

Makt og bestialitet under det franske eneveldet

BOKOMTALE: Hvorfor var det dyr overalt i solkongens kunst? Peter Sahlins undersøker levende og døde dyrs plass i utviklingen av eneveldets absolutte autoritet.

Av Tone Druglitrø, førsteamanuensis ved TIK Senter for teknologi, innovasjon og kultur, UiO.

Ludvig 14 av Frankrike, også kalt «Solkongen», er kjent for å innføre et av Europas mest konsekvente enevelder. Han er også kjent for sin utstrakte bruk av kunst og kultur for å kaste glans over og underbygge, sin makt og sitt territorium. Det som derimot har vært mindre kjent, er betydningen dyr spilte i de formative årene av eneveldets absolutte autoritet. Slottet i Versailles, med dets hagearkitektur og skulpturer, er et eksempel på det dyriske symbolarbeidet som ble lagt ned i å befeste og underbygge kongemakten.

Dette er utgangspunktet for *1668. The year of the animal in France* av Peter Sahlins, som til daglig er professor i fransk og europeisk historie ved University of California, Berkeley. I tiåret rundt 1668 i Frankrike foregikk det i følge Sahlins en estetisk revolusjon som hadde dyptgående politiske røtter, der dyr spilte en sentral rolle. Dette argumenterer han godt for i en imponerende og original bok om fransk historie. I løpet av et par år ble dyr utstilt, dissekert, vedd, tegnet, brukt i filosofiske debatter, estetiske teorier, medisinske eksperimenter og i hagearkitektur, og så forsvant de fra den kunstneriske og kulturelle interessen i Frankrike. Hva skjedde i og rundt 1668?

LES OGSÅ: [Hva sier dyrene?](#) • [En ny teori om alt?](#)

I åtte essays undersøker han det han referer til som «spektakulære øyeblikk» i vår moderne historie, der estetiske representasjoner av dyr tok del i å underbygge Ludvig 14's enevelde. Dette sammenfalt med nye måter å tenke rundt dyr, mennesker og moral i det høykulturelle og vitenskapelige miljøet i det tidlige moderne Frankrike. Med dette mener Sahlins å foreslå nye måter å tenke rundt absolutisme (politisk styring) og mekanisme (natur). Resultatet for dyrene var, ifølge han, en nødvendig devaluering for å kunne annonsere en ny modernitet.

Et epistemisk brudd

I et [intervju](#) forteller Sahlins, vagt inspirert av Foucault, at han begynte å tenke på året 1668 som et «epistemisk brudd» mellom to ulike verdenssyn: På den ene siden det etablerte, som Sahlins kaller renessansens humanimalisme, på den andre det nye moderne verdenssynet, klassisk naturalisme.

I 1637 beskrev [René Descartes](#) i sin *Om Metoden* sin nå velkjente maskinteori. Maskinteorien gikk som kjent ut på at dyr måtte anses som maskiner (automata) som var ute av stand til fornuft og rasjonalitet, og at dette viste til et kvalitativt skille mellom mennesker og dyr.

Descartes mekanistiske filosofi var i følge Sahlins helt avgjørende for Ludvig 14s konstruksjon av makt. Derfor har også absolutisme og mekanisme blitt ansett som viktige sammenkoblede «ismer» i formingen av 1600-tallets Frankrike, men ingen har tidligere vært opptatt av den plutselige sentrale rollen av dyr for å befeste denne koblingen og for å drive fram et epistemisk skifte som pekte mot et «moderne» samfunn. Videre påpeker Sahlins at denne sammenkoblingen for ofte har blitt knyttet direkte og *kun* til Descartes' egen forståelse av mekanisme. I boka viser han imidlertid at maskinmetaforen var mye bredere og mer utbredt enn Descartes i hans samtid, og at mekanisme kom til uttrykk på ulike måter gjennom estetiske doktriner for følelser i fysiognomien (Charles Le Brun), i malerkunsten (Pieter Boel), og i naturhistoriske verk (Claude Perrault), men også at Descartes ble kritisert av de som fortsatt støttet seg til renessansens humanimalisme, som salongpoeten Madeleine de Scudéry. Le Brun og de andre kunstnerne var derimot viktige for å lage estetiske og symbolske kommentarer som underbygget Ludvig 14s naturlige autoritet og makt. De utførte store bestillingsverk for kongen som en del av hans hoff.

