

Estetyka, erotyka i parytet płciowy: *Historia piękna i Historia brzydoty* pod redakcją Umberta Eco

ABSTRACT. Obremski Krzysztof, *Estetyka, erotyka i parytet płciowy: „Historia piękna” i „Historia brzydoty” pod redakcją Umberta Eco* [Esthetics, eroticism and sex parity: Umberto Eco's *History of Beauty and History of Ugliness*]. „Przestrzenie Teorii” 17. Poznań 2012, Adam Mickiewicz University Press, pp. 115-137. ISBN 978-83-232-2449-5. ISSN 1644-6763.

The topic of comparative analysis which is presented in this article is *The Story of Beauty* and *The Story of Ugliness* edited by Umberto Eco. Even the covers of these books show the contrast between men and women. How esthetic values build a feedback with sexual parity? Ugly men look at beautiful women – this patriarchal discrimination can't be cancelled either by the parity of sex in *The Story of Beauty*, nor men who twice outnumber them in *The Story of Ugliness*. Also as the unfair sex they are prior sex: they humiliate themselves and elevate women.

Niektóre rzeczy w naszym ciele są, tak jak wnętrzości, stworzone w celach użytkowych, inne tak dla użytku, jak i piękna: na przykład oblicze, a także stopy i ręce, członki, które są wielkiej użyteczności a przyzwoitego wyglądu. Niektóre stworzone są jedynie dla ozdoby, jak męskie sutki i pępek obu płci. Inne stworzone są dla odróżnienia, jak na przykład u mężczyzn genitalia, rosnąca broda, szeroka pierś, a u kobiet delikatne dziąsła, mała pierś, szerokie łądźwie i biodra, ażeby mogły nosić płód.*

Izydor z Sewilli

Autor *Etymologii* poprzestał na jedynie przybliżonym określeniu liczby wielorakich części ludzkiego ciała: „niektóre”, „inne”. Bez względu na to, ile by ich było (oczywiście w kontekście ówczesnej wiedzy o anatomii człowieka), jednak liczebnie jakkolwiek nie mogą równać się z dziesiątkami postaci kobiet i mężczyzn na ilustracjach dwóch dzieł: *Historii piękna* i *Historii brzydoty*. Liczenie owych postaci, choćby tylko pierwszoplanowych, może jawić się jako poznawcza biurokracja. Jednak analiza porównawcza unaoczni, jak takie czy inne liczby postaci jednej i drugiej płci splatają się z problematyką równości. Ostatecznie „Porównanie [...] nie może być żadnym wyróżnikiem, stanowi bowiem podstawę wszelkiej

* Izydor z Sewilli, *Etymologia*, XI, 25. Cyt. za U. Eco, *Światło i barwa w średniowieczu*, [w:] *Historia piękna*, red. U. Eco, przeł. A. Kuciak, Poznań 2007, s. 111.

wiedzy”¹. Ta zaś tu – w kontekście *Historii piękna* i *Historii brzydoty* oraz parytetu płciowego – przynajmniej w pewnym zakresie pozostanie dyskusyjna, dlatego że niepodobna kierować się rozumowaniem, według którego mniejsza czy większa liczba przedstawień jednej lub drugiej płci niejako automatycznie wyraża dyskryminację czy też dominację. Lektura feministyczno-genderowa (jako w swej naturze „podejrziwa”) nakazuje powstrzymać się przed definitywnymi interpretacjami, tym bardziej że te mogą pozostawać uwarunkowane płcią wypowiadającego się podmiotu.

Na skrzydełku *Historii piękna* przeczytamy:

Książka ta – choć ilustrowana obrazami stu arcydzieł wszech czasów – nie jest kompendium wiedzy o sztuce. Obrazy, podobnie jak cytaty z dzieł literackich, od Pitagorasa po teksty współczesne, odzwierciedlają zróżnicowane pojęcia piękna, jakie pojawiały się na przestrzeni dziejów. Książka ilustruje, w jaki sposób pojmowano piękno natury, kwiatów, zwierząt, ciała ludzkiego, gwiazd, proporcji matematycznych, światła, drogocennych kamieni, Boga, szatana wreszcie.

Odpowiedź na pytanie „w jaki sposób pojmowano piękno ciała ludzkiego?”, niejako siłą rzeczy (a może raczej natury) będzie dwojaka, ponieważ o ciele ludzkim jako o czymś płciowo niezróżnicowanym można mówić jedynie w ograniczonym zakresie (hermafrodytycy? kastraci²). Zarazem piękno powinno pozostawać o tyle „ponadpłciowe”, o ile wymaga tego równouprawnienie obydwu płci, coraz wyraziściej stające się niejako aksjomatem współczesnej kultury zachodniej (to ona bowiem wyznacza granice, w jakich zostaje podjęta idea piękna³). Umberto Eco (autor *Wprowadzenia* oraz dziewięciu rozdziałów *Historii piękna*) i Girolamo de Michele (autor ośmiu rozdziałów) zapewne byli świadomi owego aksjomatu równouprawnienia płci. Materia psychogenetyczna jednak wydaje się nieważna, tj. mniejsza o to, czy stan płciowej (rzecz jasna jedynie przybliżonej) równowagi był dla nich czymś zgodnym z ich osobistymi postawami, czy też jedynie narzuconym wymogami politycznej, a raczej konkretnej: genderowej poprawności. Istotne bowiem wydaje się to, że i *Tablice porównawcze* (one są pierwszą częścią *Historii piękna*, usytuowaną między *Wprowadzeniem* a rozdziałem pierwszym), i spis treści unaoczniają dążenie do zachowania pięćdziesięcioprocentowego parytetu między kobietami a mężczyznami jako ludzkimi postaciami piękna.

¹ Słowa Haliny Janaszek-Ivaničkovej. Cyt. za S. Jakóbczyk, *Porównywanie (O procedurach naukowych filologii)*, Poznań 1990, s. 16.

² „Kastrat znajduje się poza różnicą między płciami, a jednocześnie stanowi dosłowne ujęcie [literazation] jej iluzorycznej symetrii. To on niszczy pragnienie symetrycznej, binarnej różnicy przez spełnienie jej”. B. Johnson, *Różnica krytyczna*, przeł. M. Adameczyk, „Pamiętnik Literacki” 1986, z. 2, s. 304; podkr. aut. – K.O.

³ U. Eco, *Wprowadzenie*, [w:] *Historia piękna*, red. U. Eco, przeł. A. Kuciak, Poznań 2007, s. 12.

Tablice porównawcze w *Historii piękna* – dopowiadanie liczbowych wielkości

Tablice porównawcze są współtworzone przez sekwencje stosunkowo małych ilustracji, opatrzonych tytułami: „Naga Wenus”, „Nagi Adonis”, „Wenus ubrana”, „Ubrany Adonis”, „Oblicze i włosy Wenus”, „Oblicze i włosy Adonisa”, „Maria”, „Jezus”, „Król”, „Królowa”, „Proporcje”. Czy ten stan pewnej równowagi jedynie tytułowej (pięć sekwencji kobiecych, pięć męskich, jedna dwupłciowa) jest głębiej potwierdzony? To znaczy czy parytetowi tytułów sekwencji odpowiada parytet postaci jednej i drugiej płci? Policzmy (jeśli na ilustracji pojawia się więcej niż jedna postać, wówczas pozostałych nie uwzględniam):

„Naga Wenus” – trzydzieści postaci kobiecych (od Wenus z Willendorfu do Moniki Bellucci)

„Nagi Adonis” – siedemnaście postaci męskich (od greckiej rzeźby do Arnolda Schwarzeneggera)

„Wenus ubrana” – dwadzieścia osiem postaci

„Ubrany Adonis” – dwadzieścia dziewięć postaci męskich⁴

„Oblicze i włosy Wenus” – trzydzieści jeden postaci kobiecych

„Oblicze i włosy Adonisa” – dwadzieścia dwie postacie męskie

„Maria” – dwadzieścia sześć postaci kobiecych

„Jezus” – dwadzieścia jeden postaci męskich

„Król” – dwadzieścia dwie postacie męskie

„Królowa” – trzynaście postaci kobiecych.

Oczywiście liczby te są dyskusyjne, gdyż niekiedy należy uznać je za wyznik „przepełnienia” obrazów królewskich par.

Kiedy owe liczby przyjmiemy, wówczas okaże się, że w *Tablicach porównawczych* ogólny stan równowagi między płciami jest bardzo bliski pięćdziesięcioprocentowemu parytetowi: dziewięćdziesiąt osiem postaci kobiecych i dziewięćdziesiąt cztery postacie męskie współtworzą relację właściwie jeden do jednego. Zarazem niezależnie od ewentualnych sporów o liczbę przedstawionych w *Tablicach porównawczych* postaci, dwa twierdzenia wydają się bezdyskusyjne:

– w przedstawieniach postaci umiarkowanie odzianych czy też w ogóle obnażonych, tzw. druga płeć wyraźnie (niemal dwukrotnie) przeważa liczbowo nad pierwszą płcią,

– tzw. pierwsza płeć przeważa (również niemal dwukrotnie) nad drugą jedynie wówczas, kiedy wiąże się to z zasiadaniem na królewskim tronie.

