

Géricault i »muškost«

Norman Bryson

U ovom eseju združujem dva različita oblika propitivanja: prvo, propitivanje nekih aspekata kulturne izgradnje muškosti; i drugo, proučavanje nekih radova francuskog slikara devetnaestog stoljeća Théodora Géricaulta (1791–1824). No prvo bih trebao objasniti pozadinu ove usporedbe. Tvrdim da su, u izvjesnom smislu, ova dva propitivanja zapravo jedno: da se sâmo Géricaultovo djelo može gledati kao ispitivanje o konstrukciji identiteta muškosti ili identiteta u specifičnom kontekstu njegova staleža i razdoblja. Stalež kojemu je Géricault pripadao milje je aristokracije i višega građanskog sloja, a razdoblje su godine u kojima je Géricault stvarao svoje slike — kasno Napoleonovo doba u kontekstu njegovih prvih vojnih tema (nakon 1810.) do razdoblja nakon Restauracije, kad nastaju njegove posljednje slike (1822–1823). Ako je sâmo Géricaultovo djelo niz istraživanja muškosti i identiteta muškosti, onda je govoriti o njegovoj slici u naše vrijeme neobičan pothvat ukoliko ne uzmemu u obzir današnje rasprave o muškosti. One su nužno različite i proturječne; odabir je ključan, a moj se odabir ovdje vodio pitanjima postavljenima u studijama o filmu (premda se u potpunosti odnose na povijest umjetnosti), a tiču se prirode pogleda obilježenog spolnom pripadnostima gledatelja.

Klasičan prigovor usporedbi djela vizualne umjetnosti s raspravama o razlici između spolova jest da umjetničko djelo na kraju samo ponavlja i potvrđuje teme i pojmove iz rasprave o seksualnosti, da će Géricaultove slike neizbjježno završiti kao alegorije te rasprave, te da takva slika mora biti degradirana i spasti na sekundaran i ilustrativan položaj. Ova optužba ima posebnu snagu kad se rasprava o seksualnosti sama po sebi ne dotiče vizualnog. Tada se još više bavimo dvama neovisnim poljima, gdje je stvarnost slike kao vizualne konstrukcije izgubljena, ili postaje sekundarna, u verbalnoj raspravi o seksualnosti. No ono što je zanimljivo u načinu na koji se danas teoretizira o razlici između spolova jest da su pitanja vizualnog od primarne važnosti u raspravi o seksualnosti. Ono što je vizualno ili »figuralno« u slikama — za razliku od svega što diskurzivni ili ikonografski sadržaj može posjedovati — više nije izvan ili izgubljeno za razgovore, već se gotovo preselilo u samo središte.

Za raspravu o slici ključna je analiza viđenog; posebno ona jezgra analize koja opisuje dominantno »heteroseksualno« viđenje u kojem je vizualna aktivnost kulturološki izgrađena kroz rascjep između aktivne (=muške) i pasivne (=ženske) uloge — gdje je muškarac onaj koji gleda, a žena je predmet tog gledanja, ona je slika. Možda bih morao objasniti da nemam posebnog prigovora toj analizi, te da mi se ona čini u skladu sa činjenicama ne samo postojeće konstrukcije vizualnosti već i važnih faza i formacija unutar slikarstva zapadne Europe. U ovom bih tekstu želio slijediti najnovije radove drugih, uključujući Kaju Silverman, Stevea Neala i Mary Ann Doane, u popunjavanju tog modela s namjerom povećanja njegove moći objašnjavanja, a možda i njegove političke učinkovitosti.¹

