

GRAŻYNA MENDECKA

GÓRNOŚLĄSKA WYŻSZA SZKOŁA HANDLOWA
IM. WOJCIECHA KORFANTEGO W KATOWICACH

Biografia naznaczona cierpieniem w narracjach Fridy Kahlo

Wprowadzenie

Życie każdego człowieka stanowi jego indywidualną, niepowtarzalną historię, a opowiedzenie jej przez podmiot wyraża własną interpretację przeżytych zdarzeń, ujawnia osobiste motywy, uczucia i dążenia (Oleś, 2008). Życie przebiega w określonych ramach czasowych, toteż tworzona przez jednostkę narracyjna rzeczywistość to opowiadanie zdarzeń przebiegających w czasie – posiadających swój początek, rozwinięcie i wyraziste zakończenie (Trzebiński, 2002; 2008). Autonarrację podmiot tworzy po to, by nawiązać interakcję z realnym lub wyobrażonym odbiorcą, a podjęta komunikacja służy określonym celom – kształtuje tożsamość narratora, zaspokajając potrzebę samookreślenia, niepowtarzalności i nadawania życiu sensu (Oleś, 2008). Narracja ma również znaczący walor terapeutyczny – opowiedzenie przez człowieka traumatycznego doświadczenia, ukazanie towarzyszących mu emocji, ujawnienie obrazu siebie i swego życia w świetle tych doświadczeń (Trzebiński, 2008) pozwala z pewnej perspektywy ujrzeć te przeżycia i ukazać ich inny, niż tylko destrukcyjny sens.

Idea narracyjności zakłada konstruowanie rzeczywistości za pomocą języka werbalnego. Myśl, że statyczne sztuki plastyczne posiadają warstwę narracyjną jest stosunkowo nowa w psychologii (Waligórska, Dryll, 2008). Ale już Roman Ingarden (1958) przyznawał „własność opowiadania”, czyli

istnienie pierwiastka narracyjnego, obrazom prezentującym wątek literacki lub historyczny.

Człowiek jako osoba jest istotą stającą się, a owo stawanie się przebiega w sposób wysoce zindywidualizowany. Rozwój jest jednostce zadany, pozostaje ona w nieustannej interakcji zarówno z bezpośrednim, jak i dalszym otoczeniem, gromadzi doświadczenia, które prowadzą ją od adaptacji, przez readaptację do transgresji (Dębska, 2005). Ten proces przebiega szczególnie wyraziście w przypadku osób niepełnosprawnych, które muszą walczyć o własną tożsamość, dokonując przewartościowania także narracyjnej struktury przekonań o sobie.

Życie Fridy Kahlo, meksykańskiej plastyczki o światowej sławie, było wyczerpującą walką o przetrwanie i nieustannym zmaganiem się z cierpieniem. W 18. roku życia w wypadku autobusowym metalowa barierka wbiła się w jej ciało gruchocząc kręgosłup, miażdżąc miednicę i łamiąc stopę – cudem uszła z życiem. W wyniku doznanego urazu przeszła udokumentowane 32 operacje kręgosłupa i nogi. Była wielokrotnie hospitalizowana, spędzając unieruchomiona wiele miesięcy w łóżku. Od chwili wypadku nieustannie towarzyszył jej ból, który uśmierzała coraz silniejszymi środkami przeciwbólowymi. Nosiła gorsety gipsowe (niektóre eksperymentalnie) i specjalny aparat na prawej stopie.

Jako młoda dziewczyna miała okazję obserwować przy pracy artystę meksykańskiego Diega Riverę, który wykonywał mural w szkole, do której uczęszczała. Zwierzyła się koleżankom z pragnienia posiadania dziecka z Diegiem Riverą, chociaż nie przypuszczała wtedy, że światowej sławy wybitny malarz murali zostanie jej mężem.

Jako żonie nie udało jej się – po kilku poronieniach i aborcjach – zostać matką. Obsesyjnie zakochana w Diegu cierpiała z powodu jego notorycznych zdrad – najbardziej, gdy zdradził ją z jej siostrą Cristiną.

Frida Kahlo prowadziła dziennik oraz ożywioną korespondencję, w której opisywała swój ból, troski i żale. Jednak najbardziej dobitną narrację stanowiły jej obrazy, w których najpełniej wyrażała swe przeżycia i doświadczenia. Szereg dzieł powstawało wtedy, gdy czuła się najbardziej zraniona. Narracyjny charakter jej obrazów podkreśla fakt, że nadawała im tytuły. Jej obrazy stanowią unikalną autonarrację artystki niezwyklej, której życie nie było wolne od traumatycznych przeżyć, ale one nie złamały siły jej charakteru i radości życia.

Droga Fridy do malarstwa

Frida urodziła się szóstego lipca 1907 roku. Matka Fridy była wnuczką hiszpańskiego generała oraz córką fotografa, Indianina z Morelli. Była bogobojną chrześcijanką. Ojciec był z pochodzenia węgierskim Żydem,

urodzonym i wychowanym w Niemczech, był ateistą. Żona namówiła go, by zajął się fotografią, więc ojciec Fridy otworzył studio fotograficzne. W latach 1904 do 1908, wykorzystując precyzyjne niemieckie aparaty, uwiecznił na fotografiach architektoniczne dziedzictwo, które stanowiło ilustracje dla serii publikacji wydanych dla uczczenia setnej rocznicy niepodległości Meksyku. Zyskał za to tytuł „pierwszego oficjalnego fotografika meksykańskiej spuścizny kulturowej” (Herrera, 2003: 18).

Frida zazwyczaj podawała nie 1907, a rok 1910 jako datę swego urodzenia. To przekłamanie roku urodzin nie wynikało z chęci odmłodzenia się, lecz z pragnienia identyfikowania się z Meksykiem, krajem, który kochała ponad wszystko. A w roku 1910 wybuchła meksykańska rewolucja, więc Frida uznała, że ona narodziła się w tym samym czasie, co nowoczesny Meksyk (Herrera, 2003). W ostatniej dekadzie życia Frida prowadziła dziennik, w którym wspominała, jak jako pięcioletnia dziewczynka na własne oczy widziała bitwę chłopów Zapaty z carrancistami. Matka udostępniła swój dom rannym i głodnym i starała się w miarę swoich możliwości wspierać zapatystów.

Rewolucja, z której Frida była dumna, była nieszczęściem dla jej rodziców. Skończyły się dla ojca Fridy Guillermo Kahlo zlecenia rządowe, dzięki którym wybudował dla rodziny wygodny dom w modnej dzielnicy Coyoacán. Dziesięcioletnia wojna domowa poprzedzona upadkiem rządu doprowadziła Meksyk do nędzy. Ojciec Fridy nie miał zleceń, rodzina z trudem mogła się utrzymać. Matka robiła co mogła, aby rodzinie starczyło środków do życia. Frida Kahlo stwierdziła, że jej matka nie potrafiła czytać ani pisać, ale potrafiła liczyć pieniądze.

Ojciec Fridy Kahlo miał sześć córek i bardzo ubolewał, że nie posiada męskiego potomka. Frida, która została asystentką ojca, zastępowała mu syna, zaś ojciec, który uczył ją rzemiosła, stał się dla niej pierwszym mistrzem i mentorem. Wychowywał Fridę w duchu niezależności i samodzielności. Jego niekonwencjonalny sposób wychowania, zupełnie niepodobny do wychowywania meksykańskich dziewcząt, sprawił, że wyrosła na osobę ciekawą świata, zainteresowaną sztuką i nowymi ideami (Souter, 2007).