⁴ Przyjmijmy, że anioł jest postacią rodzaju męskiego (por. U. Eco, *Światło i barwa w średniowieczu*, [w:] *Historia piękna*, il. na s. 124).

Nawet „Proporcje” (ilustracje na s. 35), tj. długości części ludzkiego ciała, zostały unaocznione tak, aby człowiek nie był jedynie mężczyzną: spośród dwunastu ilustracji na trzech znajdziemy postacie kobiet, na sześciu – mężczyzn, pozostałe trzy to ilustracje proporcji „ponadpłciowego” czy też „bezpłciowego” człowieka⁵. Ta liczbowa dysproporcja (trzy – sześć – trzy) jest uwarunkowana nie tylko znamioną dla dawnej kultury zachodniej przewagą, czy też nawet dominacją pierwszej płci nad drugą⁶, ale może również autorskimi wyborami: uwiecznione grecką rzeźbą długości części ludzkiego ciała unaocniają bowiem dwie męskie postacie (*Posąg pięściarza ze szkoły Polikleta* i *Doryforos Polikleta*). Czy można mówić tu o dyskryminacji kobiet? Tak. Wszak Grecy także kobiece postacie rzeźbili z zachowaniem jednakowych proporcji (tzn. zgodnie z proporcjami złotego cięcia – do trzech miejsc po przecinku)⁷.

A jednak stan przybliżonej równowagi między płciami (wyraźnie podważony jedynie wówczas, kiedy przedmiotem analizy stają się proporcje ludzkiego ciała) zostaje zakwestionowany kontekstem, ponieważ *Tablice porównawcze* są poprzedzone *Wprowadzeniem*, ono zaś zawiera cztery ilustracje – z powodu utraconych ramion i dolnej części tułowia popiersie kobiety (rzeźba z II w. p.n.e.) wydaje się wręcz znikomo erotyczne. Przeciwnie rzecz ma się z innymi ilustracjami: nawet jeśli uznamy, że obrazy (Agnolo Bronzino, „Alegoria Wenus”; Paul Gauguin, „Aha oe feil?”) jako wybitne dzieła sztuki apriorycznie wykluczają jakąkolwiek erotykę, to szczupła postać półnagiej kobiety w spodniach eksponujących długie nogi (kalendarz Pirelli – 1973 r.) wydaje się ciałem o wyeksponowanych walorach erotycznych. Tak więc ilustracje z *Wprowadzenia* mogą jawić się jako forma męskiej dominacji: przedmiotem estetycznej kontemplacji pozostają jedynie kobiece ciała.

O iluzoryczności liczbowego parytetu przekonuje porównanie ostatnich ilustracji dwóch, zdawałoby się, symetrycznych sekwencji:

– sekwencję „Naga Wenus” zamykają zdjęcia kobiecych gwiazd ekranu: Josephine Baker (1920), Marilyn Monroe (ok. 1950), Brigitte Bardot (ok. 1965) i Monica Bellucci (1997),

⁵ Niewielkie wymiary ilustracji nakazują zachować ostrożność w orzekaniu o płciowej tożsamości niektórych postaci. Człowiek „ponadpłciowy” czy też „bezpłciowy” to postać, która nie ma ani kobiecych piersi, ani męskich genitaliów (przykładem „człowiek kosmiczny” – por. U. Eco, *Światło i barwa w średniowieczu*, s. 115).

⁶ W tym miejscu można jedynie poprzestać na wskazaniu, że naga postać mężczyzny mogła jawić się jako mimo wszystko bardziej obyczajna, o czym rozstrzygałyby nie tyle same zewnętrzne cechy płciowe, ile to, że dla męskich oczu na ogół większą pokusę cielesną wywoływały ciała kobiet...

⁷ Por. W. Tatarkiewicz, *Historia estetyki*, t. 1, *Estetyka starożytna*, Warszawa 1985, s. 82. Tamże proporcje ludzkiego ciała, odpowiadające stosunkowi złotego cięcia (w przybliżeniu: 0,618 : 0,382) oraz funkcji złotego cięcia (0,528 : 0,472), są przedstawione na przykładzie Apolla Belwederskiego i Wenus z Milo).

– sekwencję „Nagi Adonis” zamykają, zdawałoby się, ekwiwalentne kadry filmowe z męskimi gwiazdami ekranu: Johnnym Weissmüllerem (1933), Marlonem Brando (1952), Arnoldem Schwarzeneggerem (1985).

Wymienione cztery seksbomby swoich czasów (niezależnie od tego, czy pozują do aktu, półaktu bądź portretu) patrzą w obiektyw aparatu fotograficznego – tym samym niejako nawiązują kontakt wzrokowy z przeciwieństwem głównie męskim adresatem ich jawnie erotycznej wypowiedzi ciała; swoimi spojrzeniami mówią mężczyznom: zobaczcie, jakie jesteśmy piękne i warte waszego pożądania. Przeciwnie wspomniani trzej mężczyźni symbole seksu. Nie dość, że każdy z nich jest przedstawiony z jakimś filmowym atrybutem (Tarzan z dużym nożem w ręku, Cezar w pozie [dziś powiedzielibyśmy:] męża stanu lewą ręką opiera o skałę, John Matrix trzyma karabin), to ich spojrzenia są odmienne od owych czterech seksbomb:

– Tarzan co prawda patrzy w obiektyw kamery, ale wzrokiem, który nie jest uwodzicielski, lecz groźny i dlatego wszystkim nakazuje zachować dystans wobec niepokonanego króla afrykańskiej dżungli,

– co prawda młody, ale już wielki Cezar patrzy gdzieś w dal (jakby w przyszłość czy też w głąb dziejów), toteż erotyka wydaje się niedorzeczna bądź jedynie nimfomanią,

– Arni wypatruje kolejnego wroga, który niejako siłą rzeczy (tj. konwencji filmu akcji) stanie się jego ofiarą.

Tak więc trzy męskie symbole seksu nie nawiązują kontaktu wzrokowego z głównie kobiecym adresatem ich jedynie wtórnie erotycznej wypowiedzi; swoimi spojrzeniami mówią kobietom: zobaczcie, jacy jesteśmy atrakcyjni i zapewne warci waszego pożądania, ale ich spojrzenia przekazują, że oni sami są ponad czymś tak w ich „tu i teraz” nieistotnym jak kobiece oczy. Ciało czterech seksbomb to ciała pozujące dla męskich oczu, ciała trzech męskich symboli seksu są ciałami, które co prawda przyciągają kobiece wzrok, ale zostały stworzone do walki, nie zaś do estetycznej kontemplacji i erotycznej konsumpcji. Kobiece ciała współtworzą stan pewnej równowagi między pięknem i erotyką, męskie ciała eksponują ich swoistą wartość użytkową: są przede wszystkim narzędziami walki i zabijania, nie zaś uwodzenia.

Także tablice „Wenus ubrana” i „Ubrany Adonis” niejako wbrew liczbowej niemalże równości postaci (dwadzieścia osiem kobiecych i dwadzieścia dziewięć męskich) skrywają jednoznaczne w swej wymowie zarazem estetyczne i erotyczne przeciwieństwo: z wyjątkiem trzech postaci (statuetka mężczyzny w odzieniu sięgającym kolan – 2000 r. p.n.e.; Niobidzi z okresu 470–450 r. p.n.e.; młodzieniec o odsłoniętym ramieniu – obraz Caravaggia z ostatniego dziesięciolecia XVI stulecia) wszystkie pozostałe dwadzieścia sześć męskich ciał to postacie co prawda wielorako, ale

szczelnie odziane aż po szyję. Kobięce oczy mogą podziwiać twarze, sylwetki czy odzienia, ale nie ciała nimi zakryte. Inaczej rzecz się ma, kiedy spojrzymy na tablice „Wenus ubrana”. Gwoli ścisłości: odziana nie zawsze szczelnie. Tamże bowiem spośród dwudziestu ośmiu postaci jedna w pełni odsłania piersi, druga – jedną pierś, zarazem dwie dawne seksbomby (Rita Hayworth i Anita Ekberg) są odziane w suknie, które w podobnym zakresie piersi zakrywają, jak też głębokimi dekolami odsłaniają. Erotyczny status tych dwóch oraz innych gwiazd filmowych ekranów pozostaje niepodważalny (wyjątkiem Audrey Hepburn, ale już o seksualności podobnie szczelnie po szyje odzianych Grety Garbo i Marleny Dietrich można zasadniej dyskutować). Większość kobiecych gwiazd z kadrów filmowych czy tylko z fotosów to formalnie może nawet półakty, ale w komunikacji społecznej jawią się jako akty: obie dawne seksbomby zostały przedstawione w poetyce znamiennej dla obiektów męskich spojrzeń i pożądań – to mężczyzna jest adresatem co prawda niewidocznym, ale funkcjonalnym. On patrzy na ekran, czy ogląda fotosy, sam pozostaje ubrany – to dla niego gwiazdy odsłaniają swe ciała. Zaś wszyscy gwiazdorzycy filmowi pozostają szczelnie odziani – poszukującym męskiego ciała spojrzeniom kobiet dane jest tylko to, co można zobaczyć powyżej kołnierzyków i kołnierzy. To, co poniżej, będzie dane co najwyżej wyobraźni. Mężczyzna patrzący i oglądany dwakroć jest ubrany – kobieta oglądana dla oczu mężczyzn odsłania ciało. Tak filmowe kadry i fotosy ukazują swoistą formę męskiej władzy.