I disse kunstneriske uttrykkene ble Descartes både fortolket og kritisert i møte med andre naturfilosofier og vitenskapelige teorier. Det forekom for eksempel utstrakt kritikk av Descartes' ideer i deler av samfunnet, særlig i det franske (feminine) salonglivet der man fortsatt holdt på en såkalt «teriofilsk» eller humanimalistisk tilnærming til dyr. Det vil si at dyr ble ansett som å stå nærmere naturen og derfor ha en overlegen status over mennesker. Descartes' forståelse av dyr som maskiner uten tenkeevne («jeg tenker altså er jeg») representerte dermed motsatsen til renessansens forestillinger om dyr. Motstanden mot Descartes i 1600-tallets Frankrike omhandlet i stor grad spørsmålet om dyr, dyr som levende, sansende vesener og hvordan dette kom fram i ulike representasjoner av dyr. I disse kunstneriske representasjonene var det nesten alltid en brytning mellom renessansens humanimalisme og Descartes' mekanisme. Den såkalte fysiognomien var et særskilt eksempel på dette.

Devaluerte dyr og bestialske mennesker

Fysiognomi er betegnelsen på en kunstform eller praksis som involverte å kunne bedømme en persons moralske karakter basert på ansiktskarakteristikk. Disse ble gjerne koblet til bestemte dyr og deres egenskaper. De fysiognomiske tegningene av portretter fulgte geometriske prinsipper. Kunstnere var særlig opptatt av hvordan øynene og blikket ble tegnet, ettersom disse karakteristikkene skulle representere essensen hos en person. Fysiognomien var en slags blikkets eller ansiktets geometri.

En av de fremste hoffmalerne hos Ludvig 14, Charles Le Brun, var en av dem som gikk til fysiognomien for å skape representasjoner av natur. Le Brun var en del av hoffet til Ludvig 14. gjennom flere tiår, og kongen skal ha omtalt Le Brun som Frankrikes største kunstner gjennom tidene.

Le Bruns prosjekt for å etablere en geometrisk metode som kunne representere de mange lidenskapene og følelsene som lå til menneskets natur gjennom kunsten var åpenbart påvirket av

Descartes' moralfilosofi. Tyve år tidligere, i *Sjelens lidenskaper* (1649), identifiserer Descartes konglekjertelen som hovedsetet for «sjelen» og stadfestet at siden kun mennesker hadde denne kjertelen var også mennesket de eneste vesenene med et sjelsliv. Konglekjertelen på sin side var direkte koblet til den optiske nerven. Her er det altså en direkte kobling mellom Descartes og den geometriske metoden i fysionomien som skulle gi en grafisk gjengivelse av ansikt og blick som kunne si noe om en persons sjelsliv.

Sahlins skriver at Le Brun arbeidet etter tanken om at øynene var et distinkt anatomisk trekk der man kunne identifisere konkrete skiller mellom det menneskelige og det dyriske. Le Brun identifiserte tre anatomiske ulikheter mellom mennesker og dyr: Først at mennesker har øyne på en rett linje som krysser den optiske nerven fra øre til øre, mens dyr har øynene plassert lenger ned mot nesens som følge av en naturlig tilbøyelighet. For det andre at mennesker kan løfte øyeeplene oppover, mens dyr ikke kan gjøre det samme uten å samtidig løfte nesens. For det tredje, at dyrs øyebryn aldri møtes og alltid peker nedover, mens menneskers øyebryn ofte møtes i midten av pannen.

I disse tegningene ble «naturlige» grenser mellom dyr og mennesker, samt sosiale grenser mellom «lavere» og «høyere» mennesker, utforsket og utprøvd. Dyr blir brukt for å beskrive dårlige og umoralske sider ved mennesker og til å etablere en hierarkisk forståelse av ulike mennesketyper.

Le Bruns bidrag til «Dyrets år» er derimot tvetydig og motstridende skriver Sahlins, i at han på den ene siden rettet seg mot renessansens ideer rundt likheter mellom mennesker og dyr, og på den andre siden mot Descartes geometriske metode. I hans versjon av klassisk naturalisme ble dyr redusert til instinkter med amoralske karakteristikk, og ble knyttet til eller gjort til representasjoner for såkalte laverestående mennesker. Det vil si, mennesker som ikke levde opp til ideen om en ærlig og sivilisert mann med kontroll over sine følelser. Menneske-dyr portrettene illustrerte det brutale og bestialske ved naturen, og på samme måte beskrev de bestialiteten som ofte lå til den «vanlige mannen» i all hans vulgaritet. Med andre ord, tok portrettene del i å underbygge Ludvig 14s absolutte makt, ved å tillegge bestemte dyriske karakteristikk til usiviliserte mennesker som stod i en slags motsats til Solkongen.

