

Moda in narava 2

1. V prvem eseju *Moda in narava* smo se lotili obdelave vseh treh glavnih vidikov mode:

- a) estetskega, družbenega, tehnološkega in ekološkega izzivanja;
- b) manekenk in
- c) Kapitala.

Filozofsko pa smo se usmerili zlasti na Kapital. Pokazali smo, da Kapital kot temeljno gibalno modnega univerzuma v sebi nosi tako destruktivno kot kreativno silo. Zakaj? Ugotovili smo, da je bistvo mode nenehno proizvajanje novega, čeprav vsaka sezona vedno znova predstavlja tisto, kar je lepo in inventivno, kar je "hip in kul". Tako se je delovanje modnega univerzuma izkazalo kot "svojsko nesmiselno", celo morda fetišistično obredno uničevanje izdelkov prejšnje sezone, kar ustreza Nietzschejevemu pojmovanju narave kot apolinično-dionizični nagon: Apolon naj bi bil "čudovita božanska podoba *principum individuationis*", "bog individuacije in meja". Apolonična meja ločuje posestva, pokrajine, ideje in osebe. Zahodna individuacija je apolonična. Apolon je integracija in zveza zahodne osebnosti, jasno izoblikovana oblika kiparske natančnosti. Dionizično pa je nasprotje apoloničnemu. Dionizično je tista primarna sila, iz katere se vse poraja in se vanjo vse vrača. Naš boleči minljivi pratemelj, ki uničuje meje, teritorije, oblike in nam govori Silenovo modrost: Najbolje bi nam bilo, ko nas ne bi bilo, drugo najboljše pa je kmalu umreti. "Apolon premaga trpljenje individuma s sijajnim povelečevanjem večnosti pojava, tu lepota zmaga nad trpljenjem, neločljivim delom življenja, in bolečina je nekako lažno odstranjena

¹ *Friderich Nietzsche*: Rojstvo tragedije iz duha glasbe, *Karantanija 1987*, Ljubljana, str. 95.

² *Charles Darwin*: The Descent of Man, *poglavje 20*, str. 7, http://www.infidels.org/library/histori...s_darwin/descent_of_man/chapter_20.html

iz narave. V dionizičnosti (...) nam ista narava govori (...): Bodite, kakršna sem jaz! V nenehni menjavi pojavov, večno težeča k bivanju, pramati, ki se večno zadovoljuje v menjavi pojavov!”¹

Narava kot razsipnica in aristokratka, kar je od nekdaj veljajo tudi za modo.

2. To pot pa smo si zadali pokazati povezavo med naravo in žensko, manekenko in njeno lepoto. Pokazali bomo, da manekenka kot ustrezanje meram grškega kipa, torej kot estetski izdelek, ki ponuja čisti estetski užitek, prav s tem prikriva svojo ‘nevarno’ naravo. Ta nevarnost sestoji po eni strani iz tako imenovanega (čutnega) užitka, ki naj bi ga ponujalo žensko telo, po drugi strani pa čutne raznorodnosti, neurejenosti, neenakosti in magične seksipilnosti narave, ki jo povezujemo z žensko. Prav zato ne bomo nikoli doživeli, da bi na modno brv stopila katerakoli druga ženska kot vrhunski model. Model lepote, ki se danes propagira v modi, je model, ki se v grobem v zahodni kulturi ni spremenil, odkar se je pred skoraj tri tisoč leti v stari Grčiji rodila naša civilizacija. Pri našem izvajanju se bomo opirali na misli ameriške literarne in umetnostne kritičarke Camille Paglia, na mit o Gorgoni oziroma Meduzi in na Charlesa Darwina, s katerim bomo tudi začeli.

Darwin je v svojem delu o Izvoru človeku precej prostora namenil tudi lepoti kot spolni selekciji. Tako kot je naravna selekcija povezana s preživetjem posameznika v naravi, je z njo posredno povezana tudi lepota. “V zgodnjem primordionalnem obdobju ni bilo barantanja, kajti to implicira zmožnost napovedovanja. Prav tako ženske niso vrednotili zgolj kot uporabno sužnjo ali obremenjujočo zver. Če je bilo moškemu in ženski dovoljeno uprabiti možnost izbire, se nista izbrala na podlagi mentalne očarljivosti, imetja ali socialnega statusa, temveč skoraj vedno na podlagi zunanosti.”² Lepši moški ali ženske pa so imeli večjo izbiro pri nasprotnem spolu, pravzaprav je bila njihova prednost banalno v tem, da so prvi izbirali in tako izbrali za preživetje najmočnejše, najbolj iznajdljive in zdrave. Prav ti najmočnejši posamezniki pa so jim zagotovili ugodno eksistenco in močno, zdravo potomstvo. Spolna selekcija tako pomeni selekcijo tistih, ki so bili po takšnem ali drugačnem merilu neke skupine ne-željeni. In da je bila lepota dejansko pomembna pri izbiranju partnerjev, dobimo po Darwinu dokaze z vzpostavitvijo kasnejše medplemenske zamenjave žensk, godnih za možitev (na to še posebej kasneje opozori Claude Levi-Strauss). Brž ko se pojavita zamenjava in barantanje, se lepota ženske izpostavi kot njen glavni izborni kriterij – lepše ženske ‘se prodajo za višjo ceno’, gredo torej bogatejšemu moškemu kot tiste manj lepe. In kaj je lepo? Lepota je povezana s pretiravanjem, povečevanjem določene telesne ali obrazne lastnosti (lastnosti, ki izstopa iz povprečja). Lepo predstavlja tisto, kar je v manjšini) in najprej je povezana s pohabljanjem, da bi dobili ali kar najbolj poudarili to ‘lepo’ lastnost. Npr. stari Huni so imeli navado, da so dojenčkom s povojem čim bolj