Trudno oprzeć się pokusie, aby o *Tablicach porównawczych* feministycznie powiedzieć, że za pozorną równością liczb (wszak ogólny stan równowagi między płciami jest bardzo bliski pięćdziesięcioprocentowemu parytetowi: dziewięćdziesiąt osiem postaci kobiecych i dziewięćdziesiąt cztery postacie męskie współtworzą relację niemal jeden do jednego) kobiety częściej obnażają swe ciała dla męskich oczu niż mężczyźni dla oczu kobiecych. Oczywiście niepodobna dyskutować z faktami historycznymi (kobiety jedynie w sytuacjach wyjątkowych wstępowały na tron i dlatego również jako postacie z *Tablic porównawczych* liczbowo są zdominowane przez mężczyzn), ale o kryteriach wyboru tych osób, które zostały uznane za wcielenia Wenus oraz Adonisa, można dyskutować. Współautorzy *Historii piękna* owych warunków nie zwerbalizowali – co oczywiście pozostaje ich prawem. Trudno zarazem na podstawie *Tablic porównawczych* rekonstruować przyjęte przez nich kryteria. Te może nawet nie były zwerbalizowane? Ostatecznie o gustach się nie dyskutuje, np. Mick Jagger z 1989 r. jako współczesne wcielenie Adonisa jest kimś niejako prowokującym – szczególnie, że obok niego pojawiają się: Humphrey Bogart, Marlon Brando, James Dean, David Bowie, David Beckham, George

Clooney⁸. O ile kryteria doboru postaci pozostaną (poniekąd świętym) prawem współautorów *Historii piękna*, to już o zakresie chronologicznym *Tablic porównawczych* można dyskutować. Bezdyskusyjne jest to, że one wszystkie sięgają do czasów początków kultury zachodniej (począwszy od Wenus z Willendorfu – 30 tys. lat p.n.e.), dyskusyjne już to, dokąd one sięgają. O wyraźnej nierówności zasięgu chronologicznego można mówić dwukrotnie:

– tablica „Wenus ubrana” sięga połowy XX w.: Rita Hayworth (1946) i Anita Ekberg (1960) – tablica „Adonis ubrany” doprowadza czytelnika *Historii piękna* aż do roku jej wydania, tj. 2002: Humprey Bogart (ok. 1947), Marlon Brando (1954), James Dean (1954), David Bowie (1975), Mick Jagger (1989), David Beckham (2002), George Clooney (2002)

– analogicznie tablica „Oblicze i włosy Wenus” kończy się o dwa dziesięciolecia wcześniej (Twiggy – 1970) niż tablica „Oblicze i włosy Adonisa” (Dennis Rodman – ok. 1998).

Wyjaśnienie tych dwóch różnic (pierwsza to aż cztery dziesięciolecia, druga – o połowę mniejsza) pozostaje znane współautorom *Historii piękna*. Trudno bowiem formułować tu jakiegokolwiek domysły może nawet wręcz biograficzne.

Ciało ludzkie a greckie piękno jako proporcja i harmonia

Już pierwsze zdanie podrozdziału *Ciało ludzkie* zawiera (może nawet znamienne?) niedopowiedzenie:

Dla pierwszych pitagorejczyków harmonia polegała (tak!) na opozycji: parzystego i nieparzystego, ograniczonego i bez granic, jedności i wielości, prawej i lewej, męskiego i żeńskiego, kwadratu i prostokąta, prostego i krzywego, i tak dalej; przy czym wydaje się, że dla Pitagorasa i jego bezpośrednich uczniów w każdej opozycji dwóch przeciwieństw zawsze jedno przedstawia doskonałość – nieparzyste, prosta i kwadrat są dobre i piękne – natomiast ich opozycje symbolizują zło i dysharmonię⁹.

W pierwszej części tego zdania (przed średnikiem) zostaje wymienionych siedem opozycji, ale w drugiej części znajdziemy już tylko trzy opo-

⁸ Jednak ta może nawet zaskakująca obecność solisty Rolling Stonesów staje się mniej sporna w kontekście tego odautorskiego wyjaśnienia: „Wychodzimy tu od zasady, że piękno nie było nigdy niczym niezmiennym i absolutnym, ale przybierało różne oblicza, stosownie do okresu historycznego i danego kraju: i to nie tylko, jeśli chodzi o piękno fizyczne (mężczyzny, kobiety, pejzażu), ale także, jeśli chodzi o piękno Boga, świętych czy idei...”. U. Eco, *Wprowadzenie*, s. 14.

⁹ Tenże, *Piękno jako proporcja i harmonia*, [w:] *Historia piękna*, s. 72.

zycje – wśród tych „zaginionych” znajduje się opozycja męskiego i żeńskiego, toteż trudno orzec, które z nich przedstawia doskonałość?! Poszukiwanie odpowiedzi na podstawie kolejności elementów opozycji okaże się zawodne, ponieważ doskonałość dwa razy zostaje wymieniona jako pierwsza (kwadrat i prostokąt; proste i krzywe), zaś jeden raz jako druga (parzyste i nieparzyste). Zatrzymanie się nad owym niedopowiedzeniem może byłoby i małostkowym czepianiem się, gdyby nie fakt, że otwiera ono podrozdział *Ciało ludzkie*. Zarazem jest genderowo bezpieczne: piękno i płęć pozostają rozłączne.

Przejście do porządku nad pitagorejskim przeciwieństwem męskie *versus* żeńskie pozwala bowiem uniknąć oceny analizowanych rzeźb: posągu młodej dziewczyny (VI w. p.n.e.) i dwóch rzeźb dłuta Polikleta (Doryforos – 450 r. p.n.e.; Diadumenos – 430 r. p.n.e.). Chociaż dziewczyna jest przedstawiona jako postać symetryczna i statyczna (wyjątkiem wyciągnięta ręka), a obydwaj młodzieńcy jako postacie asymetryczne i w ruchu (acz nie tak dynamicznym jak dyskobol dłuta Myrona), to niejako wbrew tej, zdawałoby się, fundamentalnej różnicy próżno będziemy szukać orzeczenia, jak te dwie przeciwne formy ludzkiego ciała mają się do estetyki pitagorejczyków czy Heraklita. Takie powstrzymanie się przed estetyczną kwalifikacją splata się z genderowym bezpieczeństwem, ponieważ w ogóle nie pojawia się jakakolwiek rywalizacja o piękno między ciałami przeciwnych płci. Sam zaś Umberto Eco jako autor podrozdziału *Ciało ludzkie* staje się „lirycznym” admiratorem greckiej dziewczyny:

Spójrzmy na jeden z posągów młodej dziewczyny, jakie rzeźbili artyści w VI wieku p.n.e. Być może były to te same dziewczęta, w których zakochiwali się Safona i Anakreont, uważając za piękny ich uśmiech, spojrzenie, sposób chodzenia i warkocze? Pitagorejczycy wyjaśniliby, że dziewczyna jest piękna, ponieważ odpowiednia równowaga humorów wytworzyła w niej przyjemny koloryt i ponieważ jej członki układają się w stosunku właściwym i harmonijnym, podlegającym temu samemu prawu, jakie rządzi odległością pomiędzy sferami planet.

Artysta z VI wieku p.n.e. czuł się w obowiązku nadać kształt owej nieokreślonej piękności, którą opiewali poeci i którą on sam mógł zobaczyć, obserwując o wiosennym poranku twarz ukochanej dziewczyny. Musiał jednak oddać ją w kamieniu, konkretyzując obraz dziewczyny w jakiejś formie. Jednym z pierwszych wymagań dobrej formy była właśnie odpowiednia proporcja poszczególnych części i symetria. Tak więc artysta wyrzeźbił jednakowe piersi i równej długości nogi i ramiona, równe rytmiczne fałdy szaty, symetryczne kąciki ust rozchylnych w owym typowym, nieokreślonym uśmiechu, jaki cechuje te posągi. Pomijając fakt, że sama symetria nie jest w stanie uzasadnić uroku owego uśmiechu, stajemy wobec jeszcze dość surowego pojęcia proporcji¹⁰.

¹⁰ Tamże, s. 72-74; podkr. aut. – K.O.

Niczego z tego liryzmu w opisie młodzieńców dłuta Polikleta nie znajdziemy. Przeczytamy jedynie o greckim kanonie proporcji:

Dwa wieki później, w IV wieku p.n.e., Poliklet wyrzeźbił posąg nazwany później Kanonem, ponieważ ucieleśnia wszystkie reguły właściwej proporcji, a zasada, która nim rządzi, nie jest oparta na równowadze dwóch równych elementów¹¹.

