

Vaiva Kubeckienė

PANOPTIZMAS IR RŪMŲ DVARO VISUOMENĖ

Lietuvos kultūros tyrimų institutas
 Šiuolaikinės filosofijos skyrius
 Saltoniškių g 58, LT-08105
 El. paštas: vaivakla@yahoo.com

Straipsnyje atkreipiamas dėmesys į sąryšius tarp Baroko laikotarpiu klestėjusios rūmų visuomenės ir XIX a. fenomeno – panoptikono. Ši sąsaja nėra savaime suprantama. Mat, viena vertus, Michelis Foucault knygoje *Disciplinuoti ir bausti. Kalėjimo gimimas* nuolat priešpriešina monarchinę ir panoptinę-industrinę visuomenes. Kita vertus, prancūzų filosofas pastebi, jog Jeremy Benthamas sukūrė architektūros kūrinį, stebėtinai panašų į žvėryno pastatą, kurį XVII a. 7 deš. Versalyje suprojektavo karališkasis architektas Louisas Le Vau. Šiame tyrime nagrinėsime minėtą sąsają, siekdami ne tiek paankstinti patį panoptizmą, kiek apibrėžti kontrolės ir optinio socialinio mechanizmo variacijas. Antroje straipsnio dalyje išplėsimė panoptizmo kaip optinio ir stebėsenos mechanizmo temą, susiedami ją su medžioklės metaforika. Siekiame pagrįsti tezę, kad Liudviko XIV žvėrynas – tai specifinė medžioklės transformacijos išraiška, sietina ne tiek su klasikine medžiokle, kiek su kokybiškai nauju įvaizdžiu (medžioklės perkėlimu į vizualinę plotmę), bylojančiu apie rūmų dvaro panoptizmą. Šio teiginio pagrindimui pasitelkiama dailininko Rembrandto van Rijno „Autoportreto su nušautu bauliu“ interpretacija, kurioje rūmų dvaro medžioklės butaforija pasirodo ironijos, demaskavimo būdu.

RAKTAŽODŽIAI: Michelis Foucault, Norbertas Elias, panoptizmas, rūmų dvaro visuomenė, medžioklė, žvėrynas.

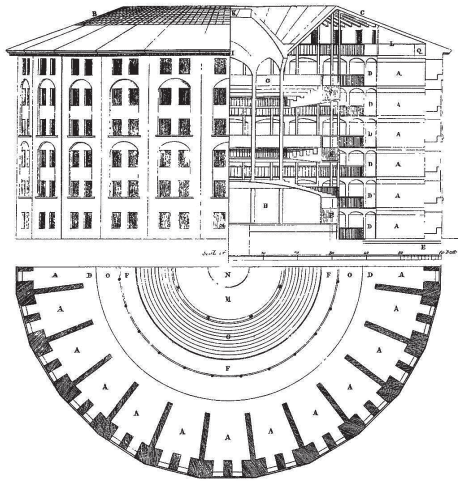
Panoptikonas vs rūmų dvaro visuomenė

Straipsnį pradėsime nuo Michelio Foucault panoptizmo apibrėžčių ir kartu užklausime šio fenomeno griežtą priskyrimą moderniai industrinei visuomenei. Taigi knygoje *Disciplinuoti ir bausti. Kalėjimo gimimas* (1975) Foucault pastebėjo transformaciją, vykusią pereinant nuo XVII a. monarchijose dominavusių bausmių, kalinimo, kankinimo būdų prie XIX a. gimusio disciplinavimo modelio. Prancūzų tyrėjas atsispyrė nuo pirmtakų Georgo Rusche ir Otto Kirchheimerio tyrimo *Bausmė ir socialinės struktūros* (1939), kuriame autoriai pastebi dėsningumą tarp skirtingų gamybos būdų ir bausmių struktūrų. Feodalizmo epochoje, kai pinigų cirkuliacija ir gamyba buvo vos tik pradėjusios vystytis, staigiai padaugėjo kūno bausmių, mat kūnas buvo vienintelis baudžiamojo turtas. Susiformavus pramoninei sistemai su jos laisva darbo jėgos rinka, XIX a. baudimo mechanizmuose sumažėjo priverstinio darbo dalis, o jį pakeičia įkalinimas, siekiant pataisyti (Foucault 1998: 33–34).

Foucault išplėtojo šią mintį pastebėdamas, kad iki Prancūzijos revoliucijos baudžiamoji praktika buvo nustatoma remiantis 1670 metų ordonansu. Šis dokumentas numatė daugiausia fizinės, viešos bausmės: mirtį, katorgą, nuplakimą, viešąją atgailą, tremtį. XVII a. teisminiame procese kriminalinėse bylose valdovas ir jo teisėjai turėjo absoliučią teisę ir išskirtinę valdžią. Tokia tvarka, Foucault pastebėjimu, atsirado dėl žmonių sambrūzdžių baimės, norint pademonstruoti, jog suvereni galia negali priklausyti masei. „Viešojo egzekucija, nors ir tokia skubota ir kasdieniška, – vienas iš didžiųjų nustelbtos ir atstatytos valdžios ritualų [...]. Užtemdydama nusikaltimą, kuris paniekino valdovą, ji visų akivaizdoje išskleidžia nenuginčijamą valdovo jėgą. Ja siekiama ne tik atstatyti pusiausvyrą, bet kuo labiau išryškinti asimetriją tarp subjekto, drįsusio sulaužyti įstatymą, ir visagalio valdovo, kuris demonstruoja savo jėgą“ (Foucault 1998: 61).

XIX a. panoptizmas, Foucault teigimu, yra visiška priešingybė anksčiau egzistavusiam bausmių mechanizmui. Naujoji sistema yra panašesnė į miesto struktūravimą maro epidemijų metu, kai anomaliuosius piliečius (kalinius, ligonius, bepročius) siekiama izoliuoti tam tikroje erdvėje, taikant griežtą laiką, erdvės, veiklos priežiūrą bei maksimalų disciplinavimą. „Karaliaus kūnas, jo keistas, materialus ir kartu mitinis buvimas, iš jo sklindanti – arba kitiems patikėta – jėga – tai visiška priešingybė naujai valdžios fizikai, kurią apibrėžia panoptizmas. Jos įtakos sfera – visuomenės dugnas, heterogeniški kūnai, jų detalės, judesių gausybė, įvairialypės jėgos, erdviniai santykiai. [...] Panoptizmu grindžiama naujoji „politinė anatomija“, kurios objektas ir tikslas yra ne suverenumo ryšiai, o disciplinariniai santykiai“ (Foucault 1998: 246).