Gdy Frida miała pięć lat zapadła na paraliż dziecięcy i przez dziewięć miesięcy leżała przykuła do łóżka w swoim pokoju. Gdy wreszcie znowu mogła chodzić, lekarz zalecił program ćwiczeń fizycznych, które miały rozwinać zanikłe wskutek choroby mięśnie w prawej nodze. Troskliwy ojciec pilnował, by uprawiała różne sporty, uważane w Meksyku za nieodpowiednie dla dziewczyny, a więc grała w piłkę nożną, uprawiała boks, zapasy i została znakomitą pływaką. Twierdziła, że zabawki miała chłopięce – rowery, łyżwy. Długa nieobecność w szkole, niekonwencjonalne zachowanie i kalectwo, które pozostało jej po polio (cienka i krótsza noga, na którą utykała, ortopedyczne buty), sprawiły, że stała się obiektem drwin koleżanek i kolegów i bardzo samotnym dzieckiem. Cierpienie spowodowane

zmianami zwyrodnieniowymi lewej nogi i poczucie wyobcowania już w dzieciństwie ukształtowało psychikę artystki. Jednak wtedy jeszcze nie myślała o malarstwie.

W roku 1922 Frida została przez rodziców wysłana do Escuela Nacional Preparatoria w San Ildefonso, która miała ją przygotować do studiów uniwersyteckich. Należała wtedy do wielu młodzieżowych organizacji, była pełna energii i przeżyła swoją pierwszą miłość. Jej wybrankiem był Alejandro, student prawa, przywódca i inspirator grupy młodzieży dyskutującej przede wszystkim na tematy związane z literaturą. Pisała do niego listy w tonie czasem żartobliwym, a czasem namiętnym. Proponowała mu ucieczkę z domu i wspólny wyjazd do Stanów Zjednoczonych.

Z Alejandrem 17 sierpnia 1925 roku Frida wsiadła do autobusu, który zderzył się z trolejbusem. Szarpnięcie rzuciło pasażerów do przodu, a jedna z poręczy autobusu przeszła ciało niespełna osiemnastoletniej Fridy tak, jak szpada toreadora przebija byka. Skutki wypadku były tragiczne. Badający Fridę lekarze nie mogli zrozumieć, jak zdołała przeżyć wobec liczby doznanych urazów. Jej kręgosłup na odcinku lędźwiowym był złamany w trzech miejscach, złamana szyjka kości udowej, połamane miała żebra, lewa noga złamana w jedenastu miejscach, kości lewej stopy zmiażdżone i przemieszczone, kość biodrowa rozpadła się na trzy kawałki. Poręcz autobusu przebiła brzuch od lewego boku i przeszła przez pochwę (Le Clezio, 2009). Fridę poinformowano, że nigdy nie będzie miała dzieci. Aż trudno uwierzyć, że lekarzom udało się przywrócić organizm Fridy do normalnego funkcjonowania. W dodatku okazała się pacjentką żywotną i wytrzymałą, chociaż przeżywała chwile załamania. W miesiąc po wypadku pisała do Alejandra, że zaczęła rozumieć sens wyrażenia „znosić ból”. W liście z 5 grudnia 1925 pisała: „Jedno, co dobre, to to, że zaczynam się przyzwyczajać do cierpienia” (za: Le Clèzio, 2009: 57). Z tym cierpieniem fizycznym pozostanie do końca życia.

Po powrocie ze szpitala Czerwonego Krzyża Frida wróciła do domu, gdzie nadal pozostawała przykuta do łóżka. Wtedy postanowiła, że będzie malować. To postanowienie zrodziło się z cierpienia i samotności. Matka zainstalowała nad jej łóżkiem lustro, by Frida mogła być dla siebie modelem. Łóżko i lustro stały się od tego czasu do końca życia towarzyszami życia Fridy.

Listy do Alejandra były dla Fridy pomostem między nią a światem zewnętrznym. Pierwszym jej prawdziwym, dużym dopracowanym obrazem był namalowany w roku 1926 w stylu Botticielego autoportret, prezent dla Alejandra. Chciała go w ten sposób zatrzymać, bo wiedziała że Alejandro wybiera się w podróż do Europy. Swoim zwyczajem u dołu portretu sformułowała w języku niemieckim przesłanie: „Heute ist Immer Noch” (Dzisiaj niech trwa zawsze). Prosiła kochanego, by umieścił obraz nisko, tak żeby miał wrażenie, że są blisko. Ten dar stanowił początek zwyczaju Fridy, która obdarowywała swymi autoportretami osoby, które darzyła sympatią.

Miłość Alejandra i Fridy nie przetrwała, młodego człowieka nie pociągało dotrzymanie towarzystwa cierpiącej dziewczynie, która poszukiwała swego miejsca w życiu. A Frida zastanawiała się, czy mogłaby się utrzymać z malowania. Chciała w tej sprawie zasięgnąć opinii poważnego autorytetu. Był nim bez wątplenia uznany i powszechnie podziwiany malarz murali Diego Rivera. Dziewczyna szczerze podziwiała jego sztukę. Diego w swej autobiografii *Moja sztuka, moje życie* dokładnie opisał swoje pierwsze ważne spotkanie z Fridą. Kiedy pracował na rusztowaniu nad jednym z najwyższych umiejscowionych fresków w budynku Ministerstwa Oświaty usłyszał dobiegający z dołu głos dziewczyny, która domagała się od niego, by zszedł na dół, bo ma do niego bardzo ważną sprawę.

Tą dziewczyną była Frida. Pokazała mu trzy swoje obrazy z prośbą o uczciwą ocenę. Gdy zauważyła zadowolenie na jego twarzy, uprzedziła jego wypowiedź słowami:

Nie przyszłam tu wysłuchiwać komplementów. Zależy mi na krytycznym osądzie poważnego człowieka. Nie jestem miłośniczką sztuki ani amatorką. Chcę tylko wiedzieć, czy dam radę w ten sposób zarobić na życie (za: Herrera, 2003: 83).

Zaprezentowane płótna zrobiły na Diegu duże wrażenie. Nie było w nich żadnej manieri, silenia się na oryginalność czy pretensjonalności, co często zdarza się u początkujących malarzy. Wyrażały plastyczną uczciwość, szczerłość i niezależną osobowość artystyczną. Obiecał jej po tym pierwszym spotkaniu, że odwiedzi ją w domu i zobaczy inne prace. Gdy dotarł do leżącego na przedmieściach domu jej rodziców, zastał Fridę na drzewie gwizdzącą międzynarodówkę, jako że i ona i on byli zaangażowanymi członkami komunistycznej partii. Zobaczył resztę obrazów i stwierdził autorytatywnie, że Frida ma duży talent.

Małżeństwo z Diegiem

Gdy Diego Rivera skończył prace na budynku Ministerstwa Oświaty, zaczął się do niej zalecać. Frida miała zaledwie dwadzieścia jeden lat, on był od niej dwa razy starszy, mimo to znakomicie się ze sobą rozumieli.

Diego, mimo zwalistej figury i bezsprzecznie brzydkiej twarzy, potrafił być miły i czuły, przy tym był człowiekiem pełnym humoru, żywotności i urodzonym gawędziarzem. Od jego zwalistej postaci emanowała niezwykła zmysłowość, był przy tym podziwianym i sławnym malarzem, toteż z łatwością podbijał kolejne kobiece serca. Zarówno Meksykanki, jak i cudzoziemki Ignęły do niego, dlatego że lubił i podziwiał kobiety, a podziw artysty bywa zwykle atrakcją dla wybranej przez niego kobiety (Mendecka, 2007). Gdy zaczął bywać u Fridy, był już dwukrotnie rozwiedziony. Pierwszą jego żoną była Rosjanka, malarka Angelina Beloff, z którą miał synka, jednak

chłopczyk wcześniej zmarł. Drugą żoną była pisarka Lupe Martin, z którą miał dwie córki. Frida Kahlo była jego trzecią żoną.

