

Wyrobisz, Andrzej

Wizerunek mężczyzny w nowożytnej sztuce europejskiej. Jakiego mężczyzny? : (uwagi o książce Männlichkeit im Blick. Visuelle Inszenierungen in der Kunst seit der Frühen Neuzeit, wyd. Mechtild Fend i Marianne Koos, Köln-Weimar-Wien 2004, s. 274, 83 ilustracje)

Przegląd Historyczny 96/3, 467-473

2005

Artykuł umieszczony jest w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych, tworzonej przez Muzeum Historii Polski w Warszawie w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego.

Artykuł został opracowany do udostępnienia w Internecie dzięki wsparciu Ministerstwa Nauki i Szkolnictwa Wyższego w ramach dofinansowania działalności upowszechniającej naukę.

D Y S K U S J E

ANDRZEJ WYROBISZ
Uniwersytet Warszawski
Instytut Historii Sztuki

Wizerunek mężczyzny w nowożytnej sztuce europejskiej. Jakiego mężczyzny?

(uwagi o książce *Männlichkeit im Blick. Visuelle Inszenierungen in der Kunst seit der Frühen Neuzeit*, wyd. Mechtild F e n d i Marianne K o o s, Böhlau Verlag, Köln–Weimar–Wien 2004, s. 274, 83 ilustracje)

Zupełnie niedawno, w związku z rozwojem *gender studies*, powstał w historiografii zachodnioeuropejskiej nowy kierunek badań poświęconych specjalnie mężczyznom i ich roli w społeczeństwie (*men's studies*, *Männlichkeitsforschung*). Stanowią one poniekąd odpowiednik od dawna już uprawianych studiów feministycznych. Z tym właśnie nurtem związana jest recenzowana książka¹. Zawarte w niej rozprawy, napisane przez czterech autorów i dziewięć autorek, przeważnie badaczy bardzo młodych stażem (a zapewne i wiekiem), to rezultat zorganizowanego w 2000 r. w Goethe–Universität we Frankfurcie nad Menem sympozjum na temat: „Zur Repräsentation von Männlichkeit in der Kunst und in den visuellen Medien”. Przedmiotem badań były w obu przypadkach wizerunki mężczyzn w sztukach wizualnych (głównie w malarstwie, ale też w rzeźbie, fotografice, nawet w *body art*) nowożytnej Europy i Ameryki. Ale skoncentrowano się niemal wyłącznie na przedstawieniach pięknych nagich efebów oraz przystojnych młodzieńców o zniewieściałej urodzie, choć przecież w sztuce nowożytnej dominują postaci mężczyzn dojrzałych, umięśnionych atletów, mężów stanu, uczonych, dostojnych starców. Dlaczego taki wybór? Redaktorki tomu, Mechtild F e n d i Marianne K o o s, wyjaśniają, że inspiracją dla autorów i autorek były nie tylko *gender studies* i studia feministyczne, ale także *queer* i *gay studies* oraz prace Jamesa M. S a s l o w a i Andreasa S t e r n w e i l e r a o homoerotyzmie w sztuce renesansu, a także rozprawy o przepelnionym erotyzmem (czy wręcz pornografią) średniowiecznym malarstwie kościelnym przedstawiającym sceny męczeństwa świę-

¹ Zaraz w pierwszym przypisie znajdujemy odesłanie do dwóch ważnych przeglądów badań na ten temat: I. S t e p h a n, *Im toten Winkel. Die Neuentdeckung des 'ersten Geschlechts' durch man's studies und Männlichkeitsforschung*, [w:] C. B e n t h i e n, I. S t e p h a n, *Männlichkeit als Maskerade. Kulturelle Inszenierungen vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Köln 2003, s. 11–35; zeszyt tematyczny „Männerbilder und Männlichkeitskonstruktionen”, „Zeitschrift für Germanistik” N. F. t. XII, 2002, z. 2, s. 358–369.

