez njega ne more uspeti, da ne more uspeti brez moškega, ki bi stal za njo. Clari je uspelo, odpustila je gardedamo, ki jo je oče najel, da bi jo nadzorovala, poleg tega je dobila družbo, prijateljici, s katerimi se je lahko pogovarjala o stvareh, o katerih se prej ni nikoli mogla.

Počutila se je svobodno. Sprejemala je svoje odločitve, občutila je ugodje. Ob strani so ji stale prijateljice, ki so ji pomagale v težavah, svobodno je lahko govorila o Robertu, ni ji bilo treba skrbeti za vsak svoj korak. Sama je načrtovala koncertne liste, kje bo igrala, kdaj, bila je neobremenjena. Prvič je bila brez moške avtoritete, nihče je ni omejeval.

Popolnoma samostojna in neodvisna je bila šele, ko je Schumann odšel v sanatorij. Pred tem se je morala vedno ozirati na svojega moža in se mu prilagajati, čeprav je sama skrbela za vse stvari, poleg tega pa še zanj. Clara je takrat pokazala vso svojo moč. Dan po njegovem odhodu je že poučevala svoje učence. »Načrtovala je torej, najemala, rezervirala in oglaševala, razpošiljala pisma kot šibre. Ali Fräulin Leser, ki je podvomila v modrost turnej v takem času, ni zaposlena s šivanjem, je vprašala in jo prepustila Hannesu, naj ji pokaže vrata.« (Galloway 2014: 499) Postala je odločna, nihče ji ni več narekoval, kaj mora narediti. Vedela, kaj mora storiti, čeprav to ni ustrezalo družbenim normam. Morala bi ostati doma, pustiti, da jo drugi tolažijo in se predajati žalosti.³⁰ Namesto tega se je odpravila na turnejo, da bi služila denar. »Potreba po delu za denar je bila blagoslov, ne breme; bila je namen, sredstvo, vaja v spretnosti. Le zakaj, ga je vprašala, moški tako trmasto domnevajo, da ženska naredi najboljše, če se skriva doma?« (Galloway 2014: 516) Clara je imela sposobnost, ki so jo imele takrat le redke ženske, izjeme, to je bilo rezervirano za moške. Bila je samostojna, izobražena, ni bila odvisna od tuje pomoči. Zato ni mogla sprejeti norm, ki so ji jih vsiljevali. Ni mogla posedati doma in se smiliti sama sebi. Vedela je, kako lahko preživi, zato je poskrbela za svojo družino, vključno s svojim možem, saj je morala plačevati za njegovo zdravljenje.

Moža ji niso dovolili obiskati, saj naj bi motila njegovo duševno stanje. Njeni obiski naj bi zavirali zdravljenje. Tako ga je lahko obiskala šele dan pred njegovo smrtjo in bila ob njem v zadnjih urah. Na začetku romana beremo koncertni list z repertoarjem, ki ga je izvajala po njegovi smrti. Na koncertih je igrala glasbo svojega moža, oblečena v črnino.

³⁰ »In ker ni bila primer za dobrotelost, je zavrnila ves ponujeni denar, vsako ponudbo za koncerte ali zbiranje denarja tistih, ki so jih poslali. Pozornost je bila eno, denar bi lahko zaslužila sama. /.../ Od začetka je dala jasno vedeti, da je tisti, ki se bodo sklicevali nanjo, ne bodo imeli za breme. Imeli jo bodo za odločno. /.../ Pobešena vijolica je bila uboga stvarca in obiskovalci, ki so pričakovali kaj takega, so bili razočarani. Hvala bogu za delo!« (Galloway 2014: 488)