Diego uległ sile przyciągania Fridy, uwiodła go nie tylko miłość, jaką czytał w jej oczach oraz podziw, jakim go darzyła. Potrafiła także traktować tego geniusza z poufałością i ironią. Diego nie spotkał wcześniej tak wyjątkowej kobiety. Potężny niczym zapaśnik sumo Rivera darzył liczącą zaledwie 158 cm Fridę mieszanką uczuć – zdziwienia, pożądania, czułości, podziwu i szacunku. Intrygowała go, bo była kimś więcej niż rozpieszczoną panną z dobrego domu. Była pełna temperamentu i potrafiła odważnie wypowiadać nawet bardzo kontrowersyjne opinie. Początkowe oczarowanie jej młodością, intelektem i zadziornością ustąpiło uczuciu szacunku dla niej jako koleżanki po fachu. Rozumieli się doskonale nie tylko w kwestiach związanych ze sztuką, ale także przekonań politycznych. Byli żarliwymi komunistami.

Ślub Fridy i Diega odbył się 21 sierpnia 1929 roku. Ojciec zdawał sobie sprawę, że jego schorowana i wymagająca częstej opieki lekarskiej córka będzie bezpieczna u boku bogatego i hojnego męża. Matka natomiast nie mogła pogodzić się z myślą, że mężem jej córki ma zostać brzydki i tłusty, rozwiązyły dwukrotny rozwodnik, komunista i ateista. Dysproporcja ich sylwetek spowodowała, że matka uznała ich za parę stworzoną przez słońca i gołębicę.

Po ślubie zaczęło się życie Fridy u boku geniusza. Miał wtedy bardzo dużo zleceń na murale dużych i prestiżowych budynków w Meksyku. Pracował bez wytchnienia nieraz po osiemnaście godzin. Frida starała się być dobrą żoną. Gotowała i zanosila mężowi obiady, mało wtedy malowała. Po zawarciu ślubu Rivera otrzymał zlecenie ozdobienia muralami między innymi pałacu Cortésa w Cuernavace. W tym muralu Diego miał okazję wyrazić swój podziw dla meksykańskiej kultury ludowej. Obrazy muralu przepojone są religijnymi treściami, które związane są z pogańskimi wierzeniami rdzennych mieszkańców Meksyku. Frida podzielała zachwyt Diega dla wierzeń i kultury ludu meksykańskiego.

Pobył z mężem w Cuernavace był dla Fridy szczęśliwym okresem ich małżeństwa. Miasteczko to było czyste i wytworne, a mimo to unosił się nad nim duch rewolucjonisty Zapaty. Frida, która po raz pierwszy opuściła stolicę, po raz pierwszy również spotkała się z prawdziwą meksykańską, indiańską prowincją, z której wyszła rewolucja. Piękno prowincjonalnego życia, ogrody pełne kwiatów i ptaków, żywiołowa uroda targowisk i piękno męzowskiej sztuki napełniały Fridę radością.

Ten okres tak płodny dla męża, dla niej był okresem milczenia. Nie była już kaleką, uwolniła się od łóżka i swego odbicia w lustrze. Towarzyszyła wszędzie mężowi i to była nowość w jego zachowaniu, zazwyczaj uciekał od swoich żon. Frida pozostająca w cieniu męża czuła się osobą skąpaną w jego blasku wielkiego artysty, którego podziwiała. W tym okresie nama-

lowała zaledwie kilka obrazów. Był to ich portret ślubny oraz portret drugiej żony Diega, Lupe Marin, który jej podarowała. Tym darem Frida chciała prawdopodobnie zagłuszyć lęk, jaki przed nią czuła. Płótno to dziś uważa się za zaginione.

Pod wpływem nowego otoczenia i po to, by podobać się mężowi, Frida zmieniła swój styl ubierania. Zamiast surowego stylu rewolucyjnej działaczki ubranej w prostą spódnicę, koszulę ściągniętą paskiem i w krawat, oraz noszącą gładką fryzurę z przedziałkiem i koczek, zaczęła nosić stroje indiańskich kobiet, długie spódnice, haftowane bluzki, dużo ceramicznej biżuterii i wymyślne, wspaniałe fryzury. Tradycyjny indiański strój, który zaczęła nosić, uczynił z niej atrakcyjną kobietę, która wyglądała tak, jakby wyszła z obrazów Diega, artysty który aktywnie uczestniczył w ruchu folklorystycznym i pisał artykuły dotyczące sztuki ludowej. Frida, która przestała malować, całą swą uwagę skupiła na nowej prezentacji siebie. Jej nowy wizerunek stał się jej drugą skórą, a tehuański strój stał się dla niej tak ważną częścią osobowości, że czasem malowała sam strój, zamiast siebie.

Strój, który jest formą społecznej komunikacji, stał się dla Fridy nie tylko maską po to, żeby ukryć blizny po licznych operacjach i utykanie. Wygląd odciągał uwagę od jej wiecznego bólu, który ją dręczył. Nawet pod koniec życia, gdy była bardzo chora i niewiele osób ją odwiedzało, codziennie ubierała się tak, jakby wychodziła na przyjęcie. Wstążki, kwiaty, klejnoty i szarfy stawały się tym wystawniejsze, im bardziej upadała na zdrowiu. „Kunsztowna oprawa miała wynagrodzić cielesne niedostatki, uczucie rozpadu, zaniechania i niechybnej śmierci” (Herrera, 2003: 104).

Frida wbrew zaleceniom lekarzy, jeszcze będąc w Cuernavace, zaszła w ciążę, bo jeszcze jako podłotek wyraziła pragnienie urodzenia syna Diega. Oczywiście jej słaby organizm nie był w stanie donosić ciąży, poroniła, co gorsza naruszyła względną stabilność swego zdrowia. Ból kręgosłupa i nóg wrócił, brała morfinę, żeby załagodzić cierpienie, wpadła w depresję z rozpaczą po utraconej ciąży.

Podczas pobytu z Diegiem w Ameryce, Frida po raz kolejny zaszła w ciążę. Jej mąż malował murale na zamówienie Forda i Rockefellerera. Frida, która towarzyszyła mu w Detroit przeżywała swą tragedię, gdyż po raz trzeci poroniła i przestała wierzyć w możliwość donoszenia ciąży. Czuła się jałową kobietą bez wartości. Po każdym poronieniu przeżywała depresję. Powracał ból w pogruchootanych kościach. Prowadzący ją lekarz zauważył, że wszystkie objawy chorobowe u Fridy nasilały się, gdy w małżeństwie działo się źle. Diego, który był seksoholikiem, zdradzał ją nagminnie, nie widząc w tym niczego złego. Frida ratowała się jak mogła. Brała morfinę dla uśmierzania bólu, piła dla zagłuszenia rozpacz, wdawała się w romanse z mężczyznami i kobietami (była biseksualna), by odplącić mężowi pięknym za nadobne. Miała nawet romans z Lwem Trockim, któremu z mężem

udzieliłi azylu po jego ucieczce ze Związku Radzieckiego. Frida podarowała mu swój autoportret.

Frida godziła się jednak z licznymi zdradami męża, dopóki nie zdradził jej z najbliższą jej siostrą Cristiną i to w ich domu. Nie mogła znieść tej podwójnej zdrady. Ponieważ mąż porzucił Cristinę z dwójką dzieci, Frida sama poprosiła Diega, by pozwolił jej, a także jej dzieciom pozować i w ten sposób zarabiać. Frida miała ciekawą, ale raczej androgyniczną urodę, Cristina miała delikatniejsze i bardziej kobiece rysy oraz sylwetkę. Fridzie trudno było pogodzić się z tym, że na muralach męża ona była wojującą rewolucjonistką rozdającą broń, a Cristina była przedstawiana jako postać delikatna i kobieca.

Ta bolesna zdrada spowodowała, że Frida wniosła pozew o rozwód. Diego też nie był zainteresowany dalszym trwaniem małżeństwa. Przy obopólnej zgodzie szybko uzyskali rozwód w listopadzie 1939 roku, po dziesięciu latach trwania związku. Frida zaczęła układać sobie życie niezależnej kobiety, Diego kontynuował swe romanse. Okazało się jednak, że rozwód dla żadnego z nich nie jest dobrym rozwiązaniem. Diego zaczął tęsknić do małżeństwa z Fridą, a ona podupadała coraz bardziej na zdrowiu. Na interwencję lekarza, przyjaciela obojga, powrócili do siebie i w sierpniu 1940 roku wzięli powtórnie ślub, by pozostać z sobą aż do śmierci Fridy.