tych (s. 7)². Stąd w omawianym tutaj tomie wyeksponowany został problem homoerotyzmu i homoseksualizmu, co uwidoczniają tytuły i podtytuły rozpraw: „Czy Endymion jest gejem?” („Ist Endymion schwul?”), „Polityka i homosocjalne spojrzenie” („Politik und der homosoziale Blick”), „Homoseksualne tożsamości? O sodomii we wczesnonowoczesnym społeczeństwie Wenecji” („Homosexuelle Identitäten? Zur Sodomie in der frühneuzeitlichen Gesellschaft Venedigs”), „Święty sodomitów?” („Ein Heiliger der Sodomiten?”), „Narcyzm w kulturze homoerotycznej i w teorii Freuda” („Narzissmus in der homoerotischen Kultur und in der Theorie Freuds”). W przypisach znajdujemy odesłania do wielu opracowań z historii homoseksualizmu. Niestety, nie oznacza to, że autorzy i autorki wiedzą dokładnie, czym jest homoseksualizm i jakie miejsce w społeczeństwie zajmowali homoseksualiści w różnych epokach. Stąd wiele nieporozumień. Nie dziwi nas zatem, że jedna ze współautorek tomu, Abigail S o l o m o n – G o d e a u, została przez recenzentów swojej wcześniejszej pracy („Male Troubles. A Crisis in Representation”, London 1997) oskarżona o homofobię, chociaż ona sama utrzymuje, że zawsze walczyła zarówno z mizoginią, jak i z homofobią. Ale gdy podejmuje się walkę, trzeba dokładnie wiedzieć, z czym się walczy i kogo ma się jako sojusznika, inaczej rodzą się nowe nieporozumienia i konflikty.

Pojawienia się w nowożytnej sztuce europejskiej tłumu pięknych nagich efebów i przystojnych młodzieńców o zniewieściałych rysach nie można bowiem tłumaczyć wyłącznie rozpowszechnieniem się homoseksualizmu. Homoseksualizm nie był chorobą i nie rozprzestrzenił się jak epidemia syfilisu. Występował zawsze i wszędzie z mniej więcej jednakowym nasileniem³, zmieniał się tylko stosunek społeczeństw do homoseksualistów i stąd zwiększała się lub zmniejszała ich jawność. Błędne jest mniemanie (oparte na zbyt powierzchownej lekturze opracowań o historii homoseksualizmu), że w XV w. Florencja i Wenecja były wyjątkowymi skupiskami homoseksualistów. W istocie w obu tych miastach w XV w. szczególnie intensywnie represjonowano sodomitów, wskutek czego powstała obfita dokumentacja sądowa i policyjna, znakomita podstawa do badań historycznych⁴. Natomiast przyczyn bardzo liczego pojawienia się homoerotycznych wizerunków mężczyzn we florenckim i weneckim malarstwie i rzeźbie epoki renesansu należy szukać gdzie indziej.

Absolutyzm, zwłaszcza francuski, przyniósł nową falę represji wobec homoseksualistów w XVII w.⁵ Może się to wydawać zaskakujące, gdy przypomnimy sobie, że właśnie kilku realizujących absolutystyczne rządy monarchów było homoseksualistami (Ja-

² J. M. S a s l o w, *Ganymede in the Renaissance. Homosexuality in Art and Society*, New Haven–London 1986; A. S t e r n w e i l e r, *Die Lust der Götter. Homosexualität in der Italienischen Kunst von Donatello zu Caravaggio*, Berlin 1993; *Ikonen des Begehrens*, wyd. G. H ä r l e, W. P o p p, A. R u n t e, Stuttgart 1997.

³ Cf. F. L. W h i t a m, *Culturally Invariable Properties of Male Homosexuality: Tentative Conclusions from Cross-Cultural Research*, „Archives of Sexual Behavior” t. XII, 1983, nr 3, s. 213–217.

⁴ Wystarczy uważnie przeczytać książkę R. C a n o s y, *Storia di una grande paura. La sodomia a Firenze e a Venezia nel Quattrocento*, Milano 1991. Cf. A. W y r o b i s z, *Sodoma i Gomora we wczesnorenesansowej Florencji*, PH t. LXXXVIII, 1997, z 1, s. 146–147; idem, „Wielki strach” w Wenecji i we Florencji w XV wieku i jego możliwe przyczyny, PH t. XCV, 2004, nr 4, s. 457–465.