pritisnili nos k obrazu, da bi poudarili podobnost z naravno konstalacijo nekaterih dojenčkov, otrok, odraslih. Še nedavno so na Japonskem že tako majhna stopala obvezovali, da bi bila še manjša. V nekaterih plemenih velja za lepo, če ima ženska uhane v ušesih, nosu in jeziku. Lepota je tako ne glede na svojo privlačnost, ki jo zbuja pri nasprotnem spolu, povezana z bolečino in s pohabljanjem in to bi lahko rekli tudi za sodobno zahodno kulturo. Kaj niso hujšanje, liposukcija in plastične operacije, s katerimi ženske poudarijo privilegirane naravne lastnosti, tudi bolečina in pohabljanje naravnega obraza?!

Pa obstaja neko univerzalno merilo, kaj je lepo? "Prav gotovo drži, da ni nekega univerzalnega merila lepote v odnosu do človekovega telesa. Vendar pa je mogoče, da so določeni okusi sčasoma postali vrojeni, čeprav za to nimamo nobenega dokaza; in četudi bi bilo tako, ima vsaka rasa svoj notranji ideal lepote."³ Lepota ženske je torej vedno povezana z idealno podobo, prepričanjem določene kulture, ki je po Darwinu utelešena v kipih in spomenikih neke kulture. "Tako vidimo, kako močno se različne rase razlikujejo v svojem okusu za lepo. Za vsak narod, ki je bil dovolj napreden, da je postavil oltarje svojih bogov ali svojih božanskih vladarjev, velja, da so si kiparji brez dvoma prizadevali izraziti njihove najvišje ideale lepote in veličine. Glede na to bi bilo v mislih dobro primerjati grškega Jupitra ali Apolona z egipčanskimi ali asirskimi kipi (...)"⁴ Morda je prav Darwinova misel o primerjavi grškega Apolona z asirskimi in egipčanskimi kipi Paglio napeljala na raziskovanje zahodnega apoliničnega ideala lepote, ki ima korenine v egipčanski eleganci. Pojem egipčanske elegance pa pomeni kondenzacijo, simplifikacijo in redukcijo obilnosti nečesa ali nekoga.

Vendar pa se Paglia ne strinja popolnoma z Darwinovo tezo o lepoti kot tržni vrednosti, čeprav bomo videli, da se pri utemeljevanju svoje teze o lepoti kot umetniškem izumu nasproti naravi močno opira na njegovo tezo o naravi kot bestialni, krvoločni, potratni in sebični sili. "Hladna lepota femme fatale je še ena transformacija thonijske grdote. Živali ženskega spola so navadno manj lepe od živali moškega spola. Pusto perje ptičje matere je kamuflaža, ki varuje gnezdo pred roparicami. Moške ptice so bitja spektakularnega razkazovanja, tako perja kot postavljanja, ki je deloma namenjeno delanju vtisa na samice in podjarmljanju tekmecev, deloma pa odvrčanju sovražnikov iz gnezda. Pri ljudeh je moško razkazovanje zgolj skrajnost, ženska je prvič postala razkošno lep objekt. Zakaj? Ženska ni oboževana zgolj zato, da bi se povečala njena tržna vrednost, kot bi to demistifikajoče označil marksizem, temveč zato, da si zagotovi zaželenost. Zavest je iz vseh nas naredila strahopetce. Živali ne čutijo spolnega strahu, ker niso racionalna bitja."⁵

Za ljudi je po Pagli problematična spolnost. Za kaj sploh gre v spolnosti? Za boj med spoloma, za sluz in kri (ob razdevičenju), za

³ *Ibid.*, str. 19.

⁴ *Ibid.*, poglavje 19, str. 18.

⁵ *Camille Paglia: "Spolnost in nasilje ali narava in družba", v: Moške fantazije, Slovensko mladinsko gledališče v Ljubljani 1998, str. 113.*

⁶ *Ibid.*, str. 104.

⁷ *Markiz de Sade: Juliette in Justine, DZS, Ljubljana 1987, str. 115.*

agresijo ob bok užitku. Znanstveniki pravijo: da bi lahko prišlo do uspešnega izlitja sperme, mora biti pri vsakem spolnem aktu prisotna določena sila, prisila in bolečina. Spremljajoči užitek, ki ga čutimo, je zgolj nekakšen endomorfín, ki otopi bolečino.