Od momentu rozvodu Frida zaczęła bardzo intensywnie malować. Stawała się dojrzałą i coraz bardziej znaną artystką. Jej artystyczny rozwój szedł w parze z postępującą degradacją ciała: przechodziła kolejne operacje kręgosłupa, amputację nogi, tygodniami dochodziła do siebie. Z ropiejącymi odleżynami, w gorsetach ze stalowymi wzmocnieniami do końca starała się malować. Za życia doczekała się jedynej własnej wystawy retrospektywnej. Była już wtedy bardzo chora i Diego zastrzegął, że ze względu na stan zdrowia autorki nie będzie na wernisażu. Żona jeszcze raz go zaskoczyła. Naszpikowana potężną dawką morfiny, z policyjną eskortą, wjechała w łóżku do sali wystawowej, by tam przyjmować gratulacje i cieszyć się obecnością przyjaciół.

Okres po wystawie był tragiczny. Artystka kilka miesięcy później znalazła się w szpitalu, by z powodu gangreny poddać się amputacji do kolana drugiej, prawej nogi. Do tej sytuacji Frida podeszła z właściwym sobie męstwem, rysując amputowaną nogę i opatrując rysunek komentarzem: „Dlaczego to miałabym potrzebować nóg, skoro mam skrzydła do latania?” (Le Clézio, 2009: 244). Jednak od tego momentu malowanie przychodziło jej z największym trudem. Na zastrzyki z morfiny nie było już prawie miejsca na ciele. Umarła 13 lipca 1954 roku w wieku 47 lat.

Diego był z nią do końca życia, otaczając czułością i opieką. W swojej autobiografii przyznał: „zbyt późno zdałem sobie sprawę, że najwspanialszą częścią mego życia była miłość do Fridy” (za: Souter, 2007: 246).

Obraz jako forma narracji – prezentacja metody

Istotą podmiotowej egzystencji człowieka jest jej niepowtarzalność i otwartość polegająca na nieustannym stawianiu się w czasie. Dlatego też:

Jednym z najpewniejszych źródeł wiedzy o człowieku jest jego własne, bezpośrednie, potoczne doświadczenie... (Straś-Romanowska, 1995: 21).

Zastosowanie narracji jako metody badania psychologicznego powoduje, że wypowiedź osoby badanej traktowana jest nie tylko jako informacja o konkretnych faktach, ale jako fakt sam w sobie (Dryll, 2000). Aprobując istnienie subiektywnej prawdy psychologicznej, trzeba uznać narrację za przejaw tej prawdy, dlatego funkcja ekspresyjna wypowiedzi jest cenniejsza od informacyjnej. Analiza narracji stanowi metodę poznania człowieka jako indywidualności, pozwala empatycznie wnikać w świat znaczeń nadawanych przez jednostkę swoim własnym doświadczeniom. Reinterpretacja narracji powinna możliwie ściśle przylegać do świata znaczeń nadanych jej przez opowiadającą osobę (Denzin, 1990).

Stwierdzenie istnienia narracji w wypowiedziach plastycznych jest ideą stosunkowo nową (Waligórska, Dryll, 2008). Ponieważ narracja wymaga zaprezentowania zdarzenia trwającego w czasie, uważano, że nie można tej cechy przypisać statycznemu sztukom takim jak malarstwo czy fotografia. Za narrację wizualną uznawano prezentujący przebieg zdarzeń w czasie scenariusz filmu, ewentualnie wspierany słowem komiks. Historycy i teoretycy sztuki (np. Poprzęcka, 1986; Białostocki, 1987; Okoń, 1992; Kudelska, 1995; Scott, 1999) przywołują pojęcie obrazu narracyjnego, który dzięki określonym zabiegom kompozycyjnym prowokował widzów do rozwijania w procesie percepcji opowieści związanej z namalowanym wydarzeniem. Niektóre cechy formalne obrazów nazywanych w teorii sztuki narracyjnymi mogą służyć do rekonstrukcji nieznanego wydarzenia, jeżeli jego emocjonalna lub społeczna treść była bliska doświadczeniom odbiorcy.

Kompozycja obrazu może mieć narracyjny charakter przez budowanie wokół statycznego obiektu szeregu znaczeń i nadaniu im charakteru opowiadania wyrażonego werbalnie. Anna Waligórska i Elżbieta Dryll (2008: 213) podają kryteria, które powinny spełniać obrazy, by interakcja „obraz – widz” nabrała charakteru narracyjnego. Tematem obrazu powinno być jedno wydarzenie posiadające swego bohatera lub bohaterów. Kompozycja winna przedstawiać wyjątkową, niepowtarzalną sytuację. Obraz powinien być nacechowany silnymi emocjami, o istotnych konsekwencjach, co ułatwia empatię i prowadzi do próby przedstawienia dalszego ciągu. Prezentowany temat poprzez to, że jest „niepełny”, powinien poprzedzać kulminację, co prowokuje odbiorcę do „dopowiedzenia” dalszych treści. Obraz powinien zawierać sugestię rozwiązania zgodną z zamysłem

autora. W tym miejscu warto dodać, że tytuł dzieła ułatwia skierowanie percepcji odbiorcy na tory zgodne z zamysłem autora. Ważnym kryterium jest również i to, by obraz miał zrozumiałą, uwarunkowaną kulturowo symbolikę. Dzieła Fridy Kahlo spełniają wymienione kryteria i mają zdecydowanie narracyjny charakter. Narracja zawarta w obrazach Fridy ma epizodyczny charakter. Wydawać by się mogło, że fakt jest czymś obiektywnym i nie podlega dyskusji. Ale Aleksander Wilkoń (2002) uważa, że w narracji nie ma faktów, tylko są zdarzenia, które są kategorią subiektywną. Elżbieta Dryll (2008: 125) stwierdza:

To nie fakty są przykre, bolesne czy przysparzające radości. Czyni je takimi ustosunkowanie – relacja pomiędzy zdarzeniem a doświadczającym podmiotem.

Epizody zaprezentowane w obrazach Fridy Kahlo stanowiły narracje odnoszące się do ważnych epizodów jej życia.

Narracje w obrazach Fridy Kahlo

Jak zaznaczono w opisie metody, dzieło twórcze stanowi komunikat wysłany przez autora, zawierający treści dla niego ważne, istotne i doniosłe. Frida przykuta do łóżka pochłonięta walką o przetrwanie oddawała się jedynej możliwej aktywności – malowaniu.

Ulubionym tematem jej malowania była ona sama – wśród spuścizny zawierającej ponad 200 obrazów większość stanowią autoportrety. „Była osobą zatopioną w sobie, miała wręcz obsesję na swoim punkcie” (Herrera, 2003 :11). Tłumacząc się z tego, że ciągle maluje siebie stwierdzała: „Maluję siebie bo często jestem sama, bo na swój temat wiem najwięcej” (Frida Kahlo, za Herrera, 2003: 71). Narracyjność jej obrazów podkreślał fakt, że nie tylko nadawała obrazom tytuły, lecz na wielu z nich zamieszczała tekst, który objaśniał kontekst powstania dzieła.