⁵ M. L e v e r, *Les bûchers de Sodome*, Paris 1985, s. 193–201, 262–267; M. D a n i e l, *A Study of Homosexuality in France during the reigns of Louis XIII and Louis XIV*, „Homophile Studies: One Institute Quarterly” t. IV, 1967, nr 3, s. 77–93; nr 4, s. 127–138 (przedruk z „Arcadie” 1956–1957); C. B i n g h a m, *Seventeenth-Century Attitudes Toward Deviant Sex*, „Journal of Interdisciplinary History” t. I, 1971, nr 3, s. 447–472.

kub I w Anglii, Ludwik XIII we Francji, Fryderyk II w Prusach) i homoseksualiści odgrywali bardzo znaczącą rolę w ówczesnych dworskich elitach i układach klientalnych⁶. Natomiast wyraźnie zmniejszyło się wtedy zainteresowanie malarzy i rzeźbiarzy motywami homoerotycznymi (co konstatuje Klaus Herding w rozprawie o rzeźbie Pierre'a Pugeta, s. 137–159). Rozpowszechnione w sztuce renesansu motywy homoerotyczne i homoseksualni bohaterowie ulegli ewolucji w kierunku neutralizacji ich seksualności. Ganimedes, kochanek Dzeusa i symbol miłości homoseksualnej, w siedemnastowiecznym malarstwie był przedstawiany jako niewinne dziecko, dusza ulatująca do Boga (na skrzydłach orła, a nie w jego objęciach), albo zgoła przedstawiciel heteroseksualnego życia rodzinnego. Działo się tak zarówno we Florencji i katolickiej Flandrii, jak w kalwinistycznej Holandii i anglikańskiej Anglii⁷.

Życie gejowskie rozwinęło się bujnie i swobodnie dopiero w libertyńskim wieku XVIII. W wielkich miastach działało wówczas wiele klubów homoseksualistów, zwanych w Paryżu *sociétés d'amours*, w Londynie *Molly houses*, w Amsterdamie *lolhuysen*⁸. Nie oznaczało to jednak rezygnacji z represjonowania homoseksualistów. Nie przyniosło też nowej fali homoerotyzmu w sztuce, porównywalnej z okresem renesansu. Liryczne podobizny przystojnych młodych mężczyzn o dziewczęcej urodzie, jakie spotykamy w malarstwie i rzeźbie w XVIII i na początku XIX w., wiązać raczej należy z nurtem sentymentalizmu i rodzącym się romantyzmem. Ale i romantyzm, sprzyjający przecież ekspresji najtajniejszych i najsubtelniejszych ludzkich uczuć, nie przyniósł rozwoju kultury gejowskiej⁹. Rozwój kultury zmierzał w kierunku wiktoriańskiej pruderii i procesu Oscara Wilde'a. Raz jeszcze sytuacja społeczna, umacniające się stosunki kapitalistyczne i oparta na nich moralność mieszczańska, wzięły górę nad ludzką naturą i uczuciowością.

Istnienie bezpośredniego związku między intensywnością życia gejowskiego a występowaniem wizerunków homoerotycznych w sztuce trudno będzie udowodnić.

W prezentowanym tutaj wydawnictwie Daniela B o h d e zajęła się wyobrażeniami św. Sebastiana w renesansowym malarstwie włoskim (s. 79–98). Był on tam przedstawiany najczęściej (ale nie zawsze!) jako piękny nagi młodzieniec, wbrew średniowiecznej tradycji, wbrew zachowanym przekazom hagiograficznym i wbrew nakazom Kościoła, zalecającego przedstawiać tego świętego jako leciwego rzymskiego oficera. Autorka nadała swej rozprawie tytuł: „Święty sodomitów?” („Ein Heiliger der Sodomiten?”), zaopatrując go w retoryczny znak zapytania. Nie znalazła jednak żadnych dowodów świadczących, że był on tak traktowany w czasach renesansu. Święty Sebastian stał się idolem homoseksualistów dopiero w XIX i XX w., a apogeum tego kultu był nakręcony w 1975 r. film Dereka

⁶ R. O r e s k o, *Homosexuality and the Court Elites of Early Modern France. Some Problems, Some Suggestions and an Example*, [w:] *The Pursuit of Sodomy. Male Homosexuality in Renaissance and Enlightenment Europe*, wyd. K. G e r a r d, G. H e k m a, New York–London 1988, s. 105–128.