Moja glavna modifikacija modela (»Žena je slika, Muškarac je gledatelj«) tiče se onoga što se može činiti unutarnjom anomalijom: a to je da model, premda iskušava pitanja povezana s muškim pogledom na ženu kao unaprijed određen predmet gledanja, može biti relativno nerazvijen u bavljenju onim o čemu je zapravo riječ u muškom promatranju drugog muškarca. Model uspostavlja voajerizam kao središnji proces u odnosu muškog gledatelja prema slici žene i identifikaciju kao središnji proces u postavljanju muškog gledatelja u odnosu na sliku muškarca. Primjerice, početna analiza odnosa muškog gledatelja prema muškom karakteru Laure Mulvey u filmovima koje navodi, naglašava kako se muški gledatelj uživljava u muški lik, uskladuje svoje gledište s gledištem lika, projicira se u krajolik priče i vidi iznutra taj dijegetski prostor.² Mulvey smatra da je taj proces lak za muškog gledatelja, posebno u slučajevima u kojima filmički kodovi kao što je određivanje točke pogleda pomoći kontraplanova postavljaju kameru kao da gleda s gledišta muškog lika ili intradijegetskog junaka. No mislim da se lakoća kojom ti kodovi pozivaju muškog gledatelja u prostor i okružje unutar filma ne bi smjela olako shvatiti. Lakoća identifikacije ovdje bi se mogla prije smatrati zornim prikazivanjem »začaranog« odnosa između muškog gledatelja i muškog lika, koji se organizira i lako prenosi u projiciranu identifikaciju koja muškom gledatelju može predstavljati velike poteškoće. Ovdje bismo mogli reći da ta lakoća prijenosa projiciranog koja poziva muškog gledatelja da se izjednaci s perspektivom muškog junaka ustvari postoji radi pojednostavljenja i umirenja mehanizma identifikacije među muškarcima — što mi se čini mnogo težim poslom od onog koji predlaže začarana fikcija lakoće identifikacije.

Počinjem s jednom od prvih lekcija koju muškarci mogu prihvati od feminizma i naučiti primijeniti u vlastitim situacijama: da je spol primarno kulturna konstrukcija, za muškarce i za žene jednako. A to odjednom muškost ne svrstava u prirodnu danost, već u konstrukciju, i to trajnu konstrukciju sve do smrti pojedinca. Ustroj pojedinca kao muškarca uključuje i nužno maskiranje, maskiranje muškošću. Premda su mehanizmi za proizvodnju spolne maskerade nužno različiti za svaki spol (što ću kasnije razjasniti), ono što je

zajedničko stalna je želja za njezinim stvaranjem. Maskiranje se ne može prekinuti, ne samo zbog kažnjavanja onih koji bi ga pokušali izbjegići. Sustavom »unakrsne cenzure³ iste kodove identitetu muškosti koje pojedinac projicira u svoj vlastiti slučaj projicira i na van, kao opomenu drugim muškarcima u svrhu održanja kodova. Otklon ili neuspjeh u poštovanju te stalne opomene donosi opasnost od ozbiljnih kazni koje odmah stupaju na snagu. Ta cenzura već pokazuje načine na koje je muško maskiranje usmjereno ne samo prema ženama već i prema drugim muškarcima. Stoga ukazuje i na anomaliju u modelu koji sam upravo spomenuo: da muškarac nije samo muški gledatelj već je i predmet tog pogleda. Te analize muške identifikacije koje muškom gledatelju (filmova, slika) omogućuju lakoću pristupa propuštanju upravo taj prisilni vid identifikacije. A to može blokirati put prema onome što leži iza te prisile: strahove, tjeskobe i napore stvaranja muškosti (kao što se može proizvesti kazališni komad u kojem postoji stalna opasnost da će glumci zaboraviti svoj tekst).

Pitanje maskiranja podrazumijeva najmanje jedno zajedničko područje iskustva među spolovima, jer je muškarac jednako kao i žena u vizualnom smislu podvojen između »ja vidim sebe« i »ja vidim sebe koje gleda mene«; ili, jednostavnije, između istovremenog postojanja kao predmet–objekt i subjekt muškog pogleda. Položaj objekta pitanje je međusobnog procjenjivanja među muškarcima, stalnog promatranja, kontroliranja i ispitivanja. Provodenje »reda« ovdje se proteže od stvarnih susreta sa zakonom do projiciranja zakona u samog sebe kao interpelaciju. Ipak ono na što se misli čim se maskiranje imenuje jest asimetrija spolova u odnosu na njihovo maskiranje i poseban intenzitet kojim se mehanizmi identifikacije moraju urezati u muškarca.