Chociaż Frida, zgodnie z tradycją meksykańską, często malowała śmierć, nie była w stanie narysować wypadku, któremu uległa, co dobitnie wskazuje, jak wielką był dla niej traumą. W rysunku traktowanym jako projekcyjny pomijamy zazwyczaj to, czego się boimy (Braun-Gałkowska, 1985, 2012). W dorobku Fridy znaleziono co prawda niedatowany rysunek wypadku, ale jego wykonanie jest sztywne i surowe, autorka wyraźnie nie panowała nad kreską (Herrera, 2003) i ten fakt najlepiej wskazuje, jak bardzo temat wypadku ją przygnębiał. Rysunek jest dlatego diagnostyczną metodą, ponieważ – obok treści – informacji dostarcza grafika (jakość kreski), kompozycja oraz kolorystyka obrazu (Braun-Gałkowska 1985). W rysunku wypadku Frida narysowała dwa pojazdy, które się zderzyły, oraz dużo porzucanych ciał. Na rysunku uwidoczniła również dom rodziców, a na pierwszym planie umieściła siebie w dwóch ujęciach, jako osobę w gorse-

cie leżącą na noszach i jako dziecinną główkę. To drugie ujęcie, w którym Frida pozbawiła się ciała, a swojej twarzy nadała wygląd dziecka, świadczy dobitnie, że nie akceptuje siebie w obecnej postaci (dewaloryzacja przez pozbawienie ciała) i że wołałaby być dzieckiem. Obraz wypadku nie został przez nią nigdy namalowany.

Namalowała natomiast następstwa fizyczne tego wypadku, który narobił tak wiele szkody. Uwidoczniała to w obrazie zatytułowanym *Strzaskana kolumna* z roku 1944, namalowanym po kolejnej, skomplikowanej operacji, która na nowo ją unieruchomiła i spętała wymyślnym gorsetem. Po upływie 19 lat od chwili wypadku Frida miała pełną świadomość, jak bardzo została w nim poszkodowana. Na obrazie postać Fridy jest wyprostowana, wyraz twarzy nie zdradza oznak rozpacz, od postaci bije spokój i opanowanie. Ma obnażony korpus, łono zakrywa białe prześcieradło, niczym całun na wizerunkach Chrystusa. Jej ciało z kształtnym i jędrnym biustem dosłownie rozorała na dwie części kolumna zwieńczona podobnie jak kolumny greckie przez dwie ślimacznice. Zwieńczenie to kończy się tuż pod podbródkiem. Ciało skrępowane jest czterema szerokimi taśmami i przesyte mnóstwem drobnych gwoździ, które ranią jej całe ciało i twarz. Biały kolor pasków podtrzymujących gorset i biały całun z wdziękiem podtrzymywany przez Fridę podkreślają delikatność jej ciała. Po twarzy Fridy bezgłośnie spływają białe łzy, jedyny dowód straszliwego cierpienia. Jej piękne włosy nie są uczesane w żaden wymyślny sposób, tylko spływają po plecach.

Tłem postaci jest pustynia, podobnie jak ciało Fridy posiada szereg rozpadlin. W oddali widać morze. Pustynia, której rozpadliny przypominają uszkodzone ciało Fridy i która jest miejscem jałowym, bez życia, świadczy o tym, że Frida straciła już nadzieję na macierzyństwo. Na horyzoncie morze, które w rysunku drzewa genealogicznego symbolizowało fakt, że przodkowie ze strony ojca pochodzili „zza wody”, z Europy. Morze symbolizuje również potęgę, siłę i zmienność tak jak silny był charakter Fridy i zmienność jej kondycji fizycznej.

Zanim jednak Frida namalowała *Strzaskaną kolumnę*, po wypadku namalowała pierwszy swój autoportret naśladując styl Boticcelego. Był to pierwszy jej poważny obraz, wykonany w domu rodziców w Coyoacán, gdy ponownie zachorowała i nie mogła wychodzić z domu. Był darem dla Alejandra, w którym była bardzo zakochana. Przedstawiła siebie jako delikatną i kruchą, piękną kobietę. Ubrana w romantyczną sukienkę koloru wina, ozdobioną ornamentami na kołnierzu i mankietach, ma głęboki podłużny dekolt podkreślający smukłość szyi i błądźliwość skóry. Głęboki dekolt i delikatnie zaznaczone biust są zmysłowe i kuszące, ale wyraz twarzy o delikatnych rysach jest chłodny i pewien rezerwy.

Na tle ciemnej sukni Frida pięknie odmalowała swą smukłą, delikatną dłoń, jakby chciała, by ktoś ją ujął. Portret nie wypełnił całego obrazu, pozostawiając sporo miejsca na bokach, które wypełniło tło – ciemne niebo

i ornamentem zaznaczone ciemne fale oceanu. Tło potęguje jeszcze wrażenie delikatności i samotności sportretowanej dziewczyny. Z tyłu obrazu napisała: „Frida Kahlo w wieku siedemnastu lat we wrześniu 1926, Coyoacán” i po niemiecku „Heute ist Immer Nach”. Autorka była zadowolona ze swego dzieła, bo mówiła o nim do Alejandra „twój Botticeli” i w istocie był w tym stylu malowany.

W autoportretach namalowanych już po ślubie z Diego w roku 1929 przedstawia siebie nie jako wytworną, kruchą kobietę, lecz jako kobietę z ludu, Metyskę, ostentacyjnie podkreślającą swój meksykański rodowód. Ma na sobie zwykłą, białą bluzkę, taką, jaką Meksykanki kupowały na każdym targu, meksykańską biżuterię, kolczyki w stylu kolonialnym i prekolumbijskie paciorki z jadeitu. Rysy twarzy nie są tak subtelne jak w portrecie w stylu Boticellego. Frida już nie jest delikatną panienką, lecz kobietą, mężatką, twardo stąpającą po ziemi Meksykanką.

Swoje relacje z mężem Frida przedstawiła w ich portrecie ślubnym, który namalowała dopiero w roku 1931, w dwa lata po ślubie. Na obrazie widać potężnego mężczyznę w garniturze i solidnych butach, pewnie stojącego na ziemi w lekkim rozkroku, z czubkami butów rozwartymi na zewnątrz „jakby chciał objąć cały świat” tak skomentowała ten wizerunek Frida (Herrera, 2003: 113). Mężczyzna trzyma w prawej ręce paletę i kilka pędzli. Nie patrzy na stojącą obok kobietę, lecz prosto przed siebie. Ręce ma opuszczone wzdłuż ciała, ale w lewej dłoni trzyma dłoń Fridy i ten widoczny w centrum obrazu uścisk ich dłoni świadczy o bliskiej więzi małżonków. Postać Fridy zgodnie z rzeczywistością jest drobna, ubrana w długą zieloną suknię z dużą falbaną u dołu. Na szyi ma zielone, zapewne regionalne korale. Sylwetkę okrywa duży, czerwony szal również o etnicznym charakterze. Spod falbany wystają drobne stopy Fridy obute w delikatne buty, Frida wygląda tak, jakby nie dotykała ziemi, tylko lekko unosiła się w powietrzu. Jej głowa przechylona jest w stronę Diego i to ona wyciągnęła do niego dłoń, lecz podobnie jak jej mąż na nią, ona nie patrzy na niego. Jednak z jej całej postaci bije duma z posiadania tego silnego mężczyzny.

Na wykonanym portrecie nad głowami pary Frida namalowała różowego gołąbka z szarfą w dziobie, na której napisała przesłanie pasujące do nieco folklorystycznego stylu obrazu:

Oto widzicie nas, mnie Fridę Kahlo i mojego ukochanego męża Diega Riverę. Namalowałam te portrety w pięknym mieście San Francisco w Kalifornii dla naszego przyjaciela Alberta Bendera, a było to w kwietniu 1931 roku (za: Herrera, 2003: 112).