Jeremy Benthamo *Panopticon* (gr. *pan optikōn* – visa regimas) suteikė šiam modeliui architektūrinį pavidalą, kurio pagrindiniai elementai yra žiedo formos pastatas, padalintas į vienutes, o centre – bokštas, kuriame didžiuliai langai iššina į vidinę žiedo pusę. Šiame bokšte budi ir viską stebi prižiūrėtojas, o kiekvienoje vienutėje uždarytas disciplinuojamas asmuo. Dėl tokio sumanymo panoptikonas yra labai efektyvus, kadangi prižiūrėtojo akis „persikelia“ į kalinio „sielą“ – specifinį sąmonės klotį, kuris ima veikti, net ir išėjus iš kailėjimo ar sargui nesant poste. „Panoptikonas yra mašina, išardanti matyti–būti matomam poros vienybę: esantis žiediniame pastate matomas kaip ant delno, bet pats niekada nieko nemato; esantis centriniame bokšte mato viską ir niekada nėra matomas“ (Foucault 1998: 239).



1 pav. Jeremy Benthamo *Panopticon*

Taigi panoptizmas, kaip pastebėjome iš Foucault apibrėžčių, yra XIX a. disciplinavimo modelis, visiškai priešingas XVII a. monarchijose taikytoms bausmių struktūroms. Vis dėlto šiame straipsnyje bus siekiama šį supriešinimą kiek sušvelninti, pastebinti panoptizmo sąsają su kitomis, ne kriminalinėmis, XVII a. terpėmis. Mūsų atveju – su Baroko rūmų dvaro visuomene.

Panoptizmas Baroko kultūroje: Vytautas Kavolis

Prieš pereinant prie Liudviko XIV rūmų dvaro Versalyje aptarimo svarbu pastebėti, kad šis straipsnis nėra pirmasis tyrimas, kuriame panoptizmo terminas susiejamas su Baroko kultūra. Šią sąsają galime rasti lietuvių sociologo Vytauto Kavolio darbuose, kuriuose panoptikonas interpretuojamas iš XX a. totalitarinių sistemų perspektyvos. Sociologo tyrimus jungia bendras motyvas – laisvo ir sąmoningo žmogaus paieškos lietuvių kultūros istorijoje. Barokas čia traktuojamas negatyviai, kaip represuojanti sistema. „XVII a. pirmoji pusė – tai ateities neturinčios kūrybos laikotarpis“ (Kavolis 1994: 378), – teigia sociologas. Tokiai sistemai, pasak Kavolio, būdingas „institucinis autoritetas, ideologinių mažumų visokeriopas slopinimas, hegemonijos teisinimas iracionaliais arba ultra-racionaliais argumentais. Tokios struktūros ir tokio diskurso pasekmės – rezignavęs klusnumas, „savo liki-

mo“ pasyvus priėmimas ir pusiau spontaniškos, pusiau organizuotos agresijos prieš „svetimuosius“ pagausėjimas“ (Kavolis 1994: 384). Įdomu tai, kad Kavolis apjungė Baroko epochą, XIX a. Benthamo panoptikoną ir sovietmečio totalitarinę sistemą į bendrą motyvą. Sociologo teigimu, nors panoptikono idėja XIX a. nebuvo visiškai sėkmingai įgyvendinta, vėliau ją išplėtojo sovietinė valdžia, o šio principo ištakas galima matyti Baroko epochoje: „XIX a. pradžioje tai galėjo atrodyti labai pažangu ir humaniška, šiandien, žinoma, atrodo kitaip, bet į Benthamo panoptikumą (taip jis tą kalėjimą vadino) panašų dalyką mes randame Baroko vaizduotėje, kur stebėtojas yra ne koks nors biurokratas ar slaptosios policijos agentas, o demonai“ (Kavolis 1992: 41).

Tokia interpretacija gana tendencinga, tačiau atveria gilų kultūros klodą, susijusį su kaltės, sąžinės, nuodėmės sampratomis religinėje plotmėje. Galima būtų polemizuoti, kad ne Baroko laikotarpio mąstysena, o greičiau XVI a. religinė sąmonė turi daugiau panoptizmo bruožų, nes būtent tuo laikotarpiu religijos tyrėjai fiksuoja sąžinės gimimą (Pociūtė 2002). Kyla klausimas, gal panoptizmas iš dalies neatsiejamas nuo krikščionybės? Tačiau šiame darbe religinę problematiką „įskliausime“, kadangi nutoltume nuo pagrindinio motyvo. Dar daugiau, sieksime parodyti, kad panoptizmas yra sistema, besikleidžianti sekularioje terpėje, kurioje svarbesnis tampa ne tiek asmens savęs suvaldymas siekiant dvasinio tobulėjimo, kiek savi-stebėseną bandant įsitvirtinti socialinėje bendrijoje. Būtent šį disciplinavimo pobūdį aptinkame rūmų dvaro visuomenėje.

Liudviko XIV žvėrynas ir panoptizmas

Kaip minėjome straipsnio pradžioje, Foucault priešpriešina Baroko ir moderniąją kultūras baudžiamosios sistemos atžvilgiu. Vis dėlto knygos *Disciplinuoti ir bausti* autorius pastebėjo įdomią detalę: Benthamas, nors ir neminėjęs savo įkvėpimo šaltinio, tačiau sukūręs stebėtinai panašų architektūros kūrinį į žvėryno pastatą, kurį XVII a. 7 deš. Versalyje suprojektavo karališkasis architektas Louisas Le Vau (2 pav.). Priešingai ligtolinei laukinių gyvūnų laikymo tradicijai, Le Vau statinys nebėra išsklaidytas po parką. Žvėryno centre yra aštuonkampis paviljonas, kurio antrame aukšte suprojektuotas karaliaus salonas. Didžiuliai langai atveria septynis aptvarus (aštuntoji pusė palikta įėjimui), kuriuose laikomi skirtingų rūšių gyvūnai.

Foucault teigimu, žvėrynas yra tarsi panoptikumo metafora, „tik gyvūną pakeičia žmogus, grupavimą rūšimis – individualus paskirstymas, o karalių – vogčiomis veikianti valdžios mašinerija. Visais kitais atžvilgiais Panoptikonas atlieka



2 pav. Versalio žvėrynas pagal Louis Le Vau projektą

gamtininko darbą“ (Foucault, 1998: 240–241). Viename iš savo interviu Foucault yra lakoniškai užsiminęs, kad Liudviko XIV ir Liudviko XV administracinė monarchija, kuri buvo ypač centralizuota, neabejotinai veikė kaip pirminis disciplinarinis modelis (Gordon 1981: 71). Šias užuominas apie rūmų dvaro visuomenės ir panoptizmo giminingumą išplėtosime.