Czy to przeciwieństwo między liryczną postawą wobec rzeźby dziewczyny i jedynie estetyczną postawą wobec młodzieńców wynikałoby z tego, że Umberto Eco jako współautor *Historii piękna* jest heteroseksualnym mężczyzną? Dlatego więcej uwagi (sprężonej z męską emocją) poświęca „dość surowemu pojęciu [kobiecej] proporcji” niż ucieleśnieniu „wszystkich reguł właściwej [męskiej] proporcji”? Oczywiście zawsze można powiedzieć, że piękno ciała uwiecznionego grecką rzeźbą było i powinno zostać ponadpłciowe. Jednak Umberto Eco, jako autor podrödziału *Ciało ludzkie*, ma płęć. Męską.

Damy i bohaterowie, czyli liczba liczb nierówna

Rozdział ósmy *Historii piękna* Girolamo de Michele rozpoczyna krótkim wprowadzeniem:

Przedstawić piękno ciała znaczy dla malarza odpowiedzieć czy to na wymagania natury, czy na pytania teorii: czym jest piękno? Kiedy jest rozpoznawalne? Jaka praktyka – jakie kanony, gusta i obyczaje społeczne pozwalają orzec o ciele, że jest piękne? Jak obraz piękna zmienia się w czasie, a jak w stosunku mężczyzny do kobiety? Zestawmy pewne obrazy i pewne znaczące teksty¹².

Genderowo znamienne brzmią te słowa: „Jak obraz piękna zmienia się w czasie, a jak w stosunku mężczyzny do kobiety?”. Podyktowane równouprawnieniem płci pytanie przeciwne (tj. o zmianę obrazu piękna w stosunku kobiety do mężczyzny) byłoby bezprzedmiotowe?! Nie jest bynajmniej takie, ponieważ rozdział ósmy został podzielony na dwie części: *Damy...* oraz *...bohaterowie*. Jednak i w tym rozdziale, poniekąd wbrew parytetowemu podziałowi, można wskazać istotną różnicę, pozwalającą mówić o pewnej (dyskryminacyjnej) nierównowadze. Zawiera się ona nie w tekstach obydwu części (te są niemal identycznej wielkości i mniej więcej równoważne), lecz w liczbie oraz w wielkościach ilustracji. Część poświęcona damom jest ilustrowana reprodukcjami siedmiu

¹¹ Tamże, s. 74; podkr. aut. – K.O.

¹² G. de Michele, *Damy i bohaterowie*, [w:] *Historia piękna*, s. 193.

obrazów¹³, ale w rozdziale o bohaterach pojawia się „Piękna Ferronière” (1490–1495), toteż można przyjąć, że w sumie portretów kobiet jest osiem. Portretów mężczyzn – sześć¹⁴.

Podobnie istotne jak liczby reprodukcji są ich wielkości. Dane przedstawia tabela 1:

Tabela 1

Postacie	Reprodukcje całostronicowe	Reprodukcje mniejsze
Damy	5	3
Bohaterowie	2	4
Łącznie	7	7

Tabela ta unaocznia stan nierównej równowagi: liczbowo piękno obydwu płci jest reprezentowane identyczną liczbą reprodukcji (po siedem), ale już ich wielkości unaocniają, że piękno jednej z nich jest jakby równiejsze, tzn. pełniej unaocznione.

Piękno praktyczne... [...] ...i piękno zmysłowe – marginalizacja mężczyzn

Również te dwa podrozdziały są ilustrowane siedmioma reprodukcjami. Jeśli przyjąć kryterium płci, wówczas okaże się, że także tym razem kobiety okazują się równiejsze niż mężczyźni. Oto bowiem w tych dopełniających się rozdziałach znajdziemy pięć portretów kobiet i żadnego portretu mężczyzny. Mężczyźni pojawiają się tylko dwukrotnie: Rubens na jego „Autoportrecie z Izabelą Brandt” (1609–1610) to ktoś przynajmniej równorzędny żonie; dwaj mężczyźni w „Jadalni dziecięcej” (ok. 1660) liczebnie ustępują czterem kobietom. Ta wyraźna przewaga postaci kobiecych na reprodukowanych obrazach wiąże się z dość wyraźną dyskryminacją mężczyzn w tekście. Oto bowiem dla Girolama de Michele mężczyźni są jakoś ubożsi niż kobiety i tym samym (można powiedzieć) estetycznie niżsi:

¹³ Nie licząc „Porwanej koszulki” (1760) i „Śniadania na trawie” (1863) jako kontynuacji malarstwa przełomu XVI i XVII w.

¹⁴ Pomijając „Wesele chłopskie” – jako przedstawienie, w którym nie ma nic bohaterckiego (pierwszoplanowy kobziarz również estetycznie nie jest „partnerem” dla królów, patrycjusza czy kondotiera). Licząc natomiast „Nawrócenie świętego Pawła” (1601), chociaż jego estetyczne „partnerstwo” w kontekście tytułowych dam i bohaterów pozostaje wątpliwe (od twarzy Apostoła wyrazistsze są podniesione w górę ręce).

W zorientowanych na cel całkowicie praktyczny i codzienny emblematkach Catsa lub w przestrzeniach obrazów Steena, gdzie wewnątrz domowe jest nie do odróżnienia od wnętrza gospody, dobrze widać, w jaki sposób ujmuje kobiety kultura zorientowana na „ubóstwo obfitości”: mogą być one zmysłowe i kusicielskie, nie wychodząc przy tym z roli dobrych gospodyń, podczas gdy prosta i nieozdobna Elegancja stroju męskiego odwołuje się do potrzeby nieposiadania żadnych zbędnych świecideł, które mogłyby być utrudnieniem, gdyby musiało się na przykład pobiec, by naprawić zepsutą groblę¹⁵.

Mniejsza już o pytanie całkiem praktyczne, mianowicie czy świecideła mogą być utrudnieniem także podczas wykonywania kobiecych prac domowych? Ważna jest bowiem nierównowaga: kobieta jawi się jako wcielenie trzech wartości (jest bowiem zmysłowa, kusicielska, gospodarna), mężczyzna zaś pozostaje wcieleniem tylko jednej wartości (pozostaje odpowiedzialny za bezpieczeństwo) czy najwyżej dwóch (jeszcze potrafi naprawić groblę).

Ta charakteryzująca kulturę zorientowaną na „ubóstwo obfitości” nierównoważność kobiecych i męskich strojów prowadzi od problematyki estetycznej do genderowej. Dlaczego stroje mężczyzn nie są ozdobione „żadnymi zbędnymi świecidełkami”? Byliby mniej wrażliwi na piękno niż kobiety? Nie muszą ozdabiać siebie, ponieważ nie rywalizują o względy kobiety? A przynajmniej nie rywalizują ozdobnością stroju? Owa różnica między płciami dowodziłaby wyższości kobiet? – nawet wśród jakże przyziemnych zajęć kuchennych nie zatraciły wrażliwości estetycznej? Czy też świadczyłaby o wyższości mężczyzn (ich praca poza domostwami jest na tyle cięższa niż kobieca, że dla nich wartości estetyczne stają się jakby niedorzeczne?).

Od art nouveau do art déco, czyli młode wysmukłe kobiety versus Duce

Tytuł tego podrozdziału brzmi bezpłciowo. Jednak już nawet rzut oka, a więc zdecydowanie naganna forma recepcji tekstu czy też obrazu, unaocznia, że owa zwerbalizowana tytułem podrozdziału przemiana estetyczna zostaje przedstawiona jako coś, co dla oczu jest kobietą. Znamienna (dys?)proporcja: cztery przedstawienia kobiecych postaci i ani jednego przedstawienia męskiej. Tę ilustracyjną dyskryminację mężczyzn dwakroć potwierdza tekst:

¹⁵ G. de Michele, *Piękno praktyczne...*, [w:] *Historia piękna*, s. 208.

Piękno Jugendstilu jest pięknem linii, które nie gardzi wymiarem fizycznym i zmysłowym: jak szybko odkryli artyści, także ciało ludzkie – szczególnie kobiece – może być spowite w linie miękkie, Asymetryczne i faliste, aby pozwolić pograć się głęboko w czymś w rodzaju rozkosznego wiru. Stylizacja postaci nie jest tylko elementem dekoracyjnym. Strój Jugendstilu, zwłaszcza powiewające szale, jest rodzajem nie tylko zewnętrznego, ale nade wszystko wewnętrznego uniformu: falujący krok Isadory Duncan, spowitej w bladozielone zasłony królowej tańca, która zdaje się być inkarnacją niepokojących gotyckich piękności prerafaelitów, jest prawdziwą ikoną epoki. Kobieta Jugendstilu jest kobietą zmysłową, erotycznie wyemancypowaną, która wyrzeka się gorsetu i uwielbia sztukę kosmetyczną: od piękna dekoracji książkowych i afiszów art nouveau wcześniej przeszła do piękna ciała. Nie było w niej melancholijnej tęsknoty, poczucia prerafaelickiej i dekadentckiej woni śmierci, ani właściwego dadaistom buntu przeciw komercjalizacji [...]¹⁶.