To co było dla Fridy najbardziej bolesne, to fakt, że mimo trzykrotnego (potwierzonego) zajścia w ciążę, nie udało się jej urodzić dziecka, małego Diega, za którym tęskniła. Jej obrazy wyrażały fascynację prokreacją, a swój ból i rozpacz z powodu porażki macierzyństwa uwidoczniła na kilku obrazach. Jeden z nich to „Szpital Henry’ego Forda”, który nawiązuje do

autentycznego zdarzenia, kiedy Frida przebywając z mężem w USA w Detroit w lipcu 1932 roku poroniła w trzecim miesiącu ciąży. Namalowany obraz jest drastyczny i prezentuje jeden z najbardziej bezkompromisowych portretów Fridy. Na tle przemysłowego pejzażu pokazanego w oddali Detroit, jakby obojętnego wobec przedstawionego dramatu, na pustej przestrzeni umieściła żelazne łóżko, w którym leży naga Frida w kałuży krwi. Z jej obrzmiałego brzucha rozchodzi się sześć czerwonych wstążek, które prowadzą do sześciu symboli umieszczonych wokół łóżka. Jedna z nich prowadzi oczywiście do utraconego płodu, inna do strzaskanej miednicy, którą starannie odrysowała z książki medycznej. Uwidoczniała również naczynie z przyrządami chirurgicznymi. Ślimak, którego również umieściła wśród symboli miał prezentować poronienie, które według słów Fridy było „miękkie, skryte a zarazem otwarte” (za Herrera, 2003: 128). Na ramie żelaznego łóżka umieściła krótki napis z datą: lipiec, 1932.

Rivera zauważył, że prace, które stworzyła Frida po poronieniu, wyróżniały się dojrzałością. Stwierdził, że Frida w Detroit:

Zaczęła pracę nad serią arcydzieł, nie mających precedensu w historii sztuki – obrazów podnoszących takie cechy kobiece, jak umiejętność spojrzenia prawdzie w oczy i cierpliwe jej znoszenie, poczucie rzeczywistości, wytrzymałość wobec okrucieństwa i cierpienia. Nigdy jeszcze kobieta nie rzuciła na płótno tak udręczonej poezji...

Również z tego okresu, z roku 1932 pochodzi obraz zatytułowany *Moje narodziny*, który przeraża pustką i bezruchem niepasującym do sytuacji, którą prezentuje. Narodziny dziecka odbywają się zwykle przy obecności innych osób, jest to zdarzenie pełne dynamiki. Tymczasem Frida przedstawiła dramaturgię tego momentu poprzez pozbawienie go tych cech. Na środku pustego pokoju o szarych, gładkich ścianach stoi szerokie małżeńskie łóżko zaścielone na biało. W łóżku leży położnica, lecz twarz ma zakrytą białym całunem, tak jakby leżała tam z powodu śmierci, a nie narodzin. Od połowy w dół postać jest odkryta, ma szeroko rozłożone, zgięte w kolanach nogi, spomiędzy których wyłania się duża główka niemowlęcia ze zrośniętymi brwiami, tak bardzo charakterystycznych dla Fridy. Główka dziecka bezwładnie opada, tak jakby dziecko pozbawione było życia. Pod główką na pościeli widnieje krew. Nad łóżkiem wisi obraz Matki Boskiej Bolesnej, która jakby stanowiła podsumowanie tragicznej sceny narodzin, jednak Frida podkreślała, że w tej scenie wizerunek Matki Boskiej nie ma charakteru symbolicznego, lecz jest po prostu autentyczną częścią wyposażenia sypialni jej rodziców, tak jak to zapamiętała z dzieciństwa. Przez martwy bezruch sceny przy równoczesnym naturalistycznie ujętym widoku wyłaniającej się główki rodzącego się dziecka obraz stanowi przerażający widok porodu, któremu Frida również odważnie stawiała czoła. Chociaż na obrazie przedstawiła swoje narodziny, zważywszy na rok jego powstania trudno oprzeć się wrażeniu, że miała na myśli śmierć swego niedawno nie-narodzonego dziecka.

W roku 1937 Frida raz jeszcze przedstawiła swoją rozpacz z powodu braku możliwości prokreacyjnych, prawdopodobnie w związku z kolejnym poronieniem, mianowicie autoportret zatytułowany *Moja lalka i ja*. Obraz ten nie jest już tak dramatyczny jak te, które tu opisano, ale przez to jest jeszcze bardziej smutny. Ukazuje Fridę siedzącą na dzieciennym łóżku z siedzącą obok gołą lalką dość sporych rozmiarów, która ma wyglądać jak niemowlę. Obie siedzą tak, jakby pozowały do rodzinnego zdjęcia. Frida w spódnicy i bluzce pali papierosa, lecz nie akceptuje swojej osoby tak, jak to zwykła robić, ponieważ pozbawiła swój portret jakiegokolwiek biżuterii, również uczesana jest gładko bez żadnych ozdób we włosach. Frida zwykle malowała swoje portrety na bogatym tle, na przykład bujnej roślinności, tutaj tło stanowi gładka ściana pokoju. Posadziła obok siebie lalkę, ale nie ubrała jej do tego portretu. Lalka z dokładnie namalowanymi rękami nie ma dłoni, co świadczy o tym, że nie może być bliskiej więzi między portretowanymi obiektami. Zresztą autorka nie zwraca uwagi na posadzony obok siebie obiekt, patrzy wprost przed siebie. Obraz poprzez pustkę i samotność portretowanej osoby wywołuje u widza smutek i niepokój.

Prawie od samego początku ich małżeństwa Diego zdradzał Fridę z każdą kobietą, gdy tylko nadarzyła się po temu sposobność. Gdy miała o to żal, mąż nie rozumiał jej pretensji i tłumaczył, że te seksualne przygody są epizodami bez znaczenia i zaspokajają tylko jego potrzeby fizjologiczne. Nie pojmowała tego rodzaju argumentacji. W nawiązaniu do artykułu prasowego Frida w roku 1935 namalowała obraz, który zatytułowała *Ledwie ją drasnąłem*. W centralnej części obrazu na łóżku leży naga kobieta w jednym bucie na nodze w kałuży krwi. Wokół łóżka także jest dużo krwi, która spływa nawet na ramę obrazu. Nad kobietą stoi nieruchomo mężczyzna w czarnym kapeluszu, ma białą koszulę całą zachlapaną krwią, z jego prawej dłoni wypadł na łóżko nóż. Nad jego głową dwa gołębie, czarny i biały dźwigają w dziobach szarfę z napisem: „to zaledwie parę ukłuć”. Dla Fridy to opisane w gazecie prawdziwe zdarzenie stało się pretekstem dla pokazania sposobów argumentacji ze względu na płęć. Śmiertelne rany zadane przez męża żonie dla niego to było zaledwie parę ukłuć. Malując ten obraz Frida dobitnie ukazała, jak męski ogląd świata różni się od kobiecego.

Frida wybaczała Diego wiele zdrad, ale najboleśniej dotknęła ją zdrada z jej siostrą Cristiną. Nie mogła im wybaczyć tego całkowitego braku lojalności z obu stron, dlatego zdecydowała się na rozwód. Z roku 1938 i 1940 pochodzą dwa autoportrety, które dowodzą, jak bardzo poczuła się zraniona. Jeden z obrazów zatytułowała *Wspomnienie otwartej rany*. Portret ten znany jest tylko z czarno-białych zdjęć, ponieważ oryginał spłonął w pożarze. Ten autoportret ukazywał całą postać Fridy, która siedzi na krześle z wysoko zadartą spódnicą z lekko rozchylonymi udami. Ukazuje

nogi, z których jedna jest okaleczona. Stopa złożona na stołeczku jest zabandażowana, a wysoko, po wewnętrznej stronie uda widać podłużną ranę, z której krew spływa na białą halkę. Obok długiej rany spoczywa na udzie liściasta roślina, która może oznaczać związek życia wyrażony przez roślinę, z płodnością, której symbolem jest krew. Rana na udzie stanowiła nawiązanie do jej uszkodzonej podczas wypadku macicy. Frida w tym obrazie wykorzystuje fizyczne urazy do ukazania głębokich psychicznych ran.