⁷ J. M. S a s l o w, op. cit., s. 175–196.

⁸ Jest na ten temat wiele opracowań (A. Bray, D. A. Coward, A. Delon, A. H. von Römer, G. S. Rousseau), niecytowanych przez autorów omawianego tu tomu. Cf. zwłaszcza: R. T r u m b a c h, *Sodomitical Subcultures, Sodomitical Roles and the Gender Revolution of the Eighteenth Century: The Recent Historiography*, [w:] *'Tis Nature's Fault. Unauthorized Sexuality during the Enlightenment*, wyd. R. P. M a c c u b b i n, Cambridge 1985, s. 109–121; R. N o r t o n, *Mother Clap's Molly House. The Gay Subculture in England 1700–1830*, London 1992.

⁹ Cf. L. C r o m p t o n, *Byron and Greek Love: Homophobia in 19th Century England*, Berkeley 1985 (niezbyt fortunną informację o tej książce zamieszczono w *Przeglądzie zagranicznym* w „Twórczości” 1986, nr 5, s. 131–132); J. Z i e l i Ń s k i, *Szataniot. Powikłane życie Juliusza Słowackiego*, Warszawa 2000.

Jarmana „Sebastiane”, przedstawiający zresztą tego bohatera w sposób całkowicie dowolny i nie liczący się ze świadectwami historycznymi (s. 88; tu odesłanie do artykułu Richarda A. K a y e, „Losing his religion. Saint Sebastian as contemporary gay martyr”, [w:] „Outlooks. Lesbian and gay sexualities and visual cultures”, wyd. P. H o r n e, R. L e w i s, London–New York 1996). Uprzednio św. Sebastian był czczony wyłącznie jako „patron morowy”, święty ratujący przed zarazą. Faktycznie kult św. Sebastiana jako „patrona morowego” powstał już we wczesnym średniowieczu (najstarszy znany wizerunek św. Sebastiana to bizantyjska mozaika z końca VII w. w kościele S. Pietro in Vincoli w Rzymie, powstała zapewne z inicjatywy papieża Agatona jako wotum za uratowanie Rzymu od zarazy, jaka nawiedziła to miasto w 680 r.)¹⁰ i kwitł przez całe średniowiecze i czasy nowożytne aż do XVII w. włącznie (później także, ale w ograniczonym już zakresie). Może dziwić, że podkreślając rolę kultu św. Sebastiana jako „patrona morowego”, autorka nie wspomniała nawet o fresku, jaki Benozzo Gozzoli, znany i ceniony, choć nie pierwszorzędnny malarz florencki namalował w 1464 r. w kościele S. Agostino w San Gimignano. Jest to bowiem chyba najbardziej wyraziste ze wszystkich przedstawień św. Sebastiana jako „patrona morowego”: Sebastian młody, ale ubrany, kruszący symbolizujące zarazę strzały miotane z woli Boga przez anioły na mieszkańców San Gimignano¹¹. Ale kult św. Sebastiana jako obrońcy przed zarazą nie tłumaczy w żaden sposób, dlaczego od XV w. zaczęto go przedstawiać jako nagiego młodzieńca; wszak inni „patroni morowi”, np. św. Roch, nigdy nie byli prezentowani nago. Wyjaśnienia trzeba szukać gdzie indziej, niekoniecznie jednak w sferze skojarzeń homoerotycznych.