Ta jakże wyraźna (liczbowa i jakościowa) przewaga kobiet (mężczyźni wykluczeni z piękna ciała ludzkiego?) zostaje potwierdzona przez inny fragment: „Art déco [...] wykorzystywała ikonograficzne motywy Jugendstilu – bukiety stylizowanych kwiatów, postaci młodych wysmukłych kobiet, schematy geometryczne, serpentyny i zygzaki [...]”¹⁷. Mniejsza tu o (ahistoryczny!) ageizm (jako formę dyskryminacji siłą rzeczy czy też natury sprzężoną z kultem młodości), znamienne dla estetycznej dyskryminacji męskiej płci jest bowiem co innego: postaci wysmukłych młodzińców nie są oceniane jako piękne – ponieważ są męskie.

Nie można jednak powiedzieć, że w rozdziale *Od art nouveau do art déco* mężczyźni pozostają nieobecni. Są bowiem obecni jako... faszyci: „[We Włoszech] oficjalne faszystowskie kanony kobiecego piękna były zdecydowanie odmienne od szczupłej i smukłej kobiety w twórczości art déco”¹⁸. Tekst główny został dopełniony tekstem źródłowym (tj. dokumentem poświęconym rysunkom i fotografiom mody kobiecej, wydanym przez urząd prasowy premiera w 1931 r.):

Kobieta faszystowska powinna być fizycznie zdrowa, aby móc stać się matką zdrowych dzieci, zgodnie z „regułami życia” nakazanymi przez Duce w pamiętnej mowie do lekarzy. Zatem całkowicie zostają wyeliminowane rysunki postaci kobiecych sztucznie odchudzonych i zmaskulinizowanych, które przedstawiają typ bezpłodnej kobiety dekadentckiej cywilizacji zachodniej¹⁹.

¹⁶ G. de Michele, *Nowy przedmiot*, [w:] *Historia piękna*, s. 369; podkr. aut. – K.O.

¹⁷ Tamże, s. 371.

¹⁸ Tamże, s. 372; podkr. aut. – K.O.

¹⁹ Tamże.

Tak oto z *Historii piękna* wyłania się opozycja: kobiece ciało *versus* męski faszyzm. To samo przeciwieństwo można jednak przedstawić również jako opozycję między sztucznym a naturalnym pięknem kobiecego ciała. W kontekście takiego przeciwstawienia Duce byłby faszystowskim obrońcą natury przed kulturą...

Piękno konsumpcji – kobiece ciała dla męskich oczu

Ostatnie dwa zdania podrozdziału *Piękno konsumpcji* (zamykającego rozdział *Piękno mediów*) i zarazem dwa ostatnie zdania całej *Historii piękna* brzmią następująco:

Nasz badacz z przyszłości nie będzie mógł już wyodrębnić ideału estetycznego rozpowszechnianego przez mass media w wieku XX i później.

Będzie musiał się poddać w obliczu orgii tolerancji i całkowitego synkretyzmu, absolutnego i niepohamowanego politeizmu piękna²⁰.

„Niepohamowany politeizm piękna”? – tenże ma jednak wyraźną postać monoteistyczną. Więcej: jest to monoteizm unaoczniony ilustracjami z dzieła Umberta Eco i Girolama de Michele. Oto bowiem poniekąd wbrew temu, że jako proponowane przez dwudziestowieczne i późniejsze mass media modele piękna podobnie licznie pojawiają się postaci kobiet, jak i mężczyzn, a nawet niejako wbrew temu, że w ostatnim rozdziale *Historii piękna* liczba fotosów okazuje się niemal równa (trzynaście postaci kobiet i dwanaście postaci mężczyzn), jednak można dostrzec wręcz gołym okiem nagość kobiecych ciał i niemal szczelne zakrycie ciał męskich. Innymi słowy: nie ma wzrokowego parytetu między w różnym zakresie odsłoniętymi ciałami Rity Hayworth, Grace Kelly, Brigitte Bardot, Anity Ekberg, Ling, Naomi Campbell i Kate Moss a jedynie cienkim paskiem piersi Dennisa Rodmana (nie zapięta, lecz związana na wysokości splotu słonecznego koszula odsłania ten niewielki fragment tułowia, który zwany jest mostkiem). Doprawdy nawet pobieżny rzut oka pozwała dostrzec, że kobiece modele piękna odsłaniają ciała, męskie modele – szczelnie zakrywają ciała aż po szyję (trudno powiedzieć, czy wyjątkiem jest tu amerykański koszykarz – ostatecznie odsłania niewiele, tj. mostek).

²⁰ U. Eco, *Piękno mediów*, [w:] *Historia piękna*, s. 428.

Historia piękna i Historia brzydoty – o iluzoryczności parytetu

Są trzy rodzaje kłamstw: kłamstwa, bezczelne kłamstwa i statystyka.

Mark Twain

Oczywiście bogata ikonografia obydwu dzieł sprzyja moim [piszącego te słowa] arbitralnym wyborom i tym samym tendencyjnym wnioskom (tymiż wyborami zdeterminowanym). Poprzestaną na tylko jednym przykładzie. W połowie dziewiętnastego stulecia Thomas Couture namalował obraz zatytułowany „Rzymianie z okresu upadku”²¹. Na nim zobaczymy więcej niż kilkanaście postaci. Ich policzenie i tym bardziej określenie płci okazuje się czymś może nawet niewykonalnym, choćby dlatego, że jedynie postacie pierwszego planu zostały przedstawione na tyle dokładnie, aby móc określić ich tożsamość płciową – postacie drugiego planu sprawiają o wiele poważniejsze wątpliwości. Co więcej, granica między pierwszym a drugim planem wydaje się względna, co utrudnia liczenie postaci (jak np. poprzestać na postaciach pierwszoplanowych, skoro trudno czy nawet niepodobna oddzielić je od drugoplanowych?). Zarazem istotnym elementem przedstawienia są cztery męskie rzeźby – ich status byłby równy statusowi uczujących Rzymian? Tak więc niewątpliwie skażone subiektywizmem podmiotu liczącego postacie [tj. autora tego tekstu] będzie przyjęcie, że zostanie policzonych tylko szesnaście postaci: siedmiu pierwszoplanowych Rzymian, pięć Rzymianek i cztery drugoplanowe posągi męskie.

Podobno statystyka jest jedną z form kłamstwa. Trudno jednak oprzeć się pokusie zestawienia *Historii piękna* i *Historii brzydoty*, by dowiedzieć się, jak w nich przedstawiają się proporcje liczbowe postaci kobiecych i męskich. Poprzestańmy na najogólniejszych liczbach zawartych w tabeli 2:

Tabela 2

Tytuł	Liczba postaci kobiecych	Liczba postaci męskich	Różnica
<i>Historia piękna</i>	210	208	2
<i>Historia brzydoty</i>	118	209	91

Cóż z wyniku z tabeli 2? Jako postacie oceniane estetycznie obie płcie, w polszczyźnie potocznej zwane piękną i brzydką, połowicznie prze-

²¹ Tenże, *Religia piękna*, [w:] *Historia piękna*, s. 331.

ciwstawiają się temuż językowemu stereotypowi, tzn. mężczyźni tylko jako postacie z *Historii brzydoty* jawią się jako ta wyraźnie brzydsza połowa ludzkości – jednak w *Historii piękna* obydwie płcie łączy relacja, przynajmniej liczbowej, równorzędności. Proporcja 210 do 208 pozwala mówić, zdawałoby się, o pełnym parytecie. Skąd to zastrzeżenie „zdawałoby się”? Stąd, że nawet jeśli już w miarę dokładnie policzymy kobiece i męskie postacie, to poprzestanie na samych liczbach będzie tym, co w potocznej polszczyźnie jest określane słowami przeszedł walec i wyrównał. Niepodobna bowiem np. zignorować choćby tego, że w *Historii piękna* znajdziemy rozdział o tytule *Piękno potworów*. Nawet jedynie fikcyjne „przeniesienie” tego rozdziału do *Historii brzydoty* w znikomym zakresie zmieni proporcje liczbowe. Nie lekceważąc bynajmniej kulturowej względności piękna i brzydoty²², powinniśmy pamiętać o czymś jeszcze: tak na ilustracjach obydwu dzieł, jak też w życiu pojawiają się kobiety o męskiej (chłopięcej) i mężczyźni o kobiecej (dziewczęcej) urodzie. W *Historii piękna* znajdziemy np. obraz opatrzony tytułem „Szkoła Platona”²³. Jean Delville namalował go pod koniec XIX stulecia. Owi młodzieńcy wsłuchani i zapatrzeni w Filozofa mają co prawda muskularne ciała, ale ich twarze charakteryzuje dziewczęca delikatność. Połowa z nich, tj. sześciu, siedzi lub stoi w pozycjach, które mogą wyrażać relacje homoseksualne. Tak oto stajemy przed sprzecznością: z jednej strony bezdyskusyjna liczba dwunastu młodzieńców, z drugiej zaś wieloznaczne napięcie między płcią, seksem i kulturą.