Spolnost se kaže kot točka, v kateri se sekata kultura in narava, če človeka opredelimo kot *zoon politikon*. Človekovo življenje kot politično, družbeno bitje je sestavljeno iz pravil, definicij in socializacijskih načel. Tisti del človekovega življenja, ki lahko tako rekoč vsak dan sproti poruši ta ustaljena pravila, je njegova spolnost (pa tudi izredne naravne ali družbene razmere, kot je potres ali vojna). A pravzaprav so že v sami spolnosti omenjene destruktivne sile potresa ali vojne, kajti skozi spolnost se kaže narava taka, kot *je*, in s tem tudi naša narava. Ta *je* narave Paglia označi darvinistično – v naravi vlada temeljno pomanjkanje, ki posameznike vodi v boj za obstanek, v boj za prevlado ali voljo do moči, čeprav po drugi strani ta boj hkrati usmerjata temeljna nebrzdana sebičnost in amoralnost bitij. Tudi če gledamo spolnost zgolj z biološkega vidika, ta ne pomeni le pozitivno proizvajanje genetskih novosti, ki jih narekujejo spremembe v okolju, če naj imamo prednost pred drugimi posamezniki, ampak prav tako pomeni oviro za oblikovanje družbe, saj posamezniki, ki se spolno razmnožujejo, niso genetsko enaki in torej tekmujejo z različnimi investicijskimi strategijami. Skratka, kakorkoli pogledamo skozi spolnost, se izkazuje: "Razčlovečena brutalnost biologije in geologije, darvinistična potrata in prelivanje krvi, nesnaga, gniloba."⁶ Zato v naravi povsod, kamorkoli obrnemo pogled, brizga kri in od vsepovsod zaudarja vonj po gnilobi razpadajočega. Nastanek rasizma, šovinizma in nacionalizma smiselno izhaja iz naše telesne narave; izbruhi vulkanov, epidemij in nasilja pa so sestavni del narave, še več – nujni za njeno perpetualno delovanje, saj kakor pokaže de Sade: če eden prvih zakonov narave ne bi bilo uničenje vseh bitij, bi kajpada lahko verjel, da s tem, ko sodelujem pri tem uničevanju, žalim nedoumljivo naravo; ker pa ni nobenega procesa v naravi, ki ne bi dokazoval, da je uničenje za naravo nujno in da lahko ustvarja, le če tudi uničuje, potem sleherno bitje, ki se predaja uničenju, kajpada posnema naravo; (...) torej služimo njenim ciljem tem bolje, čim več uničujemo."⁷ Uničenje, razkrajanje, smrad, gniloba in užitek ob bok uničevanju izhaja iz tega, da narava na ta način osmišljuje in povezuje dve temeljni nasprotji: kreacijo in destrukcijo. Življenje in boj za obstanek nastajata kot smiselna zgolj ob luči uničenja in smrti, življenje samo po sebi sploh ni vrednota. Paglia nenehno opozarja na to drugo plat narave: tisto, kar vidijo in kamor se usmerjajo naše oči – listje in hrošček, tulipani in srnjaki, žuboreči potoček itn. – pomeni le površino krogle, majhen del pretežno velike 'notranjosti', ki je njeno drobovje ali kakor ga imenuje *thonijsko*. Thonijsko je tista pretočna, mehka, sluzasta 'snow', iz katere se vse dviga in vanjo ponovno steka. Thonijsko je zelo blizu dionizičnemu, ki so ga povezovali z vinom, mlekom in medom.

Kolikor spolnost pomeni nasilje, rušilnost in užitek, pa hkrati pomeni tudi akt kreacije. Narava se kaže ambivalentno kot skopuhinja in razsipnica in njena sposobnost 'ustvarjanja', ki se pri človeku kaže kot sposobnost *spolnosti, je prav ta nezmagljiva narava v človeku*. Spolnost je tista spolzka točka v družbenem bitju, ki je ne bo nikoli dokončno obvladal, premagal in zapopadel, ker ne bo nikoli dokončno zapopadel in obvladal narave.

Moški pa spolnost doživlja drugače kot ženske. Moški ob spolnosti doživijo umanjkanje svoje vitalne energije, spolnost je nekakšno izsuševanje moške energije, ki ga izvaja ženska spolnost. "Za moške je vsak akt spolnega odnosa vrnitev k materi in kapitulacija pred njo. Za moške je spolnost boj z identiteto. V spolnosti moškega spet zaužije in izvrže zobata sila, ki ga je rodila, ženski zmaj narave."⁸ Nasprotno pa se dogaja z žensko, ki ima identiteto ves čas. To, da je ženska osrediščena v svoji temni, skrivnostni notranjosti, ji daje stabilnost identitete: ženska že je, medtem ko mora moški šele postati. In to postane s svojimi mogočnimi projekti, izumi (tehnoloških) naprav in sprejetjem teh dosežkov med drugimi moškimi. Moški so se povezali med seboj in kot obrambo pred žensko iznašli kulturo. "Kultura neba je bila najbolj prefinjen korak tega procesa, kajti njegova premestitev ustvarjalnega lokusa z zemlje na nebo je premik od magije trebuha k magiji glave."⁹