U Knjizi Postanka 9,20 o Noinu pisanstvu piše:

[Noa] zasadio vinograd. Napio se vina i opio, pa se otkrio nasred šatora. Ham, pratac Kanaanaca, opazi oca gola pa to kaza dvojici svoje braće vani. Šem i Jafet uzmu ogrtač, obojica ga prebace preko ramena pa njime, idući natraške, pokriju očevu golotinju. Lica im bijahu okrenuta na drugu stranu, tako te ne viđeše oca gola. (Biblija, Kršćanska sadašnjost, Zagreb 1993., op. prev.).

Zašto je pogled na golotinju njihova oca izazvao toliku zbumjenost kod sinova da su morali hodati natraške da bi je izbjegli? Ovdje nije pitanje o prepoznavanju i iskustvu traume razlike između spolova; ako ovdje i postoji trauma, ona ne može biti iste vrste kao i uznemirenost oko razlike u genitalijama. Ako su očeve genitalije jednake, a ipak uznemirujuće, onda je stvar očito u tome da one ipak nisu jednake: između svojih i očevih genitalija sin razaznaje razliku drukčije vrste, gdje pitanja nisu ista kao kod razlike između spolova, premda nisu ništa manje značajna.

Prednost je Freudovih tekstova u tome što se tom traumatičnom području mogu približiti bolje od većine drugih, te bismo se ovdje mogli pozvati na neke od tih tekstova zbog jasnoće njihova izraza. Središte je problema dako fizički i afektivni odnos djeteta prema roditeljima, što Edipov model rješava drukčije za svaki spol. Ovdje se možemo prisjetiti, nadovezujući se na promišljanja Kaje Silverman, Freudove uporabe koncepta »pozitivnog« i »negativnog« Edipa.⁴ Za djevojčicu »pozitivno« rješenje Edipa leži u prijekidu izravnih libidinoznih veza s ocem te u prijenosu identifikacije na majku. Ovo je prevladavajuće rješenje, no »pozitivnog« Edipa prati »negativna« verzija gdje se događa suprotno: u negativnoj verziji djevojka se nosi s libidinoznim vezama prema svojoj majci identifikacijom s ocem, drugim riječima, identifikacijom s položajem muškarca. Podrazumijeva se da je samo jedna od ovih verzija, »pozitivni« Edip, u skladu s kulturološkim planom te zasjenjuje drugu. Promotrimo sada kako isti problem, djetetov odnos prema roditeljima, utječe na muško dijete. Za dječaka pozitivni Edip traži da se njegove libidne veze prema majci grade na temelju identifikacije s ocem; istovremeno, negativni Edip stukturira libidno područje na suprotan način, prekidajući izravne libidne veze prema ocu identifikacijom s majkom. Subjekt, muško ili žensko, prolazi kroz Edipov filter prema dvama prilično različitim rješenjima i identificijskim sklopovima: jedan s imaginarnom slikom majke, drugi s imaginarnom slikom oca. I opet se podrazumijeva, uz polimorfnost dječje seksualnosti, da ne bismo očekivali drukčije; a uz kulturološko vrednovanje koje samo jedan od ovih načina smatra ispravnim, jedan će očito isplivati kao jači i zakloniti drugi iz vidokruga.