Nawet jednak wówczas, kiedy płęć postaci – można przyjąć – nie wywołuje wątpliwości, to również trudno o jednoznaczną interpretację. Oto bowiem mistrz Katarzyny z Clèves namalował „Paszcę piekielną” (ok. 1440)²⁴. Znajdują się w niej trzy osoby: kobieta i dwóch mężczyzn. Wszyscy troje klęczą z rękoma złożonymi do modlitwy, ale to jednemu z mężczyzn anioł podaje „coś” w chuście, co wygląda jak chleb zbawienia. Jak rozumieć takie przedstawienie? Czyżby sami mężczyźni, malowani przecież pędzlem męczyzny, przyznawali, że są dwakroć liczniejszymi grzesznikami niż kobiety? Zarazem jeśli nie kobiecie, ale mężczyźnie anioł podaje „coś” zapewne zbawiennego, to tym samym zostaje powiedziane, że mężczyźni są bliżsi Bogu i dlatego również w wyrwaniu z piekielnej paszczy mają pierwszeństwo? Czy też może zostaje powiedziane

²² Np. w sztuce romantycznej piękno, wyzwolone od kanonów klasycznych, mogło wyrażać się „poprzez łączenie przeciwieństw: brzydota już nie była negacją, ale inną twarzą piękna” (G. de Michelle, *Piękno romantyczne*, [w:] *Historia piękna*, s. 321).

²³ Tamże, s. 322-323.

²⁴ *Historia brzydoty*, red. U. Eco, przekład zbiorowy, Poznań 2007, s. 84. Polscy wydawcy *Historii brzydoty* podali nazwiska autorów przekładów poszczególnych rozdziałów oraz antologii tekstów, jednak nazwisk samych autorów nie znajdują.

to, że ich grzechy są cięższe i dlatego oni bardziej potrzebują zbawiennej łaski Boga? Co jednak istotne: nie wiadomo, czy to „coś” zbawiennego w chuciście jest przeznaczone tylko dla tego jednego męskiego grzesznika, który skrętem tułowia zwraca się do anioła, czy też do wszystkich nie-szczęśników z piekielnej paszczy? Niepodobna jednoznacznie określić wymowy tego piętnastowiecznego przedstawienia: kobieta klęcząca po drugiej stronie stołu niż mężczyzna otrzymujący „coś” zbawiennego jest mniej grzeszna i dlatego jako ostatnia może zostać obdarzona Bożą łaską czy też jako większa grzesznica na końcu doczeka się tego, co wcześniej będzie dane grzesznikom?

Jeśli już tylko to jedno przedstawienie kobiety i dwóch mężczyzn w piekielnych czeluściach nie pozwala na sformułowanie jednoznacznej interpretacji, to jakże ogromną ostrożność należy zachować wówczas, gdy od poziomu „mikro” przejdziemy do poziomowi „makro” i zapytamy o wymowę, jaką można przypisywać liczbom postaci kobiecych i męskich. Cóż z tego, że w *Historii piękna* można mówić o de facto pięćdziesięcioprocentowym parytecie płciowym, a w *Historii brzydoty* o prawie dwukrotnej przewadze liczebnej mężczyzn, skoro takim czy innym wielkościami liczbowym można przyznać status jedynie wskazówek, nie zaś definitywnych orzeczeń. Innymi słowy: nawet bezsporne policzenie postaci kobiecych i męskich nie będzie zwieńczeniem odpowiedzi na pytanie o związek estetyki, erotyki i parytetu liczbowego, ale pozostanie tylko poznawczą biurokracją.

Wyzwalanie się z męskiej dominacji...

[...] określenie „bóg”: konotuje ono władzę i pierwsze miejsce w jakiejś dziedzinie, a także piękno, natomiast konotacje „bogini” odsyłają nas tylko do dziedziny mocy piękna²⁵.

Jacek Wasilewski

Jeśli „Feminizm nie jest globalną teorią wszystkiego. [...] zajmuje się on tylko stosunkami dominacji między płciami”²⁶, wówczas *Historia piękna* i *Historia brzydoty* prowadzą do pytania o to, czy estetyczna postawa wobec ciał kobiet i ciał mężczyzn pozwala mówić o dominacji jednej czy też drugiej płci? Chociaż autor *Retoryki dominacji* wśród znaczeń drugiego słowa tytułu nie wyróżnił tego związanego z pięknem i brzydotą, to

²⁵ J. Wasilewski, *Retoryka dominacji*, Warszawa 2006, s. 377.

²⁶ *Feminizm jest polityczny. Z Toril Moi rozmawia Małgorzata Walicka-Hueckel*, [w:] *Ciało i tekst. Feminizm w literaturoznawstwie – antologia szkiców*, red. A. Nasiłowska, Warszawa 2009, s. 159.

relacje między estetyką, erotyką i parytetem płciowym szczególnie mocno wiążą się z tym, co najogólniej jest określane jako status społeczny i władza²⁷.

Mówiąc o dominacji w kontekście *Historii piękna* i *Historii brzydoty*, należy oddzielać dwa wymiary: czym innym jest płć osoby tworzącej przedstawienie, czym innym płć osoby przedstawianej²⁸. Przewaga mężczyzn jako twórców przynajmniej liczebnie wydaje się bezdyskusyjna. Zważywszy dysproporcję liczbową między „twórcami” i „twórczyniami”, można przyjąć, że ta przewaga jest również wyższością społeczną. Ona zaś z kolei nakazuje ostrożność w ocenie tego, że na podstawie *Historii brzydoty* (z jej proporcją 118 postaci kobiecych do 209 męskich) tzw. brzydka płć nią faktycznie jest – jako płć niemal dwakroć liczniej reprezentowana.

Chociaż należy powstrzymać się przed uogólnieniami, trudno oprzeć się raczej tylko spostrzeżeniu niż hipotezie, że istnieje korelacja między najogólniej wyższym statusem mężczyzn w życiu społecznym a ich samoponiżaniem się w sztuce: im społecznie bardziej dominujący status, tym ostrzejsza samoocena (niejako zneutralizowana owym statusem i tym samym iluzoryczna) – i odwrotnie: im słabszy status społeczny, tym większa uwaga przypisywana wyglądowi (nieprzypadkowo dopiero od niedawna brzydka płć odwiedza np. gabinety kosmetyczne). Innymi słowy: męskie przyzwolenie na przedstawienia płci faktycznie brzydkiej wydaje się uwarunkowane na tyle wysokim statusem społecznym mężczyzn, że krytyczne oceny męskich ciał niosą ze sobą co najwyżej umiarkowane zagrożenie dla dominującej roli społecznej. W kulturze patriarchalnej brzydota co prawda szpeci ich, ale nie zagraża władzy nad płcią piękną. Kiedy jednak krytyczne oceny estetyczne z czasem²⁹ zaczynają stanowić poważniejsze zagrożenie³⁰, wówczas męska społeczność przyste-

²⁷ „Chociaż terminów *status*, *dominacja* i *władza* używa się w badaniach komunikacyjnych często zamiennie i wymienione pojęcia są niewątpliwie powiązane, to [...] nie są one do końca tożsame”. J. Wasilewski, *Retoryka dominacji*, s. 35.

²⁸ Por. M. Hamera, *Płć dzieła sztuki? Dyskurs o sztuce z perspektywy kobiecego autorstwa*, [w:] *Dzieło sztuki z perspektywy kulturowej. Metody, dyskursy, narracje*, red. S. Antkowiak, A. Burczak, Toruń 2008, s. 197-209.

²⁹ We Włoszech już pod koniec XVI stulecia Lucrezia Marinelli (*Szlachetność i wyjątkowość niewieścia*) tak pisała: „Brzydcy są wszyscy mężowie, gdy porównać ich z niewiastami; i jeśli która białogłowa miłością do nich zapłonie, to jedynie przez uprzejmość i dobroć swej natury, nie zaś dlatego, że na to zasłużyli”. Cyt. za: *Historia brzydoty*, s. 167.

³⁰ Zagrożenie w Polsce werbalizowane np. przez Manuę Gretkowską bez znieczulenia („Mężczyzna to nieskomplikowane urządzenie – ma tylko jedną dźwignię”), a niekiedy również wulgarnie („Chuj w erekcji to jedyny pion moralny faceta”). W kontekście takich wypowiedzi Krzysztof Skiba może śpiewać „Facet to świnia” i nawet jeśli słowa te są jednoznaczne, to i tak dla statusu mężczyzn w Polsce stanowią znikome zagrożenie, ponieważ feministki wcześniej o tym wiedziały.

puje do estetycznej kontrofensywy: wielorakie diety, męskie kosmetyki, siłownia czy jogging, a nawet operacje plastyczne. Coraz liczniejsi mężczyźni, powierzający się chirurgowi plastycznemu, mogą jawić się jako potwierdzenie procesu poszerzania zasięgu procesu równouprawnienia płci³¹: co prawda pozostają tymi, którzy oceniają siebie oraz kobiety i tym samym mają władzę, ale przyjąwszy optykę kobiecą (tzn. być piękną)³², zarazem przynajmniej w pewnym zakresie samoograniczają swą władzę nad sobą i – pośrednio – nad kobietami, ponieważ patrzą na samych siebie także kobiecymi oczami i w następstwie tego zaczynają postępować tak, jak dotąd jest dane (przypisane?) jedynie kobietom.