Przede wszystkim nagi młody św. Sebastian uosabiał wzorzec piękna poszukiwanego przez artystów renesansu, upatrujących go w proporcjach ciała ludzkiego. Dlatego może niektórzy artyści malowali portrety młodych mężczyzn „jako św. Sebastiana” (Giorgione, Agnolo Bronzino, Bernardino Luini), chcąc dowartościować swoich modeli. Ale św. Sebastian to także „chrześcijański Apollo”, poszukiwany przez filozofów i artystów renesansu (Erazm z Rotterdamu, Giovanni Pico della Mirandola, Domenico Ghirlandaio) łącznik między pogańską starożytnością a chrześcijaństwem¹². Idealne piękno renesansowych Madonn to przecież także odniesienie do urody Wenus, oczywiście bez żadnych erotycznych skojarzeń. To wreszcie także wyraz doskonałej miłości Boga, którego — jak twierdzili filozofowie włoskiego renesansu, odwołujący się zresztą do Platona — możemy poznać tylko poprzez piękno ludzkiego ciała. Stąd już tylko krok do pochwały miłości homoseksualnej¹³.

Święty Sebastian na pewno nie był i nie mógł być czczony jako święty sodomitów. Ale jego wizerunki jako nagiego młodzieńca emanowały erotyzmem (skrajnym tego przykładem jest „Św. Sebastian” Sodomy, o którym autorka w ogóle nie wspomina, określany

¹⁰ L. G u n l o n, *Rome's Historic Churches*, London 1969, s. 33.

¹¹ M. L a g a i s s e, *Benozzo Gozzoli. Les traditions trecentistes et les tendances nouvelles chez un peintre Florentin du Quattrocento*, Paris 1934, s. 41.

¹² Cf. W. P a t e r, *Renesans. Rozważania o sztuce i poezji*, Warszawa 1998, s. 29, 39; A. C h a s t e l, *Pic de la Mirandole et l'Heptaplus*, „Cahiers d'Hermès” t. II, 1947; idem, *Art et humanisme à Florence aux temps de Laurent le Magnifique. Études sur la Renaissance et l'Humanisme Platonicien*, Paris 1959, s. 37, 85–86, 165, 242; R. G. K e c k s, *Domenico Ghirlandaio und die Malerei der Florentiner Renaissance*, München–Berlin 2000, s. 273–275.

¹³ V. L. B u l o u g h, *Sexual Variance in Society and History*, New York 1976, s. 415–416; G. D a l l' O r t o, „Socratic Love” as a Disguise for Same–Sex Love in the Italian Renaissance, [w:] *The Pursuit of Sodomy*, s. 36–39.

przez niektórych historyków sztuki jako „wyuzdany efeb”;¹⁴ natomiast penis w stanie wzwodu u św. Sebastiana na miedziorycie Jacopo de Barbari z 1510 r. to tylko produkt wybujałej wyobraźni autorki) i mogły być odbierane jako swego rodzaju homoseksualna pornografia. Podobnie jak funkcje pornografii — i to w wersji sadystycznej — pełniły sceny męczeństw świętych, jakich jest pełno w kościelnym malarstwie średniowiecznym i nowożytnym; była to tylko kwestia interpretacji przez odbiorcę.

Przypomnieć też trzeba — o czym autorka zupełnie zapomniała — że było wiele wizerunków św. Sebastiana w twornie ubranego, a także jego przedstawień nie jako efeba, lecz atletycznego herosa (wszystkie obrazy św. Sebastiana autorstwa Mantegni, św. Sebastian pędzla Tycjana z polptyku Averoldiego z kościoła S. Nazaro e Celso w Brescii, zresztą reprodukowany przy artykule Bohde).