Le Bruns bidrag til «Dyrets år» er derimot tvetydig og motstridende skriver Sahlins, i at han på den ene siden rettet seg mot renessansens ideer rundt likheter mellom mennesker og dyr, og på den andre siden mot Descartes geometriske metode. I hans versjon av klassisk naturalisme ble dyr redusert til instinkter med amoralske karakteristikk, og ble knyttet til eller gjort til representasjoner for såkalte laverestående mennesker. Det vil si, mennesker som ikke levde opp til ideen om en ærlig og sivilisert mann med kontroll over sine følelser. Menneske-dyr portrettene illustrerte det brutale og bestialske ved naturen, og på samme måte beskrev de bestialiteten som ofte lå til den «vanlige mannen» i all hans vulgaritet. Med andre ord, tok portrettene del i å underbygge Ludvig 14s absolutte makt, ved å tillegge bestemte dyriske karakteristikk til usiviliserte mennesker som stod i en slags motsats til Solkongen.

Flere andre essayer i boka viser hvordan bestillingene fra Ludvig 14, utført av ulike kunstnere, også håndterte triangelet mennesker, dyr og deres forhold til den øverste makten. Viktig i alle de ulike representasjonene var å fjerne seg til dels fra renessansen symbolikk og gi de en mer realistisk, livaktig og «naturlig» framturen, samtidig som dyr gjennom de ulike kulturelle representasjonene skulle underbygge kongens absolutte makt.

Maskinteoriens utstrakte betydning

Et av de viktigste bidragene i boka er at Sahlins viser hvilken utstrakt betydning Descartes maskinteori hadde i sin samtid, også utover hoffkunsten. Et av essayene undersøker framveksten av såkalte xeontransfusjoner, vitenskapelige eksperimenter som involverte blodoverføringer fra dyr til mennesker. Eksperimentene forsterket blant annet forestillinger om det iboende bestialske i dyr. I et annet essay undersøker han pseudovitenskapelige studier utført av blant andre Madeleine de Scudéry, fra det franske salonglivet, på kameleoner med den hensikt å skape en kritisk motsats til den mekaniske forståelsen som bredde seg i ulike deler av samfunnslivet. Selv om Scudéry støttet seg på renessansens forståelser av dyr, var hun inspirert av Descartes metoder når hun gjennomførte undersøkelser.

Gjennom de ulike nedslagene viser Sahlins at Descartes ideer ikke ble sømløst vevd inn i det politiske og kulturelle klima i Frankrike under eneveldet. De ulike kunstneriske uttrykkene og vitenskapelige eksperimentene fortolket og engasjerte seg i Descartes maskinteori på ulike måter, og i samtale med renessansens humanistiske ideer. Spørsmålet om menneskets forhold til naturen og det naturlige har på ulike måter påvirket politiske styringsformer, og har vært viktige for å underbygge bestemte sosiale strukturer. Hvorfor dyr plutselig sluttet å opptre i kunsten har ikke Sahlins noen konkrete svar på, men en underliggende konklusjon av boka hans er at maskinteoriens gjennomslag har ført til en politisk og moralsk devaluering av dyr på en måte som blir opprettholdt i dag.

Descartes er i dag en godt kjent skurk kritisert i både samfunnsvitenskapelige og humanistiske studier av menneske-dyr relasjoner. I følge Vinciane Despret som har skrevet boka [*What would animals say if we asked them the right questions*](#), er mekanisering fortsatt gjennomgående i dagens samfunn. Dette er ifølge Despret en konsekvens av at store deler av vitenskapen rundt dyr har vært opptatt av feil spørsmål og at det har vært en manglende innsikt i at måten spørsmål er formet på påvirker svarene man får. Dette har blant annet røtter i Descartes maskinteori. Sentralt for kritikken til Despret er at mekaniske forståelser av dyr eksisterer i mange ulike former, men felles for dem er at dyr ikke tas på alvor som vesener med en evne til ikke bare å reagere, men også respondere. Sahlins skriver historien om dyrene rundt 1668 for å vise hvordan Frankrikes utvikling som moderne nasjon var basert på sterke forestillinger om dyr som «de andre». Utgangspunktet er et annet enn Desprets, men han når likevel frem med det samme kritiske poenget.

Til slutt så må det nevnes at boka er imponerende gjennomført og vakker i sin fremstilling. Den er innfløkt og detaljert på en måte som vitner om en eksepsjonell innsikt i temaet. Boka har fantastiske tegninger og malerier som tilføyer den utførlige teksten en letthet og et sted å hvile øynene mellom slagene. Boka er et viktig og originalt bidrag på tvers av fagdisipliner som historie, vitenskapshistorie, kulturhistorie, kunsthistorie, for å nevne noen. Den er også et spennende bidrag til videre diskusjoner rundt vår forståelse, behandling og framstilling av dyr.