Nawet okładki obydwu dzieł pod redakcją Umberta Eco – *Historii piękna* i *Historii brzydoty* – są genderowo znamienne. Pierwsze dzieło zdobi faktycznie piękna twarz Eleonory Toledańskiej (fragment portretu pędzla Agnola Bronzina – ok. 1545). O twarzach na okładce drugiego dzieła można powiedzieć, że – zgodnie z tytułem obrazu „Niedobrana para” (1520–1525) – twarz młodej kobiety zdobi rodzaj ludzki, zaś twarz starca szpeci. Tak oto w sposób wręcz rzucający się w oczy już tylko same okładki formułują jednoznaczny przekaz: uosobieniem piękna ludzi są kobiety, uosobieniem brzydoty – mężczyźni. Prostota tego przekazu, sformułowanego twarzami z okładek, zostanie jednak podważona wówczas, gdy zaczniemy choćby kartkować *Historię brzydoty*. Wtedy bez trudu przekonamy się, że mężczyźni nie mają bynajmniej monopolu na to, co w ciele ludzkim jest zaprzeczeniem piękna. Pojawiają się również postacie brzydkich kobiet. Co więcej: nawet dzieci będą zaprzeczeniem tego, co zazwyczaj bywa kojarzone jako dziecięca uroda.

Jeśli w *Historii brzydoty* postacie kobiece pojawiają się niemal dwukrotnie rzadziej niż męskie (tzn. w proporcji 118 : 209), to czy zarazem można powiedzieć, że oto mężczyźni własnoręcznie wywyższyli (rzekomo) drugą płęć, siebie zaś zdegradowali? Ponieważ uczynili z siebie niemal dwukrotnie częstsze wcielenie „brzydoty” (która jest elementem konstytutywnym piękna³³). Rzecz nie tyle w liczbach, ile w ich spornych interpretacjach:

³¹ Studia męskie mają stosunkowo skromną literaturę, ale – choćby przykładowo – można wskazać tę jedną z najnowszych publikacji: K. Arcimowicz, *Ciało męskie w kulturze współczesnej*, [w:] „Corpus delicii”. *Rozkoszne ciało. Szkice nie tylko z socjologii ciała*, red. E. Banaszak, P. Czajkowski, Warszawa 2010, s. 122-144 (tamże bibliografia).

³² Por. A. Buczkowski, *Spoleczne tworzenie ciała. Płeć biologiczna i płęć kulturowa*, Kraków 2005, s. 284-300.

³³ „Kaźda kultura prócz własnej koncepcji piękna ma także towarzyszącą jej własną ideę brzydoty, nawet jeśli, w wypadku znalezisk archeologicznych, zazwyczaj trudno określić, czy to, co przedstawiono, uważane było za brzydkie [...]. Mitologia grecka obfitowała w takie postacie, jak satyrowie, cyklopi, chimery i minotaury, i bóstwa, takie jak Priap,

– większa liczba kobiecych wcieleń piękna może być traktowana (przez mężczyzn) jako wyraz urzeczenia drugą płcią lub wyraz estetycznego zaspakajania męskiej pożądlivości oczu,

– nawet jeśli mężczyźni-twórcy swoimi dziełami sztuki mówią, здаwałyby się jednoznacznie, która płeć jest piękna, a która brzydka, to czy mówią szczerze – wewnętrznie o tym przekonani?

Męskie wywyższanie kobiet, niejako siłą rzeczy sprzężone z samoponiżaniem mężczyzn przez nich samych, można, a nawet należy traktować z dystansem. Wskazówkami, nakazującymi zachowanie ostrożności, są teoria i praktyka retoryczna. Mniejsza już o materię ściśle biograficzną: czy bezdyskusyjnie afektowana skromność mężczyzn jest autentyczna, czy też fałszywa? Mniejsza nawet o to, że w teorii retorycznej pochwała i nagana jako gatunki wymowy pokazowej są „nie-merytoryczne” (tzn. należy traktować je wyłącznie jako popis sztuki oratorskiej – tj. przedmiot pochwały czy nagany pozostaje nieistotny, ważny jest artyzm wypowiedzi³⁴). Poważny problem genderowy powstaje bowiem dopiero wówczas, gdy zdamy sobie sprawę z iluzoryczności przeciwstawienia „kobiecej społeczności chwalonej” i „męskiej społeczności chwalącej”.

Owa iluzoryczność wynika z niedostrzegania tego punktu teorii retorycznej, jakim jest związek między pokorą i pychą panegirysty, tj. z przecoczenia tego, jak skrycie pozostają one splecione³⁵. Jeśli więc przyjmiemy, że mężczyźni (tak ci z piórami, jak też z pędzlami czy aparatami fotograficznymi w dłoniach bądź też stojący za kamerami) są tymi, którzy wywyższają kobiety i tym samym swoją męską płeć poniżają, to czyż jedno i drugie (tj. pochwała jak też nagana) nie są iluzoryczne? Mężczyźni co prawda wywyższają kobiety, ale to oni pozostają tymi, którzy je wywyższają na niekiedy doprawdy niebiańską wysokość. Do nich należy moc wywyższania kobiet – one mogą być jedynie wywyższane.

Co więcej, samoponiżanie mężczyzn, nawet jeśli nie jest fałszywe, okazuje się nieco przewrotne: wszak męska pokora prowadzi do pozyska-

uważane za potworne i obce tym kanonom piękna, które wyrażały posągi Polikleta czy Praksytelesa, a jednak nie zawsze istoty te traktowano z odrazą”. U. Eco, *Piękno potworów*, [w:] *Historia piękna*, s. 131.

³⁴ H. Lausberg, *Retoryka literacka. Podstawy wiedzy o literaturze*, przeł., oprac. A. Gorzkowski, Bydgoszcz 2002, s. 134-135.

³⁵ „Na zdanie powszechnej opinii, że panegirysta siebie poniża, a wywyższa chwalonego, trzeba odpowiedzieć zapytaniem: czy to nie jeszcze jeden pozór panegiryku? Czy, nawet jeśli wywyższa, nie czyni tego jako ten, który wywyższa, w czym jest przecież odcień przewagi podmiotu mającego moc wywyższania? Czy nie miało to jednej ze swych historycznych manifestacji w renesansowym przesądzie, że mową pochwalną chwalący uniesmiertelnia chwalonego – i siebie? [...] zmuszona naciskiem okoliczności i konwenansów [pycha] przybiera posturę siostry swojej – pokory”. S. Dąbrowski, *O panegiryku*, „Przegląd Humanistyczny” 1965, nr 3, s. 105-106; podkr. aut. – K.O.

nia przychylności męskiego audytorium. Tak więc męskie wywyższanie kobiet sprzężone z samoponizaniem mężczyzn można postrzegać jako formę męskiej przewrotności: to mężczyźni bowiem są podmiotem pochwały i/lub nagany, kobiety zaś będą jedynie wywyższanym lub poniżanym przedmiotem. Niejako siłą rzeczy: aktywny męski podmiot przewyższa pasywny kobiecy przedmiot. Paradoksalnie: przedstawienia, unaoczniające może nawet niebiańskie piękno kobiet, jawią się zarazem jako pomnik męskiej sztuki pochwały. Męska niższość to w istocie ukryta postać męskiej wyższości. W takim stanie rzeczy ewentualna duma kobiet z ich monopolizacją piękna poniekąd może być iluzoryczna.

W strategii antypatriarchalnej akcentuje się przeciwieństwo między jednostkowością człowieka a społecznościami tworzonymi przez płcie:

Na wszelkich poziomach struktury ontologicznej człowieka starano się sprobować płciowość z indywidualistycznego punktu widzenia. Wskazywano na fakt, że różne tradycyjne wymiary płciowości (zwłaszcza biologiczne i psychologiczne, takie jak np. siła, agresywność, submisywność, opiekuńczość w stosunku do potomstwa, orientacja przestrzenna) przybierają w przypadkach jednostkowych silnie zróżnicowane wartości, a każdy z tych wymiarów tworzy odrębne kontinuum, oraz że zróżnicowanie pomiędzy osobnikami jednej płci bywa duże w obrębie wspomnianych parametrów, a zbiory ułożonych według nich jednostek każdej z płci z osobna krzyżują się w znacznej ich części, co każe zakwestionować racjonalność ostrej polaryzacji praktycznej ról na kobiecie i męskie. Dychotomia płci zasługuje wręcz na miano „iluzji”³⁶.

Historia piękna i *Historia brzydoty* pozwalają dostrzec, jak strategia antypatriarchalna mogłaby poszerzyć przestrzeń swoich działań o jeszcze jeden wymiar, tj. o estetyczne oceny ludzkich ciał, co unaocznia przywołana wcześniej tabela 2. Innymi słowy: o ile piękno ludzkich ciał przynajmniej liczbowo pozwala mówić o równorzędności płci (różnica liczbowo znikoma), o tyle brzydota pozostaje mocno zakorzeniona w patriarchalnym przeciwstawieniu pięknej kobiety i brzydkiego mężczyzny. Różnica liczbowo tak znacząca, że jej kulturowej wymowy niepodobna zakwestionować. Wymowy, która pozostaje jednoznacznie genderowa: brzydocy mężczyźni patrzą na piękne kobiety i tylko im jest dana estetyczna satysfakcja.