Inny autoportret Fridy namalowany w czasie rozstania z Diegiem, miesiąc po orzeczeniu rozwodu, to *Autoportret ze świątymi włosami*, którego drażniące kolory świadczą o rozpaczach, jaka ogarnęła ją po rozstaniu z mężem. Frida na tym obrazie siedzi na żółtym krzeselku umieszczonym na ziemi, za nią na niebie znajduje się pełno opalizujących chmur, które z powodu swej ciężkości dają odczucie duchoty. Krzesło jest w jaskrawym, żółtym kolorze, ale ponieważ poza nim nie ma żadnych innych przedmiotów, potęguje to poczucie pustki i osamotnienia. Frida ma obcięte krótko włosy, ubrana jest w obszerny męski garnitur, wokół niej na czerwono-brązowej ziemi leżą wszędzie kosmyki czarnych włosów, które również zwisają ze szczebli krzeselka. Frida siedzi jak mężczyzna z rozstawionymi szeroko nogami, pasmo włosów zwisa między jej nogami niczym zamordowane resztki kobiecości. W pobliżu narządów płciowych w nisko opuszczonej ręce trzyma rozwarłe nożyce, które przypominają ginekologiczne narzędzia chirurgiczne, tak jakby zamierzała się wykastrować. W ciężkich butach i męskiej koszuli, bez biżuterii, wygląda jak chłopak, tylko kolczyki w uszach przypominają o jej kobiecości. W tym portrecie brakuje wszystkiego, co tak lubił Diego: i długich włosów, i stroju tehuańskiego. Wielka rozpacz bije z tego portretu, choć sylwetka Fridy jest wyprostowana, a wyraz twarzy spokojny, nawet pogodny.

Autoportrety namalowane po kolejnym ślubie Riverów ukazują Fridę na powrót z długimi włosami, we wspaniałych fryzurach i strojach. Ukazują również jej ozdobną wielką białą kryzę i kwiaty we włosach, a na swoim czole między brwiami umieściła starannie namalowaną główkę Diega. Również w roku 1944, jako prezent dla Diega z okazji rocznicy ślubu, namalowała bardzo osobliwy obraz zatytułowany *Diego i ja*. Przedstawia głowę, której pół twarzy to Diego, a drugie pół to Frida. Poniżej na szyi zamieściła naszyjnik w postaci pnia drzewa, którego kolczaste gałęzie niczym krwioobieg oplatają wspólną szyję małżonków. Dwie połówki twarzy małżonków nie pasują do siebie, mimo że są połączone, różnią się wielkością. To świadectwo braku stabilizacji małżeństwa. Brak liści na gałęziach naszyjnika są symbolem braku potomstwa małżonków. Gałęzie przypominają ciernistą koronę Chrystusa, a więc małżeństwo to też męczeństwo.

Obrazy Fridy zawierały również narracje odnoszące się do jej stanu zdrowia. W roku 1943 namalowała swój portret, który zatytułowała

Rozmyślania o śmierci. Na tle bujnej roślinności przedstawiła siebie z dość skromną fryzurą, bez żadnych ozdób. Nie ma kolczyków ani naszyjnika, nie pokazuje sukni. Na czole ma medalion, w którym znajduje się trupia czaszka i dwie piszczele. Wyraz twarzy spokojny, poważny, nie widać w nim smutku ani przerażenia.

Na obrazie z roku 1945 zatytułowanym *Bez nadziei* widać ustawione w plenerze łóżko i płaczącą Fridę po ramiona nakrytą prześcieradłem. Na prześcieradle umieściła w charakterze wzoru okrągłe małe elementy sprawiające wrażenie jaja czekającego na zapłodnienie lub jaj z jądrem. Wzrok ma skierowany w stronę widza, łóżko stoi na skale wulkanicznej pełnej rozpadlin. Na niebie widać po jednej stronie błądy księżyc, a po drugiej krwistoczerwone słońce. Na łóżku postawiono drewniane sztalugi, na górze których zainstalowano jakiś osobliwy długi lejek w kolorze identycznym, jak organy wewnętrzne. Lejek ten niby róg obfitości pełen jest jedzenia, znalazło się w nim prosię, kiełbaska, ryba, indyk i temu podobne produkty, a na wierzchu cukrowa czaszka z napisem „Frida”. Wszystkie te produkty za pomocą lejka wlewane są do gardła chorej Fridy. Frida w tym obrazie nawiązywała do słów lekarza, który po przebytej operacji pełen optymizmu zapewnił ją „teraz może już pani jeść wszystko” (za: Herrera, 2003: 289). Ponieważ była bardzo wychudzona, zalecił jej, by co dwie godziny spożywała przecierane potrawy. Na odwrocie oprawy obrazu Frida napisała „Nie pozostaje mi ani cień nadziei... wszystko porusza się w czasie wraz z zawartością żołądka” (*ibidem*).

Rok później, w roku 1946 Frida namalowała inny obraz prezentując swe stałe oscylowanie między nadzieją a jej brakiem, zatytułowany tym razem *Drzewo nadziei*. Na obrazie, którego jedna część jest jasna, bo oświetla ją słońce, drugą, zacienioną, oświetla księżyc, widać leżącą w łóżku szpitalnym Fridę odwróconą tyłem do widza. Uwidoczniała tylko gęste włosy, a jej odwrócona tyłem twarz zakryta jest jak całunem zwojami białego prześcieradła. Prześcieradło odsłania natomiast jej plecy rozorane w dwóch miejscach dwoma głębokimi ranami, z których sączy się krew. Fakt, że ten wizerunek nie ukazuje twarzy stanowi poważną dewaloryzację postaci i może oznaczać, że Frida nie akceptuje siebie w tej sytuacji. Ta część obrazu znalazła się po słonecznej, jasnej stronie tak, jakby Frida wierzyła w możliwość wyjścia z nieszczęśliwego położenia. W nogach szpitalnego łóżka Frida umieściła drugi swój wizerunek, kobietę wyprostowaną, we wspaniałym stroju i atrakcyjnym stroiku na głowie. Patrzy śmiało przed siebie, w jednej ręce trzyma zrzucony aparat ortopedyczny z solidną klamrą, w drugiej dzierży proporczyk z zacytowanymi słowami znanej piosenki, którą lubiła: „Drzewo nadziei nie daj się”. Ale ten wizerunek znalazł się po ciemnej stronie obrazu, tak jakby Frida miała świadomość, że jej zwycięstwo nad chorobą nie potrwa długo.

Podsumowanie

W pierwszej połowie XX wieku Diego Rivera był wielkim i uznanym artystą, Frida postrzegana była jako żona uznanego twórcy, pozostająca w jego cieniu. Jednak jego malowane z rozmachem murale nie są dziś tak znane i popularne jak intymne i bardzo osobiste malarstwo Fridy. Malując przede wszystkim własne autoportrety, Frida przez siłę ekspresji, użyte słowne przesłania i bogatą symbolikę potrafiła stworzyć przejmującą narrację dotyczącą swego niezwykłego życia. Jej małżeństwo z Riverą było burzliwe i skazywało Fridę na konieczność pogodzenia się z faktem, że Diego nie tylko był wielkim artystą, ale także człowiekiem zachłannym na wszelkie przyjemności, dużo jadł, pił i uprawiał seks z każdą kobietą, którą nieco bliżej poznał. Frida usiłowała pogodzić się ze zdradami, odpłacać mu tym samym, ale dla niej Diego był zachwycającym artystą, którego chciała mieć wyłącznie dla siebie. Można powiedzieć, że w jakiś sposób to jej udało, bo chociaż Diego był niepoprawnym kobieciarzem a Frida była jego trzecią żoną, to jednak nie potrafił bez niej żyć i po rozwodzie tak bardzo odczuwał jej brak, że ożenił się z nią powtórnie i pozostał z nią aż do końca, do jej śmierci.