Drugim obok św. Sebastiana bohaterem, którego wizerunek w sztuce uległ zmianie w XV w., był biblijny Dawid — zwycięzca Goliata. Uprzednio przedstawiany zawsze w ubraniu, zgodnie ze starotestamentową moralnością niedopuszczającą nagości, w XV w. wystąpił nago. Pierwszym wyobrażeniem nagiego młodego Dawida była brązowa rzeźba Donatella, wystawiona zapewne już w 1466 r. na dziedzińcu pałacu Medyceuszy we Florencji, a po obaleniu rządów medycejskich przeniesiona w 1495 r. na dziedziniec Palazzo Vecchio, siedziby władz miasta. Rzeźbą Donatella zajął się Adrian W. B. R a n d o l p h (s. 35–51), wskazując na wielorakie możliwości jej odbioru i interpretacji. Niewątpliwie homoerotyczny charakter tej rzeźby (niektórzy historycy sztuki próbowali nawet interpretować ją jako Ganimedesa, uważanego za symbol miłości homoseksualnej) należy wiązać z faktem, że sam Donatello był najprawdopodobniej homoseksualistą, że w otoczeniu Medyceuszy wielu było homoseksualistów życzliwie przez nich traktowanych i że we Florencji w tym czasie mimo ostrych represji rozwijało się życie gejowskie, o czym pisał Michael R o c k e¹⁴. Ale sądzę, że na decyzję, by tak właśnie przedstawić biblijnego bohatera, wpłynęły też inne czynniki, te same, o których już mówiliśmy w przypadku św. Sebastiana. A ponadto brązowy Dawid Donatella to także wyraz rozmaitych tendencji politycznych i społecznych, nawet sprzecznych, równoczesne uosobienie siły i bezsiły, idei monarchicznych i cnót republikańskich, zależnie od tego, jak na niego spoglądano¹⁵. Dlatego mógł stać na dziedzińcu pałacu Medyceuszy, a potem w Palazzo Vecchio. Autor jednak nie wypowiada się, czy młodzieńczy subtelny Dawid Donatella był w oczach florentczyków uosobieniem męskości? Czy raczej stał się takim dopiero atletyczny Dawid z marmuru, wyrzeźbiony w latach 1501–1504 przez Michała Anioła? Dawid Michała Anioła też miał cechy homoerotyczne i też miał symbolizować walkę o republikańskie ideały i wolności miejskie. Na pewno jednak nie mógł być interpretowany jako wyraz słabości. Ale o rzeźbie Michała Anioła Randolph tylko wspomniał.

Marianne Koos jest autorką dysertacji o lirycznych portretach mężczyzn w malarstwie weneckim początku XVI w. (Giorgione — Tycjan). W rozprawie zamieszczonej w omawianym tomie (s. 53–77) trafnie zwróciła uwagę na jeszcze jeden czynnik powodujący rozpowszechnienie się w malarstwie portretowym wizerunku przystojnych młodych mężczyzn o zniewieściałej urodzie, pogrążonych w zadumie. Było to zainteresowanie poe-

¹⁴ M. Rocke, *Forbidden Friendships. Homosexuality and Male Culture in Renaissance Florence*, New York–Oxford 1996.

¹⁵ Cf. V. Herzner, *David Florentinus*, „Jahrbuch der Berliner Museen” t. XXIV, 1982, s. 63–142; A. Sternweiler, op. cit., s. 29–38.

zją liryczną, ogromna popularność poematów miłosnych, o czym świadczy m.in. wydanie przez weneckiego literata, Pietro Bembo, w 1501 r. nowej edycji „Canzoniere” Petrarki i jej rozpowszechnienie (s. 68). Także zainteresowanie naturą i popularność romantycznych krajobrazów (np. w malarstwie Giorgiona) (s. 72). Liryczne portrety stanowiły przeciwstawienie tradycyjnej patrycjuszowskiej tożsamości weneccjan, były więc może formą społecznego buntu?

Victoria von Fleming poddała analizie trzy dzieła sztuki: „Zwycięstwo” Michała Anioła, „Amor terreno” Caravaggia i „Niebiański i ziemski Amor” Guido Reniego (s. 99–119). Stwierdziła, że wszystkie one były metaforą miłości w rozumieniu filozofii neoplatonickiej, a ściślej: wyrażały stosunek między męskimi kochankami — starszym i młodszym. Neoplatonizm był rzeczywiście bardzo popularny we Włoszech w owych czasach. O wpływie neoplatonizmu na całą twórczość Michała Anioła pisał już w 1964 r. Erwin Panofsky. Ale znowu mamy tu do czynienia nie tyle ze sposobem przedstawiania mężczyzn, ile z motywami homoerotycznymi w sztuce. Powiedzmy otwarcie: wszyscy trzej artyści, o których tu mowa, byli homoseksualistami i każdy z nich przedstawił ulubiony przez siebie typ partnera seksualnego.