Naša družba, umetnost in znanost so se razvile kot odgovor na strah, ki ga v človeku zbuja narava. Tako družba kot umetnost in znanost temeljijo na iluziji, na iluziji lastne moči, ki lahko parira naravi. Razvili so obrambne mehanizme, s katerimi ji preprečujejo, da bi se vrinila mednje: umetnost jo zapira ven tako, da ji nameni ritualni prostor (oder-platno-papir), na katerem sicer 'divja', vendar nam sedaj ne more škodovati. Umetnost je red. Toda red ni nujno pravičen, prijazen ali čudovit. Družba jo iz sebe izključuje tako, da razvija prostor racionalne politike in komunikacije. Tudi družba je red, strogo urejen in simboliziran sistem, po katerem se ravnamo ljudje v družbi. "Znanost je metoda logične operacije narave. Z demonstriranjem snovnosti naravnih sil in njihove pogoste predvidljivosti je zmanjšala človeški strah v zvezi s kozmosom. Toda znanost mora v tej igri vedno hiteti za žogo. Narava prekrši lastna pravila, kadar se ji zahoče."¹⁰ Narava se kot nedoumljiva in nezajezljiva struktura nasproti družbi kot urejeni in hierarhizirani strukturi postavlja kot grozljiva, a hkrati fascinantna sila. "Žrtve orkana ali ciklona nagonsko govorijo o 'besu' matere Narave (...). Narava večno igra pasijanso."¹¹

Naravo kot besenečo in histerično ženšče so od nekdaj povezovali z žensko. Paglia na nekem mestu v svoji knjigi *Spolne persone* dokazuje organsko, prvobitno povezavo med žensko in naravo: "Predpostavila sem, da je tabu, ki ovija žensko, upravičen in da neslavna 'nečistost' menstruacije ne izvira iz krvi, temveč iz

⁸ Camille Paglia: "Spolnost in nasilje ali narava in družba", v: Moške fantazije, Slovensko mladinsko gledališče v Ljubljani 1998., str. 111.

⁹ *Ibid.*, str. 107.

¹⁰ *Ibid.*, str. 103.

¹¹ *Ibid.*, str. 135 – 136.

¹² *Camille Paglia: Sexual Personae, Vintage Books, New York 1992, str. 92.*

¹³ *Markiz de Sade: 120 dana Sodome, str. 209.*

¹⁴ *Camille Paglia: Sexual Personae, Vintage Books, New York 1992, str. 92 – 93.*

maternične sluzi v tej krvi. Prvobitno močvirje je napolnjeno z menstrualnim 'beljakom', je mlačna matrica narave, v kateri mrgolijo alge in bakterije.¹² Kako je to pravilno zaslutil že de Sade, vidimo tudi v enem njegovih zapisov: "(...) želel bi si, da meni na čast odpre to jamo nujnosti, tako da ji zadnjica smrdi po dreku, pička pa po močvirju."¹³ A Paglia nadaljuje še s podrobnejšim dokazovanjem med ženskim telesom (njenimi spolnimi organi) in naravo: "Imamo celo jed, ki simbolizira to močvirje: surovo meso školjke. (...) Školjka je mikrokozmos ženske *hygra physis*. Estetsko in fiziološko gledano je tako moteča kot menstrualna sluz. (...) Življenje izvira iz morja. Naše telo je sestavljeno iz devetdesetih odstotkov vode in možganov, zgoščenega slanega poželenja. Žensko telo oddaja vonj morja. Ferenczi pravi: 'Izločki iz genitalij samic najvišjih sesalcev in človeka (...) imajo, sodeč po opisu vseh fiziologov, značilen vonj po ribah (vonj slanika); ta vonj vagine prihaja iz iste substance (...), kot ga imamo pri razpadanju rib. Prepričana sem, da imajo surove školjke isto kunilingualno značilnost, ki je mnogim odvratna. Jesti školjko, še sveže prineseno iz morja, komaj mrtvo, je barbarsko ljubezensko dejanje potopitve v mater naravo in njeno hladno slano morje."¹⁴