Drįstume teigti, kad tokia sąsaja tarp rūmų dvaro žvėryno ir panoptikono nėra atsitiktinė net ir tuo atveju, jeigu Benthamas neanalizavo Le Vau projekto. Taip pat teigtume, kad šis ryšys nėra panoptizmo sąsaja su vienu paskiru rūmų dvaro elementu ar net atskiru objektu. Šioje vietoje pasiremsime Peterio Sahlinso tyrimu, kuriame yra atkreipiamas dėmesys į Liudviko XIV žvėryną, kaip mažai tirtą ir neįvertintą fenomeną (Sahlins 2012: 237–267). Sahlinsas teigia, kad Foucault žvėryno motyvą atsiejo nuo likusio rūmų dvaro, o sociologas Norbertas Elias, parašęs vieną įtakingiausių knygų *Rūmų dvaro visuomenė*, žvėryno elementą nutylėjo. Vis dėlto reikėtų paminėti, kad Eliaso ir Foucault tyrimai neretai atsiranda greta, kadangi autoriai domėjosi vienas kito teksta ir išskeldavo panašias problemas (nors dažniausiai vienas į kito veikalus nenurodydavo): kūno reikšmę visuomenėje, kontrolę, galios, subjekto gimimo temas (Dolan 2010: 9). Taigi prasminga ne tik kalbėti apie galimą Benthamo ir Le Vau ryšį, bet ir atsižvelgti į Eliaso ir Foucault tyrimų susipynimą, tam tikrų motyvų perėmimą.

Grįžtant prie Versalio žvėryno, ši gyvūnų laikymo ir stebėjimo vieta, Sahlinso nuomone, yra ne tik integrali rūmų dvaro dalis, gamtos teatras, bet kartu monarcho aplinkos gyvenimo įvaizdis, mikrokosmas. Tiesa, išskirtinių gyvūnų dovanojimas ir kolekcionavimas buvo gana įprasta praktika jau viduramžiais, tačiau Le Vau projektas pasižymėjo savo išbaigtumu, specifine architektūra ir nuoseklia „ekspонатų“ atranka. Visi gyvūnai turėjo reprezentuoti valdovo kilmingųjų savybes, išskirtinumą. Galėtume sakyti, kad šis žvėrynas buvo tarsi Liudviko XIV siekiamybė – tobulas rūmų dvaro modelis, kai jis visos struktūros viršuje gali stebėti pavaldinius, o pats būti nematomas. Tiesa, Versalio gyvenamieji statiniai tokio skaidrumo nebuvo pasiekę ir erdvėje buvo daug užtamsinimo niuansų. Juos geriausiai apibrėžia keturios variacijos: individuali privati erdvė, kurioje buvo miegamieji, vonios kambariai, buduaras, slapti laiptai, praėjimai, slaptas sodas; individuali vieša erdvė, kuriai priskiriama prausykla, biblioteka; grupės privati erdvė, kuriai priskiriamos tarnų patalpos, tarnų laiptai, drabužinė, ginklų, vyno sandėliai, svečių kambariai, arklidės; ir galiausiai grupės viešoji erdvė, apimanti galeriją, teatrą, sodą, pagrindinį kiemą (Borg 1999: 32).

Vis dėlto, nepaisant erdvių privatumo laipsnio, rūmų dvaro visuomenė pasižymėjo visa apimančiu matomumu kita prasme. Čia įsismelkė kokybiškai naujas gyvenimo būdas, kuriam būdinga jausena, kad tave nuolat kažkas stebi. Kaip teigia Elias, socialinis bendravimas rūmuose ir rūmų visuomenėje turėjo dvi puses. Didikams šioji erdvė turėjo būti privataus gyvenimo vieta, suteikianti atsipalaidavimą, malonumą, pramogą. Kita vertus, rūmai tuo pat metu buvo profesinio gyvenimo funkcija, kaip tiesioginis karjeros ir įtvirtinimo instrumentas, iškilimo ir smukimo terpė (Elias 2004: 53). Tokiu būdu rūmų dvaro gyventojai turėjo nuolat stebėti vieni kitus ir pasinaudoti kitų silpnybėmis. Tačiau kartu nuolat prisimindavo, kad ir patys yra analizuojami. Pavyzdžiui, vėlyvojo Baroko anglų aristokratas, itin gerai įvaldęs dvaro gyvenamosios subtilybės, grafas Chesterfieldas savo laiškuose sūnui nuolat primindavo apie aplinkui esančius stebėtojus: „Neužmiršk, kad vasarą mudu susitiksim, aš labai atidžiai tave stebėsiu ir niekad neužmiršiu ir neatleisiu tau ydų, nuo kurių galėjai apsisaugoti arba kurių galėjai atsikratyti. Ir būk tikras, kad, be pono Harto, Leipcige tave stebės daug akių“ (Chesterfield 2011: 34).

Būtent šis stebėjimas, pereinantis į savistabą, yra momentas, kai gali būti fiksuojamas specifinis Baroko panoptizmas. Eliaso teigimu, tokia savistaba jau nebėra religinė mintis ar sąžinės veikimas. Tai sekuliarios plotmės veikimas ir mąstymas: „Savistaba ir kitų žmonių stebėjimas yra vienas kito atitikmenys. Čia susiduriame ne su savo „vidaus“ stebėjimu, kaip yra savistabos, visų pirma kylančios iš religinių motyvų, atveju. Tai ne pasinėrimas savyje kaip izoliuotoje būtybėje, kad Dievo vardan būtų patikrinti ir disciplinuoti patys slapčiausi impulsai. Tai savęs

stebėjimas, siekiant save disciplinuoti socialiniame draugijos bendravime“ (Elias, 2004: 102–103). Tokią socialinę figūrą, kuriai būdingas palyginti aukštas išorinių suvaržymų „konvertavimas“ į susivaržymus mastas, Elias vadina „racionaliąja“ elgesio forma. Šis buvimo būdas nėra mokslininko švietėjiškas ar buržua profesinis racionalumas (Elias 2004: 91). Rūmų dvaro visuomenėje svarbesnis savo strategijos planavimas, orientuojantis į galimą statuso ir prestižo šansų įgijimą arba praradimą nepaliaujamos konkurencijos sąlygomis. Kitais žodžiais tariant, susiformuoja rūmų dvaro disciplinavimo mechanizmas.

Taigi, lygindami Foucault panoptinę santvarką su XVII a. rūmų dvaro visuomene, pastebėjome keletą jungties momentų: visų pirma tam tikrą erdvės apibrėžtumą ir visuomenės susitelkimą tam tikroje vietoje, stebėsenos svarbą ir jos transformavimą į savi-stebėseną bei tam tikrą racionalumo formą, kai sulaikomi trumpalaikiai afektai ir projektuojami veiksmai į ateitį.