VII. POVZETEK

Pomembnost literarnih del, ki sem jih obravnavala, ni zgolj v tem, da so slikovito opisala določeno (zgodovinsko) osebnost. Pomembneje se mi zdi, da je glavna junakinja ženska, ki ji je posvečena osrednja vloga v romanu in da razlaga njene družbene vloge. Avtorici in avtor so v svojo pripoved vključili patriarhalno miselnost, jo razkrinkavali in pokazali pogosto nepravilno vlogo, ki so jo v družbi imele ženske. Seveda so romani fiktivni, vendar nam lahko služijo tudi kot navdih za zunajliterarno resničnost. Patriarhalni vzorci se v naši družbi še vedno ohranjajo, in čeprav gre za fikcijo, nam ta lahko odkriva vzorce, po katerih deluje patriarhalna logika. Največji poudarek odstrinjanju patriarhalnih vzorcev in njihovih vplivov na ženski položaj je opazen predvsem v romanih Janice Galloway in Slavenke Drakulić, medtem ko je pri Hudolinu tudi pripovedovalec večkrat ujet v patriarhalno logiko. Tudi on predstavi neodvisno žensko, ki se patriarhalnim družbenim normam v marsičem izmika, in nam predstavi moška lika, ki sta ujeta v stereotipne predstave o ženskah, ki jih dojemata zgolj kot objekt. Pomembno se mi zdi, da lahko beremo tudi o ženskih življenjih, o ženskih literarnih osebah, saj v literaturi še vedno prevladujejo moški literarni liki in so ženske zapostavljene. Ženske tako ohranjajo svojo drugost v primerjavi z moškim, ki so še vedno merilo. Z večjim vključevanjem žensk v literaturo bi bil položaj žensk bolj razumljen, tu ne gre zgolj za žensko bralstvo, ki bi se lažje identificiralo z žensko literarno junakinjo, temveč tudi za moško občinstvo, ki mu ženska ostaja tuja. Ina Schabert (1990: 7) trdi, da fiktivne biografije, ki so jih napisale ženske, beležijo zgodovinske podrobnosti in podrobnosti o posameznici, da bi predstavile ženske razmere. To trditev bi lahko sprejeli tudi za biografska romana, ki sta jih napisali ženski in sem ju obravnavala v svoji diplomski nalogi, medtem ko se Hudolinov roman temu ne posveča v tolikšni meri.

Avtorji so se odločili, da bodo predstavili ženske, ki niso prejele tipične dekliške vzgoje. Že od malih nog so bile vzgajane, da postanejo nekaj več kot zgolj gospodinje, zato jim je bila ponujena možnost izobrazbe. Vse tri ženske so bile v odnosu do moških v izrazito podrejenem položaju, svojim partnerjem so se podrejale. Medtem ko moški zaradi svoje partnerice svojega življenja niso spreminjali bistveno, se je življenje bistveno spremenilo ženskam, ko so sprejele vlogo žene ali partnerice. Frida in Clara sta bili izrazito aktivni osebi, ustvarjalki. Obe se skozi roman razvijata, Clara postaja vse bolj neodvisna, Frida pa vse bolj razume položaj, v katerem se je znašla, in si ne zatiska oči. Frida je zaradi svojega telesa ostala podrejena Maestru, Clara je izgubila svojega moža in uspela v 19. stoletju s svojim delom sama

preživljati svojo družino, kar je za tiste čase izjemen podvig. Obe ste se borili za svoje preživetje in kljubovali družbenim normam. Bili sta močni ženski in pomembni umetnici. Ingrid je bila v nasprotju z njima pasivnejša, tudi z literaturo se je ukvarjala zgolj pasivno, saj je ni zanimalo literarno ustvarjanje. Zadovoljna je bila s tem, da je literaturo sprejemala in znanje o njej podajala svojim učencem. Ko se je opekla z dvema moškima, se je odločila, da se bo vrnila v svet, v katerem je živela večino časa: v svet literature, poleg tega se je posvečala zgolj še svoji službi, poučevanju, družila pa se je s svojo materjo in bratom. Umaknila se je nazaj, tja, kjer je ni moglo nič več prizadeti.

Največ lastnosti, ki stereotipno veljajo za ženske, ima Ingrid. Je lepa, sočutna, topla, razumevajoča, naivna. Od stereotipnih predstav jo oddaljujeta dejstva, da si ni želela imeti otrok in da za svoje zadovoljstvo ni potrebovala partnerja. Poleg tega je bila velika strokovnjakinja. Zdi se, da Ingrid v svojem življenju drugih težav kot tistih, ki jih je imela zaradi razmerij s pokvarjenima moškima, ni imela. Na koncu se je odločila, da z moškimi ne bo imela več stika, in je zadovoljno preživela ostanek življenja. Jurij Hudolin je predstavil žensko, ki se mu zdi idealna, sicer ji je spodrsnilo na njeni poti, a se je pobrala in šla naprej. V Ingrid je vključil tudi del sebe, tako kot babico, mater in druge ženske, ki so ga zaznamovale.