A to je le en vidik dokaza o zvezi med žensko in naravo. Drugi pomemben vidik je poskus inkomunirabilnosti narave in spolnosti, ki so jo moški poskusili zaježiti z 'zapiranjem' v njegovo 'notranjost, misel in z materializacijo le-te v državi, produkciji (umetniških in tehničnih) objektov in lepoti. Osredotočili se bomo predvsem na slednjo, čeprav bomo videli, da je tudi sama posredno povezana z mislijo in državo. Paglia išče dokaz svoje teze o lepoti skozi umetnost in umetniške objekte. Po njej moramo izvor zahodne lepote in sploh zahodne kulture iskati v Egiptu. "(...) šele v Egiptu je umetnost prelomila svojo zasužnjenost z naravo. Visoka umetnost je neutilitarna. To pomeni, da umetniški objekt kljub ohranjanju svoje ritualnosti ni več orodje nečesa drugega. Lepota je licenca za življenje umetniškega objekta. Objekt živi svoje lastno 'božje' življenje. Lepota je svetloba umetniškega objekta, ki izvira iz njegove notranjosti. Zanj vemo z očmi. Lepota je naš pobeg od mesne ovojnice, ki je naš zapor."¹⁵ Vsak umetniški objekt, ki je lep, pa je obenem tudi spolni objekt. Z umetniškim objektom je denimo kipar uokviril fluktuirajočo in spolno vsebino narave v določeni formi; ta forma pa je bila taka, da je obenem posnemala njeno vsebino in se tako polastila njene moči, hkrati pa z njenim uokvirjanjem zgradila varovalo pred njo. Prizadevali si bomo pokazati, da je manekenka oz. *famme fatale* prav tako kot vsak drug umetniški objekt izdelana in izumljena. In toliko kot je vsebina manekenke realna spolna ženska, pretvorjena v golo formo, tako je manekenka spolni objekt, ki kaže dva obraza. Paglia pravi, da je spolni objekt kot manekenka ritualna oblika vsiljena naravi. In ta se je, kakor je bilo že rečeno, začela v Egiptu z doprskim kipom egipčanske kraljice Nefretete.

¹⁵ *Ibid.*, str. 57.

Poglejmo si doprsni kip kraljice Nefretete: na ozkem vratu počiva ogromna glava. Velika polna usta, izbočene ličnice, pod dolgim lokom črnih obrvi so na široko odprte velike oči, ki gledajo z jasnimi, svetlimi, celo predirnimi, vendar nepremičnim pogledom, oči obroblja črna barva, visoko čelo, na glavi pa velika kapa. Vsa teža državnih opravi in časti sedaj leži na glavi Nefretete, ki predstavlja matematično urejen človeški kozmos. A predstavljeni kip Nefretete je daleč od prave podobe kraljice, ki še zdaleč ni bila tako urejena, proporcionalna in opazna. Takšno so jo priredili moški in kiparji, ki so hoteli njeno dejansko vlogo kraljice in ženske v svojem vrhovno vladarskem položaju pokazati kot vladavino novega človeškega obdobja, ki temelji na razumu/ideji, hierarhiji in eleganci. Kip Nefretete je zmes moških in ženskih psihičnih in fizičnih lastnosti. Camille Paglia lepo pokaže, kaj se je zgodilo z Nefretete kot estetskim objektom: "Nefretete je ritualizirana zahodna osebnost, ravna stvar. (...) Njen obraz je obraz manekenke, statičen, pozerski in samodokazujoč. Njena vednost je tako modna kot svečeniška. Moderna manekenka v izložbi ali na modni brvi je androgina, saj je ženskost utelešena kot moška abstrakcija. (...) Kot kraljica in manekenka je Nefretete tako izpostavljena kot vključena, obraz in maska. Je gola, vendar oborožena, izkušena, vendar ritualno čista. Seksualno nedotakljiva, ker je breztelesna: njenega torza ni; njene polne ustnice vabijo, vendar ostajajo močno stisnjene. Njena popolnost je zgolj za gledanje, ne za uporabo. (...) Nefretetin obraz je sonce zavesti, ki se dviga nad novim obzorjem, okvir ali matematična forma človeške zmage nad naravo."¹⁶

Medtem ko mati narava dodaja in množi, je Nefretete čisto deljenje. Vidno je bila zreducirana na raven njene esence. Nefretete kot estetski objekt je v celoti prirejena in podrejena moškemu izumljenim konceptom reda, geometrije, organizacije in odmika od čutnosti. Lepe ideje, ki so večne, dobre in resnične, naj zamrznejo, ustavijo nenehno spreminjanje, in podiranje tistega, kar je ustvarjeno. Pod obnebjem sprememb naj bo večnost.

Preden nadaljujemo, pa je pomembno še enkrat opozoriti, na kar je pravilno opozorila Paglia: vsak umetniški spolni objekt izraža binarnost in je sklad nasprotij moškosti in ženskosti, miru in besnenja, praznine in polnosti, miline in sile.

Da gre za dejanski premik z 'zemlje na nebo' v pojmovanju ženske, sveta in družbe, vidimo tudi skozi primerjavo Nefretete z Willendorfsko Venero, majhnim kipcem, izdelanim 30.000 let pr. n. št. Očitno razliko med obema umetniškima objektoma vidimo v tem, da je Willendorfska Venera vsa telo, medtem ko je Nefretete vsa glava: kipec prikazuje debelo zamaščeno žensko, ki je po vseh standardih grda in brez oči. Brez oči pa je zaradi prepričanja takratnega človeka, da narave, četudi jo lahko vidimo, ne moremo nikoli do konca spoznati, kaj šele spreminjati in ji narekovati tempo. Narava je v svojem bistvu temna, skrivajoča se. Zato je bila umetnost v kamni

¹⁶ *Ibid.*, str. 70.