Zadržimo se na muškom stajalištu: dio o Edipu donosi prilično određene proturječnosti i nepostojanosti u svojem poimanju. Primarna je poteškoća u libidnom vezanju uz oca, što je, prema mom mišljenju, uzrok tjeskobe Noinih sinova u priči o tome kako su vidjeli očevu golotinju. Pozitivni Edip istiskuje negativnog tjerajući muško dijete na identifikaciju s ocem i odricanje od libidnih veza u onome što bi se moglo nazvati zaljubljeničku oca/sina; ipak, stoga što pozitivna odluka ne može u potpunosti istisnuti negativnu, preostali ostaci libida ne mogu više pronaći svoj objekt. Libidni tokovi koji su se prije usredotočili na oca zabranjeni su i neopravdani; sada kada su lišeni, i to trajno, svojeg objekta, moraju prijeći u stanje stalne potrage.⁵ Ovdje je riječ o višku koji ne može sudjelovati u identifikaciji, nalazi se izvan identifikacije s ocem i s njom graniči. Možemo primijetiti da se isto događa i s djevojčicom, jer ostaci negativnog Edipa ustraju u identifikaciji s imaginarnom slikom oca, protivno kulturološkim pritiscima koji to zabranjuju. Ipak sada se pojavljuje nova smetnja specifična za muškarca: jer dok je njemu naloženo da *bude kao otac*, on ne može i ne smije biti kao otac u *jednoj ključnoj stvari*, a to je da ne može posjedovati očevu seksualnu povlasticu i moć. Ovdje se pojavljuje nemoguća dvostruka zapovijed: biti kao otac, no ne biti kao otac u pogledu nje-

gove seksualne moći. Upravo kad muškarac preuzima svoj muški položaj, ne može ga preuzeti u potpunosti, što znači da muškarac i treba i ne treba stvoriti svoju muškost — komad u kojem nije toliko opasnost da će glumac zaboraviti svoje stihove već da će zanijemiti u prvom činu.

Ovaj sam esej započeo slikom Arnolda Schwarzeneggera s napušanim mišićima, čime sam želio pokazati napor i znoj u stvaranju muške maskerade. Sada bih želio prokomentirati grčku skulpturu, Polikletova Dorifora, istražujući njegovu idealizaciju muškog tijela i onog što ja smatram Schwarzeneggerovim naporima u postizanju istog. Idealizacija bi se ovdje mogla definirati kao jaz između stvarnog tijela i te uzvišene imaginarnе slike tijela koja čini muški ideal, identifikacija kojoj teži muški subjekt, a istovremeno je, u pitanju seksualne moći, spriječen u postizanju te identifikacije. Naravno, takva razlika između osjećaja tijela u kojem se vlasnik doista nalazi i osjećaja tijela koje postoji i u nekom idealnom obliku, primarna je komponenta u stvaranju Imaginarnog, barem prema ranom Lacanovu radu. Taj problematičan odnos tijela prema ego-slici dijeleoba spola.⁶