Būtų galima paminėti ir laiko suskirstymo specifiką. Foucault analizuojama panoptikume dienos išskaidymas į griežtą dienotvarkę yra vienas svarbiausių ir efektyviausių disciplinavimo būdų. Rūmų dvare dienotvarkė taip pat griežta, tačiau ją apibrėžia ne tiek darbo ar mokymosi veiksmai, kiek pagal prestižo lygmenį priklausantis etiketas ir įvairūs ceremonialai. Nuo rytinio prausimosi, rengimosi iki valgymo ar bendravimo salone, reikėjo laikytis griežto veiksmų paskirstymo ir išdėstymo tam tikra tvarka. Eliaso teigimu, „etiketas ir ceremonialas vis labiau darėsi pamėklišku *perpetuum mobile*, kuris, visiškai nepriklausomai nuo kokios nors tiesioginės naudos, veikė ir toliau, nes jį kaip koks neišsenkantis motoras varė juo supančiotų žmonių konkurencija dėl galios ir statuso šansų tarpusavyje ir su atskirųjų mase, taip pat ir šių žmonių poreikis siekti aiškos gradacijos“ (Elias 2004: 84).

Foucault panoptinį laiko suskirstymą apibrėžia visiškai priešingai negu kad pastebima *Rūmų dvaro visuomenės* tyrime. XIX a. disciplinuojamo individo laikas turi maksimaliai išnaudoti žmogaus energiją, kūno ir proto pajėgumus ir kurti pridėtinę vertę (Foucault 1998: 181–189), kai tuo tarpu dvariškio dienotvarkė neturi nieko bendro su tiesiogine nauda ar darbu. Turinio atžvilgiu pastaroji veikla yra nuolatinis dykinėjimas. Vis dėlto, nors atsidūrusios skirtinguose poliuose, šios struktūros yra panašios vienu aspektu. Tiek vienu, tiek kitu atveju kalbama apie tai, kad pati laiko gradacija ir jos susiejimas su nustatytais veiksmais tampa vertybe savaime ir sunkiai keistina tvarka. Šioji tvarka tampa savotišku subjektu, kuriam individas turi paklusti, kad neiškristų iš sociumo. Taigi rūmų dvaro ir panoptikono sistemos laiko atžvilgiu taip simetriškai atspindi viena kitą.

Aptarę kalbėjimo apie panoptizmą rūmų dvaro visuomenėje sąlygas, antroje straipsnio dalyje atkreipsime dėmesį į paties panoptizmo išraišką medžioklės ir žvėryno įvaizdžiais. Šis judesys nėra toks įprastas, kaip gali iš pirmo žvilgsnio

atrodyti, kadangi dažniausiai apie panoptizmą ar žvilgsnio galią Baroko kultūroje kalbama įtraukiant teatro metaforiką. Tačiau šiame straipsnyje darytume prielaidą, kad medžioklės ir panoptizmo diskursai yra daug artimesni dėl jų dinaminio pobūdžio. Keliamė hipotezę, kad žvėrynas yra didikų medžioklės atmaina arba mutacija, kuri daugeliu aspektų labai panaši į Foucault pastebėtą bausmių transformaciją nuo smurtinės kūno bausmės prie stebėsenos ir disciplinavimo.

Medžioklė ir rūmų dvaro visuomenė

Pirmiausia reikėtų pastebėti, kad didikų luomo susiejimas su medžioklės veiksmu nėra išskirtinis XVII a. bruožas. Antropologai ir archajinių kultūrų istorijos tyrėjai pastebi, kad medžioklė yra neatsiejama nuo dviejų pagrindinių plotmių: ritualo bei galios ar privilegijuotųjų luomo. Viena vertus, medžiotojas yra tarsi tarpininkas tarp žmogiškojo ir gyvūnų pasaulių, o kartu medijuoja žmonių bei atgamtiškąją plotmes. Ši figūra panaši į dvasininką, šamaną, kunigą (Witter 1967: 11).

Šalia medžioklės kaip religinės praktikos motyvo jau nuo Neolito laikų pastebimas medžiojimo susiejimas su privilegijuotųjų sluoksniu, galia. Galima sakyti, kad šie du motyvai – ritualinio vyksmo ir prestižo – nors ir persiklodavo (dvasininkai taip pat gali priklausyti bendrijos elitui), daug dažniau konkuruodavo vienas su kitu. Medžioklei išryškėjant kaip išskirtinio sluoksnio privilegijai, karo meno mokymui pastebimas pats fenomeno sustabarėjimas. Pavyzdžiui, VI a. pr. Kr. pabaigoje Senovės Graikijoje padaugėjo statiškų medžioklės scenų, vaizduojamų ant amforų, vazų ir kitų namų apyvokos daiktų. Tyrėjai tai vadina medžioklės devalvacija, kadangi ši veikla imta sieti su aristokratija ir laikoma daugiau šio sluoksnio pramoga ar sportu (Barringer 2001: 15–16).

Vienas geriausių, paradigminių šaltinių, parodančių aristokratų medžioklės subtilybes ir šios veiklos tapimą atsietą rūmų dvaro dalimi viduramžiais – Edvardo Norwicho veikalas *Žaidimo valdovas* (1413). Yorko kunigaikštis greičiausiai išvertė anksčiau šia tema rašiusio prancūzų didiko Gastono Phoebuso knygą apie medžioklę (1387) (jos pilnas pavadinimas neišliko) ir pritaikė ją Anglijos dvarui (Forsyth 1952: 204). Norwichas veikalo pradžioje pastebėjo, kad visa knyga yra skirta medžioklei, o žinant, kad tai yra labai kilmingas užsiėmimas, yra leistina jį vadinti *Žaidimo valdovu* (angl. *The Master of Game*) (Norwich 1909: 2). Baroko laikotarpiu pati medžioklės veikla, viena vertus, prarado savo pirminę paskirtį ir retas valdovas leisdavosi į ilgalaikes gyvūnų šaudymo žaidynes, kurias aprašė Norwichas. Tačiau kartu XVII a. medžioklė tapo neatsiejama nuo kilmingojo sluoksnio kalbinės, vizualinės išraiškos, kurios pagalba buvo reflektuojama rūmų dvaro

gyventojų laikysena. Toks susiejimas įgijo tokį mastą ir raišką, kurie nesulyginami su ankstesnėmis medžioklės artikuliacijomis.