Clara in Frida se nista odločili za samsko življenje. Frida je bila odvisna od pomoči svojega partnerja. Ker jo je onesrečevala njegova nezvestoba, se je odločila spremeniti razmerje, da je postala zveza znosna. Viden je njen razvoj od naivnega dekleta do zrele ženske, ki razume svoj položaj in se zaveda svoje odvisnosti od pomoči svojega moža, ki ostaja v središču njenega življenja. Zato je postavila pogoje in si naredila življenje z njim znosno. Njena največja težava je bilo telo, ki je propadalo in ji povzročalo neznosne bolečine. Kot mladenka se je zaradi brazgotin in pohabljenosti počutila manjvredno, tudi nase je gledala zgolj kot na objekt, ko se je primerjala z drugimi ženskami. Ni se počutila enakovredne svojemu možu in je sprejela zgolj vlogo njegove žene. Zanimarila je slikanje in se posvetila temu, da bi ugajala svojemu partnerju. Ker je imelo slikanje zanjo terapevtsko funkcijo, si je z njim lajšala bolečine ob Maistrovem varanju in bolečine, ki ji jih je povzročalo propadajoče telo. Odvisna je bila od pomoči drugih, a se ni predala, prikrivala je razpadanje in skušala živeti normalno življenje, dokler je lahko. Slikala je predvsem avtoportrete, intimne slike, ki še vedno šokirajo občinstvo. Slikala je splave, rojstvo, propadajoče telo, telo, ki krvavi, sebe z brčicami, ni se uklanjala normam, ki naj bi veljale za žensko lepoto, žensko je naslikala takšno, kot jo je videla, naslikala je, kar je občutila. Ni se slikala mile, temveč je poudarila poteze, na portretih se ni smehljala, ampak je gledala resno. Slikala je svojo bolečino in grozo pred propadanjem.

Ko ji je telo povsem zatajilo, se je odločila umreti in s tem še zadnjič izrazila svojo voljo in svoj nadzor nad telesom.

Clara je bila od vseh treh najbolj podrejena avtoriteti. Najprej svojemu očetu, ki si je lastil otroke, tako tudi Claro. Nato je bila podrejena svojemu možu, saj je bil moški. Ravno pri njej je najvidnejši napredek v samozavedanju, v tem, da spozna, da lahko sama uravnava svoje življenje. Ves čas svojega zakona je skrbela za gospodinjstvo, otroke in svojega moža. Ker ni bila vzgojena, da bi postala gospodinja, temveč slavna pianistka, se je težko prilagodila statusu poročene ženske, ki naj bi bile predvsem skrbne matere, žene in gospodinje. Nenehno se je bala, da je slaba žena, kar so ji očitali, ko so njenega moža zaprli v sanatorij. Prava ženska bi se morala posvetiti zgolj svojemu možu, ženska, ki skrbi za svojo kariero, pa naj bi nanj škodljivo vplivala. Ker sta potrebovala denar, je lahko koncertirala, kar je počela vse pogosteje. Na začetku njen mož ni želel nič slišati o tem, da bi še naprej koncertirala, želel si je, da bi igrala zgolj zasebno, želel je, da bi bila zgolj njegova. Clara je pridobivala veljavo v zakonu, tudi Robert Schumann se je vse bolj zavedal njenih potreb in se ni želel seliti, če ne bi dela dobila tudi njegova žena. Ko so njenega moža zaprli v sanatorij, se je pokazala njena moč. Sama se je odpravila na turneje, plačevala za zdravljenje svojega moža in preskrbela vso družino. Od dekleta, ki ni imelo svojega mnenja, je postala ženska, ki se je znala postaviti zase in povedati, kaj si misli. Na začetku sta namesto nje govorila njen oče in mož, nato je sama odgovarjala v svojem imenu in vzela svoje življenje v svoje roke.

VIRI

Drakulić, Slavenka, 2008: *Frida ali o bolečini*. Ljubljana: V. B. Z.

Galloway, Janice, 2014: *Clara*. Ljubljana: Beletrina.