¹⁷ *Markiz de Sade*: 120 dana Sodome, *Aleph*, Čačak 1981, str. 87.

¹⁸ *Ibid.*, str. 24 – 25.

¹⁹ *Rainer Maria Rilke*: Pesmi, *MK, Ljubljana*

dobi magija, ritualno naprošanje za to, kar so želeli, npr. bogat pridelek. Kipec Venere pa je bil prav tako model (za) figurice Velike matere, rojevalke in uničevalke. Če morda ne veste, je ženska v prvih mitologijah predstavljala boginjo mater, ki si je izbirala ljubimce zgolj iz čistega užitka in jih odvrгла, ko se ji je zahotelo. Takrat je še veljala za tisto, ki potrebuje moškega (kot) oplojevalca, bila je popolnoma samozadostna. Moški so jo oboževali kot naravo, ki jim daje življenje, hkrati pa dojemali kot sadistično uživalko. Ženska je bila v moških očeh grozljivi zmaj narave, ki bruha peklenski ogenj užitka in smrti.

Tega na prvi pogled vsekakor ne zasledimo v modernih opisih lepotic. Poglejmo si, kako je prikazana ženska v enem izmed de Sadovih del: "Bila je svetlolasa, za svoja leta zelo visoka, pravi model za slikanje, z nežnimi lici in z najlepšimi očmi, njena celotna osebnost je izžarevala skladnost in milino, kar jo je delalo zanimivo in skrajno privlačno."¹⁷ In še drugi opis: "Adelaida (...) majhna, tanka, skrajno suha in slabotna, prečudovitih svetlih las, kar si jih mogel videti. Izraz zainteresiranosti in sočutja, ki si ga lahko opazil v njenem celotnem bitju, in še posebej na njenih licih, je dajalo vtis, kot da je nekakšna junakinja iz romana. Imela je modre, nenavadno velike oči, ki so izražale nežnost in sramežljivost. Dolge in tanke obrvi (...) so krasile malo povzdignjeno čelo, ki je izžarevalo tako očarljivost kot plemenitost. O njej bi lahko rekli, da je pravi hram spodobnosti."¹⁸ Tukaj imamo celo paleto lepih telesnih značilnosti, ki jih največkrat povezujemo z besedami milina, darežljivost, čistost, nežnost, spodobnost, urejenost, nedolžnost, nepokvarjenost, naivnost in celo otroškost.

Motili pa bi se, če tudi v modernem moškem pogledu na žensko (lepoto) ne bi videli groze, ki se domnevno skriva v njej. Tako Rilke govori o lepi ženski in o lepoti kot nečem strašnem. "Kajti lepota je le strahotnega ravno še znosni začetek in občudujemo jo, ker se ji sploh ne zdi vredno, da bi nas pokončala,"¹⁹ pravi v svoji prvi Devinski elegiji. Kaj je tisto v estetskem objektu, kar 'straši'? Na to opozori Paglina razlaga Mone Lise. "Mona Lisa stoji pred pokrajino golih skal in vode. Oddaljeni kačji meander reke predstavlja nedoumljivost njenega hladnega demoničnega srca. Njeno telo predstavlja stabilno žensko delto, perceptualno piramido z mističnim očesom na vrhu. Toda ozadje slike je varljivo in neskladno. Neprimerne horizontalne linije, ki jih redkokdo takoj opazi, nas neopazno dezorientirajo. Predstavljajo neuskklajene nivoje arhetipskega sveta brez zakona ali pravice. Sloviti nasmešek Mone Lise so ozke ustnice, ki se postopoma izgublajo in stapljajo s senco. Njen izraz je, kakor njene izbuhle oči, ovit v meglo. Jajčasta glava z močno populjenimi obrvmi deluje kot blazina na bujnih samoobjetih italijanskih prsih. Kaj razmišlja Mona Lisa? Seveda nič. Njena praznina je njena groznja in naš strah. Je Zevs, Leda in jajce, združeno v enem, še eno hermafroditško božanstvo, ki je samozadovoljno tako,

da zgolj je.”²⁰ Da Vincijeva slika prikazuje mogočnost, nepredvidljivost, nedoumljivost, izpraznjenost, nepredimost, ritualno čistost in izčiščenost narave v obliki ženske, kot je Mona Lisa. Grozljivost, ki jo izkazuje ta lepota, je njena hladnost, indiferentnost in tiha odločnost ali viharnost, za katero velja, da vsakogar, ki se znajde na njeni poti, uniči. Moč lepote se skriva ravno v tem, da se pojavlja kot nekaj privlačnega, miroljubnega, kot nekaj, k čemur bi radi iztegnili roke in se dotaknili, hkrati pa ne da slutiti, da v ozadju skriva tudi svoj mračni in uničujoči obraz.