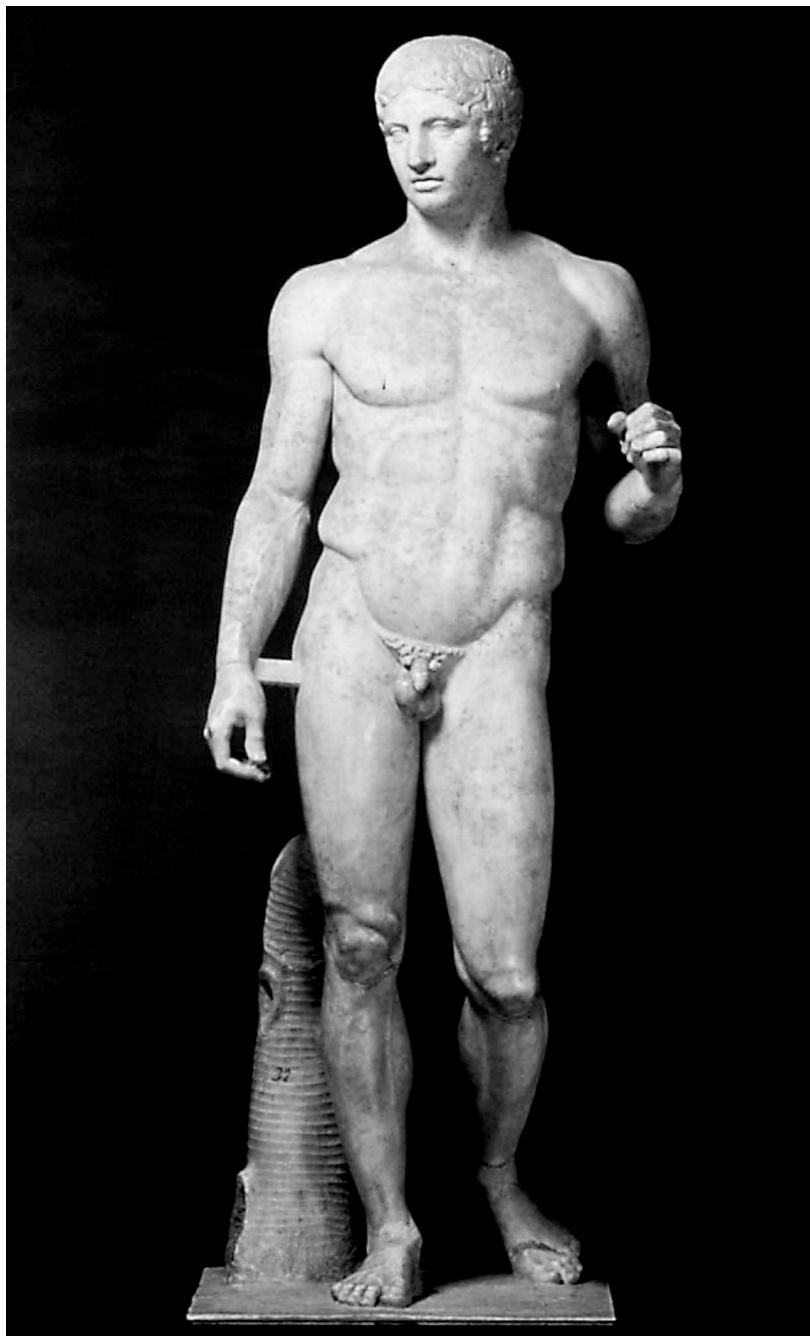
Ono što je zapanjujuće u oba ova vizuelna primjera izuzetno je poricanje libidnog uloga prisutnog u prikazima. U slučaju skulpture, moglo bi se govoriti o njezinoj matematičkoj čistoći, njezinoj konstrukciji prema kanonu savršenih proporcija, njezinu klasicizmu: ovdje su spomenuti samo smanjenu



Fotografija Arnolda Schwarzeneggera
(New Encyclopedia of Modern Bodybuilding, 1987)

veličinu njezinih genitalija. U tom razdoblju u Grčkoj postoji tendencija ili ograničavanja prirodne veličine genitalija ili njihova povećavanja u komičnim i bakhičkim scenama, u području satiričkog; Poliklet namjerno smanjivanje važnosti i veličine genitalija smatra bitnim za svoje više ciljeve.⁷ Običaj je toliko poznat da je još uvijek moguće predvidjeti njegov bizarni aspekt; jer ovdje idealizacija znači da se razlika između gledateljeva osjećaja za vlastiti spol i ideal, kao i pripadajuća tjeskoba, može riješiti smanjivanjem genitalija, tako da se tjeskoba zbog razlike neće ni pojaviti. Jaz između stvarnosti i imaginarnе slike rješava se obrtanjem tako da idealizirane genitalije ne budu konkurenca stvarnim; ili, točnije, načinjene su radi usporedbe — jaz i različitost su prikazani — no gledatelj pobijeđuje. U ovom slučaju tjeskobni jaz između muškog gledatelja i imaginarnе slike muškosti može se postaviti u točan razmjer: smanjenjem genitalija skulpture u odnosu na stvarne genitalije osjećaj muške genitalne hladnokrvnosti i seksualne moći uspoređuje se s imaginarnom slikom muškosti. Ono čega se muški subjekt boji i ne može prihvati jest seksualnost imaginarnе slike, strah koji u slučaju skulpture postaje bezopasan putem strategije smanjenja i sublimacije.