Hudolin, Jurij, 2013: *Ingrid Rosenfeld*. Ljubljana: Študentska založba.

LITERATURA

Attridge, Derek, 2004: *The Singularity of Literature*. London; New York: Routledge.

Benton, Michael, 2009, *Literary Biography: An introduction*. Malden, MA: Wiley-Blackwell.

de Beauvoir, Simone, 2010: *Drugi spol. Prva knjiga*. Ljubljana: Krtina.

de Beauvoir, Simone, 2013: *Drugi spol. Druga knjiga*. Ljubljana: Krtina.

Bock, Gisela, 2004: *Ženske v evropski zgodovini: od srednjega veka do danes*. Ljubljana: Založba * cf.

Bourdieu, Pierre, 2010: *Moška dominacija*. Zbirka Teorija. Ljubljana: Sophia.

Golja, Marko, 5. 6. 2014: Jurij Hudolin: Ingrid Rosenfeld. *Izšlo je*. Ljubljana: 3. program Radia Slovenija – program Ars. Pridobljeno 1. 9. 2015 iz: <http://4d.rtv slo.si/arhiv/izslo-je/174279129>.

Hladnik, Miran, 2009: *Slovenski zgodovinski roman*. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete.

Jalušič, Vlasta, 1992: *Dokler se ne vmešajo ženske ...* Ljubljana: Krt.

Jarh Ciglar, Barbara, 2014: *Ženska in družba v sodobnem slovenskem romanu*. Doktorska disertacija. Ljubljana: Filozofska fakulteta, Univerza v Ljubljani.

Jurša, Barbara, 12. december 2012: Klavrna zmaga dobrih po duši. *Pogledi*. Letnik 3, št. 23–24. 35.

Juvan, Marko, april–junij 2009: Avtobiografija in kočljivost zvrstnih opredelitev: Moje življenje med tekstom in žanrom. *Slavistična revija*. Ljubljana: Slavistično društvo Slovenije. Letnik 57, št. 2. 311–320.

Koron, Alenka, in Leben, Andrej, 2011: *Avtobiografski diskurz: Teorija in praksa avtobiografije v literarni vedi, humanistiki in družboslovju*. Ljubljana: Studia Literaria, Inštitut za slovensko literaturo in literarne vede ZRC SAZU.

Kos, Janko, 1998: Novi pogledi na tipologijo pripovedovalca. *Primerjalna književnost*. Letnik 21, št. 1. 1–20.

Krkoč, Sandra, 2015: Intervju z Anjo Kocman in Danajo Grešak. Prostor za spodrivanje moške prevlade. *Dnevnik*, 5. 3. 2015. Pridobljeno 30. 5. 2015 iz <https://www.dnevnik.si/1042708660/kultura/fokus/prostor-za-spodrivanje-moske-prevlade>.

Leban, Barbara, 2013: *Iz sreče v nesrečo*. Pridobljeno 30. 5. 2015 iz <http://www.airbeletrina.si/clanek/iz-srece-v-nesreco>.

Lešničar, Tina, 2014: Finalisti nagrade kresnik: Ingrid Rosenfeld Jurija Hudolina : Ingrid Rosenfeld – zaljubljena v dobre knjige in slabe moške. *Delo*. 12. 6. 2014. Pridobljeno 30. 5. 2015 iz: <http://www.delo.si/kultura/knjizevni-listi/finalisti-nagrade-kresnik-ingrid-rosenfeld-jurija-hudolina.html>.

Moi, Toril, 1986: *Sexual/textual politics : feminist literary theory*. London; New York: Methuen.

Musek, Janek, 1995: *Ljubezen, družina in vrednote*. Ljubljana: Educy.

Pogačnik, Jagna, 2007: *Slavenka Drakulić: Frida ili o boli*. Pridobljeno 30. 5. 2015 iz: <http://www.mvinfo.hr/clanak/slavenka-drakulic-frida-ili-o-boli>.

Samide, Irena, 2003: Zmuzljive podobe slovenskega biografskega romana. *Slovenski roman : Mednarodni simpozij Obdobja – metode in zvrsti*. Ljubljana: Center za slovenščino kot drugi/tuji jezik pri Oddelku za slovenistiko Filozofske fakultete. 231–240.