Paglia pravi, da najlepša ženska, ki se prikazuje kot popolni mir in trdnost, v sebi vedno nosi potencial spremembe v Gorgono. Narava je zdaj mirna, nenadoma pa izbruhne v divji bes, ki uničuje vse okoli nje. Težko, če ne že skoraj nemogoče, je predreti vanjo in ugotoviti njene nepredvidljive ekstremne ritme. “Femme fatale se lahko pojavi kot meduzja mati ali frigidna nimfa, maskirana v briljantni lesk apoliničnega visokega glamurja. Njena hladna nedostopnost namiguje, fascinira in uničuje. Meduza ni nevrotična, če je sploh kaj, je psihopatka, kar pomeni, da poseduje amoralno brezčutnost, mirno brezčutnost do trpljenja tistih, ki jih vabi in hladnokrvno opazuje, medtem ko preverja svojo moč. Mističnost femme fatale ni mogoče v popolnosti prevesti v moške pojme”.

Lepota, ki si jo je izmislil moški, je način, kako žensko – naravo “očistiti” vse njene že zgoraj predstavljene nevarnosti. Z idejo skladnega, čistega, lahko bi rekli celo dolgočasnega obraza, ki z nobenim odklonom ne pritegne našega pogleda, razen seveda ravno s tistim, da na njem ni nobenega odklona, so se hoteli spretno izogniti ženski kot materi-ljubici-požiralki. Lepota je koncept uroka narave in njene divjosti. Skozi lepoto manekenke kot estetskega objekta naj bi moški lahko čisto in nepotvorjeno užival v ženski. Toda to uživanje nikoli ne bi bilo telesno, marveč zgolj v duhu. S tem ko se je moški osredotočil na postavnost ženske in iz nje naredil lep objekt, se je moški boril, da bi fiksiral in ustalil grozljivi tok narave. Zato je manekenka ‘superženska’, bolj ženska od vseh žensk, vendar umetna in nerealna, ideal, h kateremu moramo težiti, vendar ga nikoli ne doseči. Zato lahko slišite, kako se tudi manekenka pritožuje nad svojim videzom. Tudi ona sama nikoli ni popolna. Ženska kot manekenka, ki nosi modne obleke, je zgolj “pozunanjenje ženske d(a)emonične nevidnosti, njene genitalne skrivnosti. (...) Moškemu omogoči delovanje s tem, da poudari vsečnost tistega, česar se boji.”²¹

Lepota je torej zreduciran in prirejen pogled – pogled, ki pa vendar ni zasnovan na površini, temveč v misli. S prirejenim pogledom, prirejenim očesom (ki ga dojemajo lahko tudi objektiv fotoaparata, kamere ali znanstvene sonde), človek preiskuje naravo in žensko. To oko, ki se je rodilo v Egiptu, svoj razvoj nadaljevalo skozi grško in rimsko kulturo in ki je v srednjem veku malce upadlo, pa je svoj ponovni vrh doseglo v zgodnji renesansi in modernizmu,

1985, str. 35.

²⁰ Camille Paglia: *Sexual Personae*, Vintage Books, New York 1991, str. 154.

²¹ Camille Paglia:

“*Spolnost in nasilje ali narava in družba*”, v: *Moške fantazije*, Slovensko mladinsko gledališče v

Ljubljani 1998., str. 129.

²² John Berger: *Ways of seeing, British Broadcasting Corporation and Penguin Books, London 1972, str. 35.*

²³ Karin Menny: "Nove lepotic", v: *Glamur št. 23, Ljubljana 1998, str. 119.*

za katera je značilno, da se povsem osredotočata na oko – pogled gledalca. Zlasti v renesansi je oko postalo središče vidnega sveta. Vidni svet je bil urejen po meri gledalca, tako kot je bil univerzum narejen po meri boga. Po izumu fotoaparata in kamere v dvajsetem stoletju pa dobesedno dobimo postavitev gledalca na mesto boga. "Jaz oko. Mehansko oko. Jaz, stroj-mehanizem, ti kažem svet na način, ki ga samo jaz lahko vidim. Danes se osvobajam človeške imobiliziranosti. Jaz proučujem in se odmikam od objektov. Jaz se plazim pod njimi. Jaz se gibljem vzdolž brvi skupaj z dirjajočimi konji. Jaz padam in vstajam skupaj s padajočimi in vstajajočimi telesi. To sem jaz, stroj-mehanizem, manevriram v kaotičnih gibih, snemam gib za gibom v najbolj kompleksnih kombinacijah."²² Zahodno spoznanje temelji na pogledu-misli, katerega gonilna sila v ozadju je moška spolna sla in moška spolnost, ki kontrolira in nadzoruje izliv njihovih vitalne sile. Videti je vedeti, vedeti pa kontrolirati.