Jeśli męska dominacja ma zostać przewyższona poprzez minimalizowanie jakiegokolwiek rozróżniania płci (począwszy od ujednolicania już w najwcześniejszym dzieciństwie), aby z czasem zapewnić absolutnie równorzędny status społeczny, wówczas moda na *unisex* jawi się tylko jako symptom znacznie szerszego procesu niż jedynie kulturowej prze-

³⁶ M. Uliński, *Kobieta i mężczyzna. Dzieje refleksji filozoficzno-społecznej*, Kraków 2001, s. 311.

miany na wybiegach pokazów mody³⁷ – piękno oraz brzydota bowiem z coraz poważniejszą mocą determinują proces równouprawnienia płci (niepodobna tu jakkolwiek podjąć pytanie o to, w jakim zakresie obydwie dzieła pod redakcją Eco są historyczne, w jakim zaś – poniekąd wbrew ich tytułom – współczesne³⁸).

Tak piękno, jak też brzydota ludzkich ciał wydają się wręcz naturalnym językiem tego, co znane jest jako „pisanie ciałem” (Hélène Cixous). Słowa mówione to tylko dźwięki, słowa pisane pozostaną tylko obrazami dźwięków ludzkiej mowy – o ileż perswazyjnie mocniejsze będą obrazy ciał, nieporównywalnie bardziej fizycznych niż mowa czy pismo. Jeśli język został zawłaszczony przez patriarchalny dyskurs i jednym z dążeń feminizmu pozostaje przełamanie tego, co w polszczyźnie wyraża się choćby opozycją między rodzajem męskoosobowym i niemęskoosobowym, wówczas kobiece ciało staje się taką materią języka niewerbalnego, która może przewyższyć nawet najpłomienniejsze manifesty feministyczne – ponieważ z perswazyjnymi walorami obrazów ciał choćby i obrazowanie poetyckie równać się nie może³⁹. Zarazem ten zdawałoby się feministyczny walor mowy ludzkich ciał wiąże się jednak z czymś, co go może przekreślić. Otóż „pisanie ciałem” powinno być negacją dualistycznego myślenia, a tym samym wyklucza kobiecość z męskiego świata (z jego binarnością, systemami opozycji i hierarchii). Staje się bowiem monologiem wewnętrznym społeczności kobiet. Monologiem, któremu społeczność mężczyzn może się przysłuchiwać, ale jedynie jako wtórny i bierny

³⁷ „Wprawdzie pokazy męskie nie przyciągają takiej uwagi jak damskie, mniej tu fa-
jerwerków, nie ma haute couture, ale obserwacja wybiegów dowodzi, że mężczyźni nie
zamierzają pozostać przy dziewiętnastowiecznym garniturze. [...] Zmiany następują ewolu-
cyjne, czas płynie tu wolniej, ale dzieje się dużo. – Największa zmiana dokonała się
w samoświadomości – twierdzi Krzysztof Łoszewski, stylistą i projektant, który przygoto-
wuje książkę o męskich dress code’ach. Nie wstydzą się tego, że rozmawiają o modzie. [...] Zmiękczenie stylu, jego fuzja z damskim zaczęły się w drugiej połowie lat 90. Wtedy no-
wym zjawiskiem na mapie społecznej Zachodu stali się mężczyźni metroseksualni. Nie
geje, lecz hetero używający kosmetyków, dbający o urodę, modnie ubrani. Dziś zjawisko
spowszedniało i wtopiło się w obyczajowość”. J. Bajończyk, *Czy się ośmiela?* „Rzeczpospo-
lita. Plus Minus” 2011, nr 32 (27–28.08), s. P13.

³⁸ Aby jedynie punktowo zilustrować rysującą się tu problematykę, poprzestaną na
jednym cytacie: „Docieranie przez historyka do prawdy polega na wyobrażeniu sobie, co
działo się w przeszłości. Dokumenty pozostawili ludzie, którzy żyli kiedyś, ale odczytuje się
je dziś. Przeszłość, w tej mierze, w jakiej w ogóle istnieje, istnieje w teraźniejszości [...].
Wszelkie rozważania o historycznej obiektywności liczyć się muszą z tym zasadniczym
wymiarom czasowym”. J. Appleby, L. Hunt, M. Jacob, *Powiedzieć prawdę o historii*, przeł.
S. Amsterdamski, Poznań 2000, s. 264.

³⁹ Por. *Słowo/Obraz. Almanach antropologiczny 3*, red. G. Godlewski, A. Karpowicz,
I. Kurz, A. Mencil, P. Rodak, Warszawa 2010, passim.

słuchacz – bez prawa do współtworzenia dialogu dominujących ze zdominowanymi.

Jako wypowiedź należąca do takiego właśnie „pisanego ciałem” naocznie przedstawianym znajduję wystawę „Harda Wenus”. Fotoobrazy były wystawiane między innymi w toruńskim hotelu „Filmar” (7.03–6.04. 2011) i poprzedzone wprowadzeniem:

„Harda Wenus” narodziła się z chęci przywrócenia normalności w kształtowaniu publicznego wizerunku kobiecego piękna. W naszej rzeczywistości, intensywnie współkreowanej przez media, wizerunek ten sprowadzono do jednego, jedyne modelowego kształtu, a każdy inny jest deprecjonowany i uważany za estetycznie nieodpowiedni. Ten sztucznie wykreowany ideał utrwała się w naszej świadomości i nakazuje zapomnieć, iż życie manifestuje się w różnorodności form i właśnie to stanowi istotę jego piękna. Dlaczego więc nie szukać naturalnego piękna, które tworzy samo życie, dlaczego zastępować je kaprysmi zmieniającej się mody na taki czy inny ideał kobiecego piękna? Tym bardziej że nie tworzą go same kobiety i większość kobiet takiego wizerunku sobą nie reprezentuje! W ich imieniu głos zabiera „Harda Wenus” – 13 fotoobrazów prezentujących akty „dużych kobiet”, czyli takich, których wygląd wylamuje się z powszechnie lansowanego ideału estetycznego, takich, które chodzą po polskich ulicach, pracują, dbają o dom, są matkami, żonami, przyjaciółkami, kochankami. Może więc „Harda Wenus” zainspiruje nas do tego, by zadać sobie trochę więcej trudu w poszukiwaniu piękna. Stosunkowo łatwo jest doświadczać piękna poprzez idealne formy, ale jest też piękno, które nie jest dostępne na pierwszy rzut oka – a przynajmniej takiego oka, którym sterują lansowane wzorce mody. Może warto zadać sobie trud odkrywania piękna w zmarszczkach twarzy i w zmieniająco się okresowo lub z wiekiem formach i liniach ciała, jest w nich przecież zapis życia. Negując ten zapis – negujemy życie. Natomiast akceptując go, doznajemy radości istnienia. Jesteśmy w stanie wówczas świecić własnym wewnętrznym światłem, a nie jedynie błyszczeć blaskiem odbitym od wykreowanego ideału. Wewnętrzne światło możemy wzniecić poprzez prosty akt akceptacji samych siebie, a zgasić je w lekkomyślnym akcie samonegacji. Prawdziwe piękno jest pięknem duszy i zdolne jest przenikać każde ciało (podkr. aut. – K.O.)⁴⁰.

Kobiety z owych aktów niejako wyszły z męskiego świata, w którym otyłość jest traktowana jako brzydota. Wyzwolone z seksistowskiej wyobraźni, fotoobrazami projektu „Harda Wenus” podjęły wezwanie Héléne Cixous, aby przystąpić do „pisanego ciałem” – widzianym w całej jego otyłości. Z nim zaś jako z przedstawieniem naocznym nie mogą równać się ani mowa, ani pismo z choćby nie wiadomo jakim krojem czcionki. Te harde Wenus fotoobrazami piszą kobiety nie słyszane, nie czytane, lecz widziane. Tworzą – za Héléne Cixous – własną gramatykę ciała, ta zaś

⁴⁰ *Projekt: ciało bez retuszu*, „Kobieta” 2011, 23 (styczeń), s. 12; publikacja anonimowa. Por. w Google: „Harda Wenus”.

powinna doprowadzić do powstania nowego języka, zbudowanego już na kobiecej cielesności. Akceptacja własnego ciała w jego otyłości staje się aktem wyzwolenia z opresji oczu mężczyzn i fallocentrycznej wyobraźni. Wielowiekowa męska kolonizacja kobiecego ciała zderza się z ruchem wyzwolenia kobiet, określających swymi ciałami własną, już kobiecą tożsamość społeczną. Granice męskiego języka przestają być granicami kobiecego świata.

Niezależnie od wielorakich różnic między ciałami kobiecymi i ciałami męskimi oraz tego, co pozostaje im wspólne właśnie jako ciałom, można wskazać „coś”, co od niedawna coraz intensywniej łączy i wskazuje na to, że dyskurs cielesny nieprędko znajdzie się w stanie poznawczego wyczerpania. To „coś” Desmond Morris zwerbalizował tymi słowami: „Nic chyba nie fascynuje nas tak, jak ciało ludzkie. Świadomi tego czy nie, wszyscy mamy obsesję na punkcie wyglądu zewnętrznego”⁴¹.

⁴¹ Cyt. za: K. Arcimowicz, *Ciało męskie w kulturze współczesnej*, s. 122.