Bene labiausiai medžioklės įvaizdis ir jo artikuliacijos vizualinėje plotmėje Baroko laikotarpiu buvo paplitę Nyderlandų kultūroje. Paradoksalu, tačiau šiame krašte didikų luomas buvo gana mažas ir neturėjo didelės įtakos menininkams. Ypač tai pasakytina apie vaizduojamuosius menus. Dailininkai, neturėdami užsakyimų nei iš Bažnyčios (protestantiškasis tikėjimas skatino asketiškumą ir vaizdų minimalizavimą), nei iš didikų, turėjo kurti kūrinius, kuriuos pirktų viduriniojo sluoksnio atstovai. Taigi Nyderlandų dailininkai, viena vertus, stengėsi prisitaikyti prie „rinkos sąlygų“ ir kartu su ilgesiu stebėjo likusios Europos dailę kaip prestižinę (Price 1974: 120–123). Nyderlandų pirkliais ir amatininkams artimesni buvo tie kūriniai, kuriuose buvo vaizduojami konkretūs kasdienio pasaulio objektai, o ne abstrakčios idėjos. Jiems labiausiai patiko vadinamojo *schilderijen* žanro paveiksiai, kuriems būdinga tematika, nesunkiai suprantama ir tinkanti Olandijos gyventojų namų interjeruose. Ilgainiui susidarė tam tikri šio žanro tipai: gėlių, vaisių, pusryčių, žuvies, pietų, medžioklės laimikio natiurmortai ir *Vanitas* (Bergstroem 1956: 2–3).

Nyderlandų medžioklės laimikio natiurmorto tipas (angl. *game piece*) yra gana vėlai susiformavusi atšaka. Jo paplitimas fiksuojamas penktajame XVII a. dešimtmetyje (3 pav.). Šiuos kūrinius dažniausiai pirkdavo turtingųjų buržuazų atstovai arba kilmingų šaknų turintys flamandai, jautę simpatiją didikų praktikojamai veiklai. *Game piece* populiarumą lėmė tai, jog XVII a. Nyderlanduose itin padaugėjo įvairių medžioklės apribojimų. Net patys aukštuomenės nariai turėdavo griežtai laikytis įstatymų, nurodančių, kiek vienetų gyvūnų ir kuriuo laiku jie gali sumedžioti. Taigi medžioklės trofėjų atvaizdą turintys tarsi kompensuodavo šį ribotumą (Price 1974: 247). Neretai dailininkai sumedžiotų laimikių antrajame plane vaizduodavo didikų rūmų rezidencijas, pabrėždami medžiojimo veiklos sąryšį su aukštuomene (4 pav.).

Kitaip tariant, medžioklė Baroko laikotarpiu tampa ne tiek konkrečia fizine veikla, jaunuolių ugdymo būdu, fiziniu išbandymu, kiek yra perkeliama į vizualinę plotmę, kaip rūmų dvaro įvaizdis ir refleksija. Ko gero, vizualinę plotmę reikėtų suprasti ne tik kaip vizualiuosius menus siaurąja prasme, bet ir kaip paties žvilgsnio ir matymo svarbą apskritai. Svarbesnis tampa ne aukos fizinis sužalojimas, nušovimas, o pagavimas ir perkėlimas į stebėjimo lauką. Šį mechanizmą atskleisime paradoksaliu būdu – per jo demaskavimo judesį Rembrandto Harmenszoono van Rijno kūrinyje „Autoportretas su nušautu baubliu“ (5 pav.).



3 pav. Frans Snyders.
*Medžioklės trofėjų
turgus*, XVII a. 4 deš.

4 pav. „Natiurmortas
su medžioklės
trofėjais žvelgiant iš
Rijksdromo trobelės
šalia Wassenaar“,
Jan Weenix, 1714 m.



Kaip pastebėjo menotyrininkas Scottas A. Sullivanas, Rembrandto autoportreto kompozicija nėra įprasta ir nesusilaukė pakankamai kritinės analizės ligšioliniuose meno tyrimuose. Mat pati vaizdavimo maniera yra tokia, tarsi Rembrandtas būtų pats grįžęs iš medžioklės ir su pasididžiaviu demonstruotų savo trofėjų. Beje, intriga randasi dėl to, kad Rembrandtas nebuvo nei aukštuomenės narys, nei medžiotojas (Sullivan 1980: 236–243). Dailininkas buvo kilęs iš buržua klasės.

Tačiau yra žinoma, kad šis menininkas nuolat stengėsi imituoti kilmingųjų klasės atstovus. Jis leisdavo pinigais aristokratiškai aprangai, rinko savo kuriozų kolekciją, o 1639 m. nusipirko prabangų namą Amsterdame, kurio niekaip negalėjo išlaikyti ir tai greičiausiai turėjo įtakos Rembrandto nuskurdimui (Price 1974: 150–151).

Rembrandto autoportretas su medžiotojo apranga ir trofėjumi taip pat yra būdas imituoti aukštuomenės atstovą. Vis dėlto, mūsų įsitikimu, šis to meto

visuomenės konteksto rėmas Rembrandto kūrinio iki galo nepaaiškina. Norėtume atkreipti dėmesį į paveikslo kompoziciją ir pagrindinės



5 pav. Autoportretas
su nušautu bauliu,
Rembrandt, 1639 m.

6 pav. Filipas IV,
Diego Rodríguez
Velázquez, 1636 m.

figūros žvilgsnio dinamiką. Žinoma, toks vaizduojamo veikėjo žvelgimas į patį žiūrovą yra gana tipinis Baroko tapybos elementas. Šią įtaigumo techniką buvo įvaldę daugelis kūrėjų. Pavyzdžiui, italų dailininkas Caravaggio viename garsiausių kūrinių „Kristaus nuėmimas nuo kryžiaus“ (7 pav.) vaizduoja, kaip Nikodemus laiko Kristaus kojas ir kartu žvelgia į patį žiūrovą. Šį žvilgsnio efektą menotyrininkai interpretuoja kaip kvietimą žiūrovui įsitraukti į Kristaus istoriją ir ją išgyventi, panašiai Ignacijaus Loyolos *Dvasinėse pratybose* kviečiama visų kūnu ir mintimis įsijausti į Šv. Rašto scenas (Langdom 1999: 244).



7 pav. Kristaus nuėmimas nuo kryžiaus, Michelangelo Merisi da Caravaggio, 1603–1604 m.