In tudi današnji ustvarjalci modnega sveta so ugotovili resnico ozadja moške potrebe po lepi in ljubki ženski, kar vidimo na modnih brveh. A če so trenutno modne brvi polne najrazličnejših samosvojih, zanimivih, neskladnih, če ne včasih že kar grdih obrazov, je to zgolj zaradi popestritve vsakdanjega 'urnika' lepote. Tako na modnih stezah zadnja leta brstijo raznovrstnost, nekakšen nered in naravna seksipilnost. Manekenke, ki se danes sprehajajo po modni stezi, po vsej verjetnosti niti ne poznate ali prepoznate kot manekenko. Najuspešnejše so Britanka Erin O'Connor, ki je tudi obraz modne hiše Versace, Karen Elson, ki pozira za hišo Chanel, in Ehrin Cummings, ki predstavlja italijansko hišo Gucci. Potem so tukaj še Audrey Marnay, Ewa Witkowska, Magie Riser, Natalia Semanova in številne druge. Njihovi obrazi in telesa ne izražajo vrhunske skladnosti in proporcionalnosti. Karin Menny zapiše v svojem članku: "Manekenski svet se ob novem tisočletju spušča z višav in prvič v zgodovini namesto popolnosti časti resnično zemeljsko lepoto. Raznoliko, drugačno, z napakami in pomanjkljivostmi vred."²³ Vendar pa moramo biti ob tej izjavi previdni, saj jo zlahka narobe razumemo.

To ne pomeni, da se sedaj vsemu prepuščamo in da je vse lepo. Ne, še vedno ostajamo na ravni ideje o lepoti. Današnje manekenke se vzpostavljajo glede na supermodele. Ideja 'čiste' in matematične lepote, ki jo utelešajo supermodeli, je ta, ki utemeljuje drugo ne tako proporcionalno lepoto, temelječo prav na izstopajočih posebnostih. A vrednost prve nasproti drugi se banalno pozna že v ceni: npr. za Naomi Campbell morajo kreatorji odšteti od 5-krat do 10-krat več kot npr. za Erin O'Connor. To priča, da je prva zvezdnica, velika osebnost v 'show bussinesu', druga pa, kakorkoli se že sliši kruto, zgolj zamenljiva lutka, na katero obesimo obleko. Poleg tega pa poznavalci trdijo, da izvira njihovo kraljevanje na modnih brveh zaradi naše zdlgočasnosti in upora proti muhavosti, aroganci in zahtevnosti 'zvezdnic'. Toda to je zgolj fraza in govori se že, da ni daleč čas, ko bomo lahko ponovno gledali vsem znane supermodele.

Vedeti moramo namreč, da modni svet konstituira predvsem to, kar sem napisala v prejšnjem članku: "Perfektnost kroja in tehnike šivanja, ki naj ustvarita brezčasno popolnost, ni nič drugega kakor prenos (mrtvega) platonskega ideala ženskega telesa iz sveta idej na raven skrojene obleke. To lahko dokažemo tako, da svojo pozornost usmerimo na telesne in obrazne proporce manekenk, za katere se izkaže, da ustrezajo meram grških kipov. Visoka moda povezuje živo telo z anorgansko naravo. (...) Fetišizem, ki temelji na seksualnem apelu anorganskega sveta, je njegova življenjska sila."²⁴

V zahodnem svetu bodo večno obstajali ženski in moški stereotipi. Človek nikoli ni (bil) takšen, kot naj bi 'naravno, telesno' bil, temveč je (bil) od nekdaj izdelana maska, ki ustreza moškemu pogledu na svet. Ne slepimo se; če obstaja zahodna osebnost, so prav stereotipi tisto, kar smo. Za moškega tako ženska nikoli ni takšna, kakršna je, ampak jo dojema zgolj skozi lik spolne persone, socialne maske – kot femme fatale, prostitutko ali zakonsko ženo in za žensko moški ni nikoli tak, kot je, ampak ga vedno dojema skozi spolno persono – kot don juana, mača ali zakonskega moža.

Zahodna osebnost je proces napornega miselnega izgrajevanja, v njej pa se prepletajo misel, agresija in spolnost. Trd boj med moškim in žensko je erotični boj med dvema maskama. In prav zato ne bomo nikoli doživeli, da bi na modno stezo stopila ženska kot narav(n)a.

LITERATURA:

- BERGER, JOHN (1972): *Ways of Seeing*, British Broadcasting Corporation and Penguin Books, London.
- DARWIN, CHARLES: *The descent of Man*, http://www.infidels.org/library/histori...s_darwin/descent_of_man/
- MAJERHOLD, KATARINA (1999): "Moda in narava", *Razgledi št. 20*, Ljubljana.
- MENNY, KARIN (1998): "Nove lepoticе", v: *Glamur št. 23*, Ljubljana.
- NIETZSCHE, FRIEDRICH (1987): *Rojstvo glasbe iz duha tragedije*, Karantanija, Ljubljana.
- PAGLIA, CAMILLE (1998): "Spolnost in nasilje ali umetnost in družba", v: *Moške fantazije*, Slovensko mladinsko gledališče, Ljubljana.
- PAGLIA, CAMILLE (1991): *Sexual Personae*, Vintage Books, New York.
- RILKE, RAINER MARIA (1985): *Pesmi*, MK, Ljubljana.
- MARKIZ DE SADE (1981): *120 dana Sodome*, Aleph, Čačak.

²⁴ Katarina Majerhold: "Moda in narava", *Razgledi št. 20*, 27.11. 1999, str. 15.