Primjer Schwarzeneggera postiže sličan učinak putem intenzivne fetišizacije mišića. Prvo što bih želio pokazati tom slikom jest znoj muške maskerade, herkulski napor potreban da bi tijelo postiglo muški ideal. Drugo što želim reći jest, još jednom, povezano s prikazom genitalija. Kao prvo, skrivanje genitalija bitno je unutar te vizualne estetike: potpuno izložiti genitalije *bodybuildera* znači napustiti vizualnu arenu u kojoj bi se ta aktivnost trebala dogoditi u potpuno drukčijem vizualnom žanru. Drugo, obris tijela koji je rezultat tog posebnog razvoja mišića jest da je to povećanje prisutno u svakom dijelu tijela osim u skrivenom području. Rezultat je osjećaj da se tijelo može napuhati do prilično iznenađujućeg stupnja — sposobno je pneumatski se napuhivati do upadljivo promijenjene siluete — a ipak, skriveno područje ostaje izvan procesa napuhavanja, apsolutno izvan igre (kod mnogih starijih fotografija tog tipa mogu se pronaći tragovi *airbrushinga*, kojim se to područje potpuno briše). Ponovno, ta strategija omogućava »veličanstvenoj« slici postizanje vidljive pojavnosti pred drugima i pred samom sobom, no ostavlja po strani pitanje seksualnosti. Treće, zapravo izgleda da se slijedi fetišistička strategija: pozornost prelazi, prema klasičnom modelu fetišizma,⁸ s primarne zone seksa na sekundarna područja. Cijelo je tijelo pretvoreno u falus, od oznaka napuhanosti, uklanjanja tjelesnih dlaka, do pretjerane vidljivosti vena. Imaginarna slika muškosti se, drugim riječima, promatra izbacivanjem stvarnoga genitalnog područja i prebacivanjem njegovih karakteristika na sliku tijela kao cjeline putem stilskog izražajnog sredstva metonimije: cjelina stoji umjesto dijela (gramatički primjer bio bi »Vaše Veličanstvo«, kojim se oslovjava kralj).



Poliklet, *Doriforos* oko 450. pr.n.e.

Ovi se primjeri mogu činiti jednostavnima za isticanje homoerotičnog, i vjerojatno i jesu, no ono što je jednakom zanimljivo jest ugradnja određenih libidnih struktura unutar obilježja muževnosti koja se ne doživljavaju kao otokon od ubičajenog kodiranja muškosti. Upravo suprotno, grčki ideal postao je, u mnogim razdobljima pojavljivanja, kulturološko središte svih sustava vizualnih reprezentacija koje je dotaknuo klasicizam ili neoklasicizam. Kult *bodybuildinga* možda jest kulturološki marginalan, no ni u kojem slučaju izopćen, a njegov utjecaj danas je kulturi srednje klase bliži nego u mnogim ranijim razdobljima. Drugim riječima, unutar kulturološki vrednovanih konstrukcija kodova za muževnost, nalazimo zapanjujućim dokaz o blizini negativnog Edipa i njegova uspješnijeg i pozitivnijeg partnera. Slika muževnosti opterećena je libidnim strujama koje su dosljedne formacijama koje se ne smatraju devijacijama i »patološkim« slučajevima.