Yra žinoma, kad dauguma Nyderlandų dailininkų XVII a. buvo karavadžistai. Tuo metu Utrechte netgi egzistavo tikra Caravaggio sekėjų mokykla. Rembrandtas buvo ne išimtis, tačiau italų dailininko įtaką, pasak menotyrininkų, jis patyrė ne tiesiogiai, o per savo mokytojo Adamo Elsheimerio darbus (Pächt 2003: 104–107). Dėl šios priežasties yra įmanoma, kad Rembrandtas, siekdamas įtaigumo, asmeninio įtrauktumo savo autoportrete taip pat naudojo Caravaggio taikytą žvilgsnio nukreipimo į žiūrovą kompoziciją. Beje, šiuokart mums svarbu ne tiek prilyginti Nyderlandų ir Italijos dailininkų tapymo technikas, kiek greičiau išryškinti kontrastą tarp jų. Visų pirma skiriasi pati kūrinių tema: Kristaus nuėmimas nuo kryžiaus sunkiai sulyginamas su sekuliariu autoportretu. Svarbu ir tai, kad minėtuose paveiksluose siekiama skirtingų dalykų. Priešingai negu Caravaggio vaizduojamoje scenoje, medžiotojo žvilgsnis ne tiek kuria vidinę žiūrovo, tikinčiojo dramą, įtampą, kiek perteikia ironišką, imanentinę laikyseną. Rodos, jog paveikslo autorius ne tiek žvelgia į save veidrodyje (tokiu būdu greičiausiai buvo kuriamas autoportretas), kiek atsuka veidrodį pačiam aukštuomenės atstovui, priešpastatymas žvilgsnio, optikos galią. Rembrandtas pirmiausia sukuria *quasi* aukštojo meno išpūdį. Juk užsakyti portretus su medžiotojo atributika buvo kiekvieno aukštuomenės vyro savireprezentacijos dalis (6 pav.). Tačiau vėliau išnyra autoriaus kilmingumo ir medžiotojo veiklos butaforija, ironiškai demaskuojanti ne tiek paties medžiojimo veiksmą, o rūmų dvaro visuomenę.

Medžioklės ironija¹

Ironijos temą svarbu praplėsti, kadangi rūmų dvaro panoptizmo ir medžioklės sąryšis paradoksaliai pasirodo jį ironiškai demaskuojant. Šio tropo apibrėžtys yra labai įvairialypės ir būtų sudėtinga rasti šios laikysenos griežtą apibūdinimą. Žodynuose dažniausia pateikiama trejopa ironijos reikšmė: visų pirma, tai yra kalbos figūra, kurioje numanoma reikšmė yra priešinga išreiškiamai žodžiais (*ironia verbi*); antroji reikšmė nurodo į tam tikrą gyvenimo interpretavimo būdą (*ironia vitae*); galiausiai ironija aiškinama kaip tam tikra egzistencinė laikysena (*ironia entis*) (Sloane 2001: 404). Šie ironijos sluoksniai neretai būna sunkiai atskiriami. Darytume prielaidą, kad Rembrandto atveju tai yra ir tuo metu paplitusi meninė išraiška, ir kartu specifinė egzistencinė laikysena. Pirmasis „bendrakultūrinis“ ironijos sluoksnis būtų Nyderlanduose paplitęs *Vanitas* motyvas, kuris aptinkamas ne tik šio tipo natūrmortuose, bet ir kitose kompozicijose: įamžinti kasdienybės objektai nuolat primena apie jų laikinumą, baigtinumą, absurdą. Šis prasmės dvi-lypumas, pertrūkis aptinkamas daugelyje šio krašto kūrinių (Bauer, Prater 2016: 27). Antrasis ironijos sluoksnis susijęs su asmenine Rembrandto introspekcija, kuri atliekama tapant autoportretą. Žinoma, esama pavojaus sutirštinti spalvas. Juk dailininko ironijos judesys yra subtilus dalykas, kurį užtikrintai teigti šiuolaikiniam žiūrovui galbūt pernelyg drąsu. Vis dėlto, prisiimdami atsakomybę už interpretaciją, drįstume teigti, kad Rembrandto paveiksle išreiškiama specifinė ironiška laikysena, kurią pavadinsime „medžioklės ironija“.

Kadangi ironijos negalėtume laikyti statišku, griežtai apibrėžiamu konceptu, šią XVII a. paplitusią laikyseną nusakysime pasitelkdami konkrečias praktikas. Vienu pirmųjų ironijos autorių yra laikomas Sokratas. Kaip pastebėjo lietuvių filosofas Tomas Sodeika, Sokratas buvo egzistuojantis mąstytojas, išitraukęs į patį pasaulį ir savąją ironiška laikysena siekęs išsilaisvinti nuo sąlyginumo. Ironijos būdu (būdamas neįtikinamai naivus ar pasipiktinęs filosofinių svarstymų metu) filosofas siekė išprovokuoti savo mokinius, mat tiesioginė nuoroda, kaip būti doram, Sokrato manymu, neįmanoma. Taigi teisingo mąstymo kelią galima nurodyti tik aplinkiniu būdu. Sokrato tikslas buvo ne provokacija, o išprovokuoti etinį išitraukimą į tikrovę, „vidujybėje snūduriuojančią įgimtą dorybę“ (Sodeika 2010: 157).

Sokrato ironiška laikysena dažnai priešpriešinama romantikų ironijai, kuriai būdingas fikcijos sutikrovinimo judesys. Remdamasis Friedricho Schlegelio, Johano Gottliebo Fichtes ir kitų autorių tekstais, Tomas Sodeika XIX a. ironijos

¹ Ši tema jau buvo šiek tiek nagrinėta ankstesniame straipsnyje (Klajumaitė 2016: 70–78).

laikyseną apibūdino taip: „Romantinė ironija arba „transcendentalinė bufonada“ ir yra tas „pokštas“, kuriuo „netiesiogiai išreiškiama“ tai, kas gali būti jaučiama ar nu-jaučiama, bet negali išsitekti jokiam tekste“ (Sodeika 2010: 146).