Popularność malarstwa Fridy dzisiaj, gdy współczesny człowiek głównie poszukuje przyjemności i rozrywki, wydaje się zaskakująca, jako że tematem jej wypowiedzi najczęściej jest cierpienie. Cierpienie stanowi jednak nieodłączny składnik życia każdego człowieka. Jest ono dla większości osób doświadczeniem nie częstym, ale powszechnie występującym. Każdy w różnych momentach życia i z różnym natężeniem spotyka się z tym doświadczeniem. W *Słowniku psychologii* Krzysztof Krzyżewski zdefiniował cierpienie jako „przeciwieństwo dobrostanu somatycznego, psychicznego bądź duchowego” (Krzyżewski, 2006: 52). Ludzie często traktują ból jako synonim cierpienia. Generalnie, przy obecnym poziomie rozwoju medycyny ból można usunąć, cierpienia nie. Źródeł cierpienia jest wiele, mogą być zewnętrzne i wewnętrzne. Zewnętrzne czynniki to szereg zagrożeń, na jakie narażony jest człowiek – już sam moment narodzin naznaczony jest bólem i cierpieniem.. Choroby i lęk przed zachorowaniem bywają również częstą przyczyną cierpienia.. Człowiek cierpi również wtedy, gdy traci coś dla siebie cennego, nie może zaspokoić swych istotnych potrzeb, osiągać upragnionego celu.. Cierpienie często powoduje bezradność człowieka w tej sytuacji.

Artystka pisała dziennik i prowadziła obfitą korespondencję, jednak najpełniej wyrażała siebie, swój ból i cierpienie poprzez malowane obrazy. Nie wybrała łatwego środka wyrazu. Trzeba pamiętać, że znaczną liczbę obrazów namalowała w łóżku, w którym leżała słaba i obolała, a przecieź malowanie jest ciężką fizyczną pracą. Precyzyjne ruchy, które trzeba wykonać

przy malowaniu detali, a robiła to dokładnie, powodują, że każdy mięsień, także pleców, musi pracować. Ktoś musi pomóc leżącej osobie nakryć się fartuchem, zamontować płótno na sztalugach, ustawić odpowiednio lustro. Trzeba myć i rozrabiać farby, znosząc zapach farb i rozpuszczalników. Każdy obraz wykonany w łóżku wymagał od Fridy nadludzkiego wysiłku, by udało się jej przekroczyć wszystkie własne ograniczenia.

Obrazy Fridy Kahlo miały również wymiar terapeutyczny, nie stroniła od scen drastycznych, ale w swej wypowiedzi była szczera i prawdziwa. Malując bolesne wydarzenia rzadko się w nich użalała, z jej niewykrzywionej bólem twarzy i wyprostowanej sylwetki biła duma i siła osoby przywiązanej do życia. Frida po mistrzowsku budowała swe narracje – wykorzystując ból fizyczny, nagość i seksualność informowała świat o swych psychicznych cierpieniach z powodu niepełnosprawności, zdrady ze strony najbliższych, porażki macierzyństwa, osamotnienia. Każdy obraz opowiada epizod – przestudiowanie całego dorobku pozwala poznać niezwykłą historię życia artystki, która „żyła umierając” (Henestros, za: Herrera, 2003: 62).

Biography stigmatized with suffering in Frida Kahlo`s narrations

Summary

The text presents biographical deliberations about Mexican artist-Frida Kahlo. Her fortunes and difficult experiences concerning accident, her marriage, and unhappiness in relationships with men are reconstructed from paintings and another works. Frida Kahlo also kept a diary and lively correspondence in which she described her pain, worries and sorrows. But the most obvious narrative were her paintings, including autoportraits, in which she fully expressed herself. Frida masterfully built her narratives – using physical pain, nudity and sexuality to inform the world about her mental sufferings due to disability, betrayal of the closest, motherhood failure and loneliness.

Keywords: suffering, biography, Mexican painter, picture as narration.

Słowa kluczowe: cierpienie, biografia, meksykańska malarka, obraz jako narracja.

Bibliografia

- Białostocki J. (1987), *Sposoby przedstawienia czasu w sztukach wizualnych jako nośniki znaczenia*, [w:] J. Białostocki (red.), *Refleksje i syntezy ze świata sztuki, cykl II*, Warszawa.
- Braun-Gałkowska M. (1985), *Test Rysunku Rodziny*, Lublin.
- Braun-Gałkowska M. (2012), *Rysunek jako projekcja zmian w relacjach rodzinnych*, [w:] B. Kostrubiec-Wojtachnio, E. Trubiłowicz (red.), *Rysunek projekcyjny w badaniach nad rodziną i wychowaniem*, Lublin.

- Denzin N.R. (1990), *Reinterpretacja metody biograficznej w socjologii: znaczenie a metoda w analizie biograficznej*, [w:] J. Włodarek, M. Ziólkowski (red.), *Metoda biograficzna w socjologii*, Warszawa–Poznań, s. 55–69.
- Dębska U. (2005), *Niepełnosprawność – okazja do ujawnienia się głosów*, [w:] E. Chmielnicka-Kuter, M. Puchalska-Wasył (red.), *Polifonia osobowości – aktualne problemy psychologii narracji*, Lublin.
- Dryll E. (2000), *Analiza treści i analiza narracji w badaniach psychologii wychowawczej*, [w:] M. Straś-Romanowska (red.), *Metody jakościowe w psychologii współczesnej*, Wrocław, s. 141–152.
- Dryll E. (2008), *Analiza tekstu narracji autobiograficznej z wykorzystywaniem metod lingwistyki formalnej*, [w:] B. Janusz, K. Gdowska, B. de Barbaro (red.), *Narracja – teoria i praktyka*, Kraków, s. 117–129.
- Ingarden R. (1958), *O budowie obrazu*, [w:] R. Ingarden (red.) *Studia z estetyki*, t. 2, Warszawa, s. 7–111.
- Herrera H. (2003), *Frida – życie i twórczość Fridy Kahlo*, Warszawa.
- Krzyżewski K. (2006), hasło: *Cierpienie*, [w:] J. Siuta (red.), *Słownik psychologii*, Kraków.
- Kudelska D. (1995), *Narracja w sztukach plastycznych*, [w:] M. Kitowska-Łysiak, E. Wolicka (red.), *Czas i wyobraźnia*, Lublin, s. 61–72.
- Le Clézio J.M.G. (2009), *Diego i Frida*, Warszawa.
- Mendecka G. (2007), *Wybitni artyści w relacjach z kobietami*, [w:] E. Mandal (red.), *W kręgu gender*, Katowice, s. 109–127.
- Okoń W. (1992), *Sztuki siostrzane. Malarstwo a literatura w Polsce w drugiej połowie XIX wieku*, Wrocław.
- Oleś P.K. (2008), *Autonarracyjna aktywność człowieka*, [w:] B. Janusz, K. Gdowska, B. de Barbaro (red.), *Narracja – teoria i praktyka*, Kraków, s. 37–52.
- Poprzeczka M. (1986), *Czas wyobrażony*, Warszawa.
- Scott C. (1999), *The spoken image: Photography and language*, London.
- Souter G. (2007), *Kahlo 1907–1954*, Ożarów Mazowiecki.
- Straś-Romanowska M. (1995), *Główne idee teoretyczne i metodologiczne psychologii personalistyczno-egzystencjalnej jako dyscypliny humanistycznej*, [w:] M. Straś-Romanowska (red.), *Na tropach psychologii jako nauki humanistycznej*, Warszawa–Wrocław s. 16–47.
- Trzebiński J. (2002), *Narracja jako sposób rozumienia świata*, Gdańsk
- Trzebiński J. (2008), *Problematyka narracji we współczesnej psychologii*, [w:] B. Janusz, K. Gdowska, B. de Barbaro. (red.), *Narracja – teoria i praktyka*, Kraków, s. 9–17.
- Waligórska A., Dryll E. (2008), *Rola narracji w odbiorze obrazu*, [w:] B. Janusz, K. Gdowska, B. de Barbaro (red.), *Narracja – teoria i praktyka*, Kraków, s. 211–239.
- Wilkoń A. (2002), *Spójność i struktura tekstu*, Kraków.