Možda bih usputno mogao spomenuti dvije priče, jednu Woodyja Allena, a drugu iz osobnog sjećanja. U jednom trenutku u (mislim) filmu *Zelig*, Woody Allen igra psihoanalitičara — pobunjenika koji raskida s Freudom oko biti doktrine. Rasprava se odnosila na koncept »zavisti penisu«, koji je, tužio se Allen, Freud želio ograničiti na žene. Drugo je osobno iskustvo. Iz razloga kojih teško da se mogu sada sjetiti, početkom 1970. posjetio sam Esalen Institute u Big Suru istovremeno kad se tamo provodio eksperimentalni rehabilitacijski program za vijetnamske veterane. Program je bio obavljen tajnošću — područje na kojem se provodio bilo je okruženo policijom — a veterani i posjetitelji Esalena sretali su se samo prilikom kupanja (Esalen je poznat po svojim vodama). Očito su se sudionici programa zajedno tuširali u velikoj sporednoj zgradbi namijenjenoj u tu svrhu, pod nadzorom nadređene osobe. Ono što je meni bilo zanimljivo ovaj je detalj: premda su se muškarci tuširali goli, nadređeni je nosio kupaće gaćice. No vratimo se umjetnosti.

Géricaultova karijera započinje sredinom krize militarizma izazvane ranim uspjehom i konačnim neuspjehom Napoleonova projekta. Njegova prva slika za Salon, *Charging Chasseur* iz 1812., upečatljiva je već zbog svoje alternacije slike ratnika u usporedbi s ranijim slikama napoleonskih bitaka, kao što je Grosov opis Murata u *Bitci za Abukir*.⁹ Na potonjoj slici lik ratnika okružen je naracijom bitke s kojom je lik potpuno koherentan. Mač je, primjerice, povezan s prednjim dijelom konja i jahačem i svojim neposrednim žrtvama, točnije Egipćaninom koji već leži skršen Muratovim bijesnim jurišem. Géricaultov prikaz konjanika (Chasseur) potpuno je drukčiji. Konj i jahač odbludjeli su s bojnog polja; u okruženju ne vidimo vojnu akciju koja može objasniti jahačevu aktivnost ili pozu. Umjesto toga, narativni je poređak prilično nejasan: konj i jahač odlutali su, a bijesnom okretanju konja nedostaje objašnjenje. Također je uočljiv i nelogičan položaj mača, koji više nije visoko podignut da bi se spustio na neprijatelja već je okrenut prema konju. A odjeća je suptilno u neredu u usporedbi s Muratovom odjećom. Ključ slike ov-



Théodore Géricault, *Chasseure*, 1812.

dje je više u nijansama koje se lako mogu previdjeti, no kad ih se jednom otkrije, teško ih je ne prepoznati. Desna lovčeva noga slijepo visi u prostor, profil joj je uzak i slab, njegov šešir od medvjedje kože čini se prevelikim i ponešto nakrivljenim, a blistavi ukras na njegovu vrhu je, ponovno, izvan središta (ne čini se kao vrh čvrste piramidalne kompozicije). Uočljiv je i raspored konjskih udova, koji strše na sve strane kao da su iščašeni. Ni konj ne pruža jahaču nikakvu stabilnost; on sjedi na svom bojnom konju nesigurnog uporišta.



Antoine-Jean Gros, *Bitka kod Abukira*, 1806.

Prostorno gledano ima više torzije, više spiralnih linija i više iznenadnih skretanja nego što ima smisla. Konj se kreće prema naprijed no konjanik gleda prema natrag kao da je promašio neprijatelja; u izvjesnom smislu, on putuje unatrag kroz prostor.

Ipak, detalji koje bih posebno želio naglasiti tiču se vojne mode. Napoleonov uspon poklapa se s fantastičnom razradom vojnih odora u Francuskoj.¹⁰ Vojska *ancien régimea* bila je plaćenička, no *grand armée* čine građani; politički raskid pojačan je stvaranjem potpuno novih oblika vojnih odora. Nove kreacije uključuju izuzetnu identifikaciju mačo-spektakla. Uz ogromne troškove, laka konjica dobila je razrađena pokrivala za glavu *shako*, čizme u mađarskom stilu odnosno jahače hlače s postraničnim kopčanjem. *Cuirassiers* su dobili epolete, prsne pločice od kovanog čelika preko debelog prsnog oklopa obrubljenog grimizom, kacige povećane debelim perjanicama od konjske dlake i dugačka grimizna pera poznata kao *houpettes*, hlače od jelenje kože ili semiša, te čizme do koljena. Draguni su imali kapute od zelene čoje, kacige s bakrenim perjanicama, a za konje tuljanovo krvno (za trupe) ili kožu pantere (za časnike).¹¹ Na princu Muratu ta vrsta ukrasa prilično dobro izgleda.¹² No na *Charging Chasseur* izgleda nekako promašeno: linije su *out*, istaknuta jučačka slika muškarca istovremeno je u izvjesnom smislu jadna. Od početka Géricault naglašava udaljenost između stvarne i imaginarne slike koja se ne može potpuno dosegnuti.