Saunders, Max, 2010: *Self Impression: Life-Writing, Autobiografiction, & the Forms of Modern Literature*. Oxford: Oxford University Press.

Schabert, Ina, 1990: *In Quest of the Other Person: Fiction as Biography*. Tübingen : Francke.

Shelston, Alan, 1977: *Biography*. London: Methuen.

Slapšak, Svetlana, 2005: *Ženske ikone 20. stoletja: 60 antropoloških esejev*. Radovljica: Didakta.

Starikova, Nadežda, 2000: K vprašanju tipologije zgodovinskega romana. *Primerjalna književnost*. Ljubljana: Slovensko društvo za primerjalno književnost. Letnik 23, št. 1. 23–34.

Širca, Majda, 1995: Mama Marija. *Mesto žensk*. Časopis za kritiko znanosti. Ljubljana: Študentska organizacija Univerze. Letnik 23, št. 175. 80–93.

Šlibar, Neva, 1995: Žensko življenjepisje – večkratno izobčen diskurz. *Mesto žensk*. Časopis za kritiko znanosti. Ljubljana: Študentska organizacija Univerze. Letnik 23, št. 175. 94–101.

Štuhec, Miran, aprila–junija 2005: Pripovedovalec, fokalizacija in avtorjev glas v krajših pripovedih Draga Jančarja. *Slavistična revija*: časopis za jezikoslovje in literarne vede. Letnik 53, št. 2. 119–134.

Štuhec, Miran, 2008: Slovenska esejistika v presečišču biografskih in avtobiografskih vidikov. V: *Jezik in slovstvo*. Ljubljana: Slavistično društvo Slovenije. Letnik 53, št. 3–4. 89–100.

Ule Nastran, Mirjana, 1997: *Temelji socialne psihologije*: 2. dopolnjena izdaja. Ljubljana: Znanstveno in publicistično središče.

Velikonja, Varja, 2007: Iz ljubezni je skovala religijo in to jo je skoraj ubilo. Intervju. Slavenka Drakulić o Fridi Kahlo. *Delo*. Ljubljana, 7. novembra 2007. 19.

Virk, Tomo, 2008: Moderne metode literarne vede in njihove filozofsko teoretske osnove: Metodologija 1. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete, Oddelek za primerjalno književnost in literarno teorijo.

Vujičić, Mića, 2011: *Slavenka Drakulić: Bol pretvara tijelo u zatvor*. Pridobljeno 30. 5. 2015 iz <http://micavujicic.com/index.aspx?id=3&idp=12&ids=332&n=Razgovori&np=Rez>.

Zupan Sosič, Alojzija, 2006: *Robovi mreže, robovi jaza: sodobni slovenski roman*. Maribor: Litera.

Zupan Sosič, Alojzija, 2007: Moški je glava in ženska srce. *Stereotipi v slovenskem jeziku, literaturi in kulturi*: zbornik predavanj/43. seminar slovenskega jezika, literature in kulture. Ljubljana: Center za slovenščino kot drugi/tuji jezik pri Oddelku za slovenistiko Filozofske fakultete. 181–193.

Zupan Sosič, Alojzija, april 2007: Spolni stereotipi in sodobni slovenski roman. *Primerjalna književnost*. Ljubljana: Slovensko društvo za primerjalno književnost. Letnik: 30, št. 1. 109–120.

Žnidaršič, Sabina Ž., 2000: *Ora et labora – in molči, ženska!*: pregled demografije dežele Kranjske in pridobitnost žensk v desetletjih 1880–1910. Ljubljana: Založba / *cf.

SLIKOVNO GRADIVO

Kahlo, Frida, 1931: *Frida in Diego Rivera*. Pridobljeno 30. 5. 2015 iz <http://www.sfmoma.org/explore/collection/artwork/15228>.

Kahlo, Frida, 1940: *Avtoportret z odrezanimi lasmi*. Pridobljeno 30. 5. 2015 iz http://www.moma.org/learn/moma_learning/frida-kahlo-self-portrait-with-cropped-hair-1940.

Kahlo, Frida, 1949: *Ljubezenski objem*. Pridobljeno 30. 5. 2015 iz <http://www.abcgallery.com/K/kahlo/kahlo60.html>.