Rembrandto ironija medžioklės tema yra tarsi įsiterpusi tarp dviejų minėtų laikysenų – Sokrato ir romantikų. Viena vertus, Nyderlandų dailininko autoportretas yra panašus į Sokrato nuostatą, nes čia ironijos judesys neužklausia tikrovės taip radikalčiai kaip XIX a. mąstytojai. Tiek Sokratas, tiek Rembrandtas atsiremia į tam tikras vertybes ir provokuoja žiūrovą kitokiam mąstymui, kitokiam žvilgsniui, byloja apie tai, apie ką tiesioginis kalbėjimas būtų ne toks efektyvus. Įdomu tai, kad ispanų filosofas José Ortega y Gassetas savo medžioklės meditacijose yra pastebėjęs analogiją tarp medžiotojo ir filosofo Sokrato (Ortega y Gasset 2014: 139). Tiek vienai, tiek kitai figūrai būdingas maksimalus išitraukimas į pasaulį ir kartu stebėtojo ar refleksijos žvilgsnis. Galėtume sakyti, kad ironijos laikysena jau yra užkoduota pačioje medžioklėje ir kartu antikinėje filosofijoje, tačiau Rembrandto ir Sokrato negalėtume statyti į vieną gretą, nes esama papildomų ironijos elementų. Įdomu tai, kad Rembrandtas atlieka panašų veiksmą kaip ir romantikai, kadangi jis įtikrovina fikciją – save realistiškai vaizduoja kaip medžiotoją, kilmingą rūmų dvaro gyventoją. Dailininkas parodo brutalų, žiaurų medžiojimo aktą ir jo pasekmę. Paukštis be skrupulų pakabintas ant kartuves primenančios konstrukcijos, papilve atsuktas į žiūrovą. O pastarojo reakciją rodos stebi pats autorius. Rembrandtas, ko gero, demaskuoja rūmų dvaro panoptizmą parodydamas patį diskursyvumą, kadangi ne paties paukščio nužudymą ir ne medžioklę ironizuoja tapytojas, o būtent aukštuomenės gyvenimą.

Teigtume, kad Rembrandto autoportrete ir jo ironiškoje išraiškoje yra artikuliuojama medžioklės transformacija, kai fizinis gyvūnų persekiojimas ir nušovimas virsta žvėrynu – stebėjimo mechanizmu, rūmų dvaro įvaizdžiu. Nenuostabu, jog kaip priešingybė okuliarcentriniam principui rūmų dvaro kultūroje buvo nuolat priešpriešinama ir idealizuojama gyvulininkystė, arba, tiksliau, piemenų gyvenimas. Kaip pastebėjo Elias, piemenų ar valstiečių gyvenimo „ilgesys“ buvo labai būdingas dvaro gyventojams. Tai buvo idealizuotas, stilizuotas ramaus, nuo intrigų atsieto gyvenimo vaizdinys. Pavyzdžiui, piemens ir piemenaitės meilės istoriją pasakojantis prancūzų dvaro rašytojo Honoré d'Urfé kūrinys *Astrėja* (*L'As-tree*) (1607) buvo ypač populiarus rūmų dvare (Elias 2004: 207–257). Idealizuotas gyvulių ganymas fiksuojamas ir LDK poeto Motiejaus Kazimiero Sarbievijaus poemoje apie karališkąją medžioklę *Silviludija*. Vienas iš veikėjų, „dvariškis“, kelis kartus vis sušunka: „O, romi kaimiečio dalia,/ Rūpesčių tu nepažįsti!“ (Sarbievijus 1958: 24–25).



8 pav. „Ponia piemenaitės rūbais“, Paulus Moreelse, XVII a. 3 deš.

Idealizuotą piemenų įvaizdį buvo pamėgę ir XVII a. dailininkai. Paulus Moreelse yra sukūręs ne vieną piemenaitės kompoziciją, kurioje vaizduojama moteris, viliojančiai žvelgianti į žiūrovą ir bylojanti apie tobulą neegzistuojančios šalies gyvulių ganytojų žavesį (8 pav.).

Piemenų motyvo populiarumą tarp kilmingųjų greičiausiai lėmė ne autentiško valstiečio gyvenimo ilgesys. Tai tarsi protestas prieš panoptinės medžioklės laikyseną. Galėtume sakyti, kad tiek Rembrandto autoportretas, tiek Moreelse'o idealistinis piemenaitės vaizdavimas parodo ne tiek vaizduojamą dalyką (medžioklę ar gyvulių

ganyimą), tačiau įtikroviną butaforiją – nebeesamą medžioklę ir tokiu idealiu pavidalu neegzistuojantį piemenų gyvenimą. Abu minėti kūriniai tarsi įrėmina rūmų dvaro gyventojų panoptinį buvimo būdą.

Apibendrinant reikėtų pastebėti, kad XVII a. rūmų dvaro panoptizmo lyginimas su Foucault aprašytais XIX a. disciplinarinėmis praktikomis leido suartinti šias dvi kultūros plotmes tik iš dalies. Tvirtesnę dinaminę analogiją tarp dviejų minėtų disciplinarinių modelių leido pastebėti ne tiek tiesioginisėjimas prie rūmų dvaro panoptizmo, kiek dėmesio atkreipimas į stebėsėnos režimo sąlygojamą nutikrovinimo veiksmą, kuris išryškėjo ironiškame arba idealizuotame dailės kūriniuose. Toksėjimas aplinkiniu būdu parodo ir paties barokinio panoptizmo specifiką, kitoniškumą: XVII a. disciplinavimas, skirtingai nuo XIX a. kalėjimo modelio, buvo įtvirtinamas ir reflektuojamas ne tiesiogiai, alegorinėmis priemonėmis.

Išvados

Šiame straipsnyje pastebėjome, kad Foucault suformuluotas panoptizmo modelis, barokinėje rūmų dvaro visuomenėje atsiskleidžia dviem lygmenimis: kaip rūmų dvaro gyvenimo struktūra ir kartu kaip medžiojimo virsmas į sudėtingą stebėjimo ir kontroliavimo žvėryną. Struktūrinė analizė parodė, jog šiuos du kultūros kodus galima formaliai statyti vieną šalia kito ir užklausti vadinamojo „senojo režimo“ bei modernios visuomenės perskyrą. Vis dėlto išlieka esminis skirtumas centrinėje

panoptizmo pozicijoje: XIX a. tai – anoniminis prižiūrėtojas, o Baroko dvaro centrinė figūra visada lieka suverenas.

Medžioklės temos įtraukimas išryškino diskursų turinio ir dinامينius panašumus. Rūmų dvaro visuomenę reprezentuojanti medžiojimo veikla transformuojasi nuo fizinio pagavimo, nužudymo iki stebėsenos įtvirtinimo. Panašų perėjimą pastebėjo Foucault, kalbėdamas apie bausmių transformavimąsi į disciplinavimo veiksmą kriminalinėje plotmėje. Kaip panoptikonas tapo sumažintu principu, pagal kurį buvo organizuojamos ir kitos institucijos XIX a., taip žvėrynas buvo sumažintas rūmų dvaro gyvenimos modelis XVII amžiuje. Vis dėlto reikėtų pastebėti, kad XIX a. panoptikumo kontrolės strategija yra nukreipta į normos atstatymą, o rūmų dvaro panoptizmas – į prestižo išlaikymą.