Thomas Röske jest autorem rozprawy „»Liebende Knaben« — Zur Darstellung homosexueller Männer und Frauen in Werk von Christian Schad” („Festschrift für Fritz Jacobs zum 60. Geburtstag”, Münster 1996) (Christian Schad żył w latach 1894–1982). Röske specjalizuje się w badaniach nad homoerotyzmem w sztuce niezależnie od epoki. Tutaj zajął się twórczością flamandzkiego malarza epoki baroku Michaela Sweertsa (s. 121–135). Artysta ten, urodzony w Brukseli, wykształcony w sztuce malarskiej w Rzymie, gdzie związał się z grupą Bamboccianti, resztę swego życia spędził w Brukseli (oprócz krótkiego pobytu w Amsterdamie), by ostatecznie umrzeć w portugalskiej jezuickiej kolonii Goa w Indiach. Mimo włoskiego wykształcenia był malarzem jak najbardziej flamandzkim, co oczywiście znajdowało wyraz w sposobie przedstawiania mężczyzn, doborze modeli, a także przedstawianiu wątków homoerotycznych, obecnych w malarstwie Sweertsa, ale o wiele bardziej dyskretnych niż w malarstwie włoskim. Röske zmuszony był przyznać, że nie mamy żadnych historycznych dowodów poświadczających homoseksualizm Sweertsa (inaczej niż w przypadku biografii Leonarda da Vinci, Michała Anioła czy Caravaggia). Tu właśnie można zaobserwować, jak obyczajowość i tradycje kulturalne każdego ze społeczeństw decydowały o stosunku do homoseksualistów i o ujawnianiu bądź zatajaniu tej orientacji, wszędzie i zawsze obecnej, ale różnie traktowanej.

Odrębnym aspektem wizerunków mężczyzn jest transwestytyzm. Tym problemem na przykładzie fotografii Jürgena Klaukego zajęła się Barbara Lange (s. 233–246). Ale to sprawa nie tyle zniewieściałych mężczyzn, ile mężczyzn zamieniających się w kobiety.

Natomiast obraz Gustawa Courbeta, zatytułowany „L’origine du monde”, któremu poświęciła rozprawę Linda Hentschel (s. 199–212), to po prostu wulgarna damska pornografia. Namalowany w 1866 r. na zamówienie tureckiego dyplomaty, zapewne odpowiadał gustowi zleceniodawcy, ale w kategoriach europejskiej estetyki nie można tego kiczu traktować jako dzieła sztuki, nawet biorąc pod uwagę, że namalował go wybitny artysta buntowniczo przeciwstawiający się wszelkim obowiązującym dotąd w sztuce kanonom, ze skłonnością do naturalizmu. A z wizerunkami mężczyzn nie ma on nic wspólnego.

A zatem, mimo liczego zespołu autorów i autorek, rozległych ram chronologicznych, różnorodności omówionych dzieł sztuki i ich twórców — lektura książki rozczarowuje. Zamiast zapowiadanych tytułem i oczekiwanych przez czytelnika wizerunków

mężczyzn w nowożytnej sztuce europejskiej, sposobów widzenia mężczyzn przez artystów, postrzegania ich miejsca w społeczeństwie, otrzymaliśmy przegląd motywów homoerotycznych, przedstawień pięknych efebów i lirycznych młodzieńców. Jest to bardzo jednostronny, a przez to fałszywy obraz mężczyzny w sztuce. Mityczny piękny uśpiony pasterz Endymion, tytułowa postać pierwszej z zamieszczonych w omawianym tutaj tomie rozpraw, to obiekt adoracji i pożądania (kobiet i mężczyzn), ale osobnik niezdolny do pełnienia jakichkolwiek odpowiedzialnych ról społecznych. Czyżby to on miał wyrażać koncepcję całości dzieła? W takim razie byłby to seksizm *à rebours*.