Galiausiai rūmų dvaro panoptizmą ir jo sąsają su medžioklės transformacija atskleidėme per demaskavimo judesius: ironišką Rembrandto autoportretą ir Moreelse'o sukurtą idealizuotą piemenaitės atvaizdą. Dvariškio buvimo būdas tarpsta tarp dviejų polių: medžioklės ironijos ir piemenų gyvenimo idealizavimo. Padarėme išvadą, kad pats disciplinavimo pobūdis Baroko laikotarpiu buvo įtvirtinamas ir reflektuojamas ne tiesiogiai, bet alegorinių įvaizdžių, veiksmų pagalba.

Kaip bebūtų, lieka klausimas, ką mums pasako toks dviejų kultūrų sugretinimas. Visų pirma tyrimas parodė, jog rūmų dvaro panoptizmas yra artimesnis XIX a. industrinei visuomenei, negu demonų panoptikumas, apie kurį kalbėjo Kavolis. Tačiau į šių dviejų diskursų – rūmų dvaro ir XIX a. panoptikumo – santykį, sakykime, reikėtų žvelgti ne kaip į tolydų evoliucinį perėjimą, o kaip į archeologijos principu sugulusius sluoksnius. Ši paties Foucault pasiūlyta prieiga leidžia į diskursų santykius žvelgti ne kaip į linijinį, evoliucinį istorijos vyksmą. Dėmesys kreipiamas į žinijos formų ir diskursų praktikų slinktis. Tai reikštų, kad nė vienas iš diskursų nėra pirminis, nė vienas iš jų negali būti redukuojamas į vienas kitą. Kiekvienas iš analizuotų diskursų turi savarankišką *eidos*, tačiau šie galios modeliai sukimba specifiniu aspektu, kurį galima pavadinti panoptizmo diskurso formacijomis.

Gauta 2017 05 30
Priimta 2017 09 29

Literatūra

- Barriger, M. J. 2001. *The Hunt in Ancient Greece*. London and Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Bauer, H.; Prater, A. 2016. *Baroque*. Taschen.
- Bergström, I. 1956. *Dutch Still-life painting in the Seventeenth Century*. London: Faber and Faber.
- Borg, N. 1999. *The Baroque Palace. Dissertation*. Malta: Malta University, International Institute for Baroque Studies. [Tekstas nepublikuotas]

- Chesterfield. 2011. *Laiškai sūnui*. Vertė G. Pruskuvienė. Vilnius: Tyto alba.
- Dolan, P. 2010. "Space, Time and the Constitution of Subjectivity: Comparing Elias and Foucault", *Foucault Studies*, 8: 8–27.
- Elias, N. 2004. *Rūmų dvaro visuomenė*. Vertė Z. Norkus. Vilnius: Aidai.
- Sloane, T. O. (Ed.). 2001. *Encyclopedia of Rhetoric*. Vol. 1. Oxford University Press.
- Forsyth, H. W. 1952. "The Medieval Stag Hunt", *The Metropolitan Museum of Art Bulletin, New Series*, 10, 7: 203–210.
- Foucault, M. 1998. *Disciplinuoti ir bausti. Kalėjimo gimimas*. Vertė M. Daškus. Vilnius: Baltos lankos.
- Kavolis, V. 1994. *Žmogus istorijoje*. Vilnius: Vaga.
- Kavolis, V. 1992. *Moterys ir vyrai lietuvių kultūroje*. Vilnius: Lietuvos kultūros institutas.
- Klajumaitė, V. 2016. „Medžioklės diskursas baroko kultūroje: fenomenologinis žvilgsnis ir jo dekonstrukcija“, *Filosofija. Sociologija*, 27, 1: 70–78.
- Langdon, H. 1999. *Caravaggio. A Life*. London: Pimlico.
- Norwich, E. 1909. *The Master of Game: The Oldest English Book on Hunting*. London: Chato & Windus.
- Ortega y Gasset, J. 2014. *Meditations on Hunting*. Transl. H. B. Wescott. Belgrade: Wilderness Adventures Press.
- Pächt, O. 2003. *Metodiniai dailės istorijos praktikos principai*. Vertė N. Putinaitė. Vilnius: Aidai.
- Pociūtė, D. 2002. „Sąžinės atradimas Lietuvoje“, *Tipas ir individas Lietuvos Didžiosios Kunigaikštystės kultūroje*, *Acta academiae artium Vilnensis*, 24: 51–73.
- Gordon C. [Ed.] 1981. *Power/ Knowledge. Selected Interviews and Other Writings 1972–1977*. New York: Pantheon Books.
- Price, J. L. 1974. *Culture and Society in the Dutch Republic during the 17th Century*. London: B.T. Bastford.
- Sahlins, P. 2012. "The Royal Menagerie of Louis XIV and the Civilizing Process Revisited", *French Historical Studies*, 35: 237–267.
- Sarbievijus, M. K. 1958. *Miškų žaidimai*. Vertė A. Žukauskas. Vilnius: Valstybinė grožinės literatūros leidykla.
- Sodeika, T. 2010. *Filosofija ir tekstas*. Kaunas: Technologija.
- Sullivan, S. A. 1980. "Rembrandt's Self-Portrait with the Dead Bittern", *The Art Bulletin*, 62, 2: 236–243.
- Turner, V. W. 1967. *The Forest of Symbols: Aspects of Ndembu Ritual*. Ithaca and London: Cornell University Press.

PANOPTICISM AND THE COURT SOCIETY

Summary

This article draws attention to the relation between two phenomena: the panopticism and the court society. The first one is usually derived from the modern structure of industrial society, while the second one has flourished in the monarchical regime of the 17th century. Therefore, the relation between them is not so evident and should not be taken for granted. By the same token, the French thinker Michel Foucault in his research *Discipline and Punish: the Birth of the Prison* opposed these two (monarchical and industrial) societies. On the other hand, Foucault has noticed that Jeremy Bentham has created a surprisingly similar prison to the menagerie which was built in Versailles by the architect Louis Le Vau. We claim that this similarity is not a coincidence and reach to explicate this relation. Our intention is not to advance panopticism chronologically but to define and extend the variations of the optical societies. This aim is proved by two-level research: the first part of the article shows the structural relation between panopticism and court society: space, time and other practices; the second part reveals a deeper relation between them which is seen in the image of hunting in the baroque culture. The main hypothesis of this article is that the menagerie of Louis XIV is an expression of transformation which started with the common hunting and finally turned into the image of the panopticism of the court society. This dynamics is analogical to that one which was noticed by Foucault talking about physical punishment vs disciplinary model. The argumentation of this statement is made while analyzing Rembrandt's "Self-portrait with a Dead Bittern" where the sham hunting in the court society is shown using a flavour of irony.

KEYWORDS: Michel Foucault, Norbert Elias, panopticism, court society, hunting, menagerie.