Ranjeni Cuirassier produbljuje taj jaz još više. Ovdje se bojno polje gotovo i ne vidi: — Sve što vidimo je dim, plamen i nagovještaj bojnog polja u daljini. Odmak od akcije uklanja i kontekst naracije potreban za objašnjenje aktivno-

sti lika (pitamo se postoji li naznaka dezterterstva). U biti, lik muškarca je i ovde i na svim Géricaultovim vojnim slikama oklopljeno biće čije ranjivo unutarnje tijelo leži zatvoreno iza debeleih zaštitnih slojeva (čizme, željezne rukavice, kaciga, plašt), upravo kao što i njegov mač leži zatvoren u svojim debelim koricama. Postoje i znakovi, osim zatvaranja tijela od opasnog vanjskog svijeta, da je odora namijenjena stvaranju junačke slike: kaciga se uzdiže do visoke perjanice, struk je ukrašen pojasmom s kopčama i metalnim vrcicama, hlače su priljubljene uz noge, a čizme imaju ostruge. Ipak ta slika muške snage i efektnosti istovremeno ne može stvoriti, ili ne može živjeti u skladu s vla-



Théodore Géricault, *Ranjeni časnik napušta bitku*, 1814.

stitim znakovima snage. Položaj svake noge pokazuje nestabilnost; mač, znak agresije, sada služi kao štap, samo za fizičku potporu. A lik je ranjen, barem u naslovu slike. No gdje ranjen? Pogled, vođen naslovom, ne pronalazi stvarnu ranu, jedino možda ranjenost, u općem smislu boli i straha. Ono što ostaje neizrečeno u liku projicira se putem konja, njegovih očiju poput goruće žeravice i paničnog izraza.

Kasnije slike Géricaultovih ratnika premještaju te teme ranjene ili neu-spjene muškosti u registar poluizjava i implikacija; njihova privlačnost leži u načinu na koji ublažavaju naznake neuspjeha do trenutka u kojem ih gledatelj otkriva kao ugodaje. Primjerice, *Husarski trubač koji sjedi* toliko udaljava lik iz stvarnog okruženja bitke da se čini bez zanimanja, obučen i spreman za najavu opasnosti, no sjedi i spreman je na način koji navodi na pomisao da će dugo čekati. Jedna od naznaka položaja je strpljivo sjedenje dok se portret ne dovrši; implikacija je spremnost na borbu, ali stvarnost je neaktivnost i isključenje iz borbe (konotacije odmora ovdje graniče s konotacijama oporavka). Promotrimo sjenu uz desnu nogu lika: ovdje snaga noge naglašena uskim priljubljenim hlačama nestaje u naznaci štapa, gotovo štakе. Rukav ogrtača visi mlohavo i prazno: kaciga i pera kimaju prema spavanju. Ono što je ovdje izrečeno prestanak je budnosti, živahnosti, discipline; zapravo, pražnjenje imaginarnе slike snage, koja je odjednom nestala bez potpore vojske ili moći.

Kod slike *Portret karabinjera* mislim da su pitanja manje povezana s gubitkom snage nego s cjelokupnim odnosom tijela prema vojnoj odori i označama muškosti. Kontinuitet je uspostavljen između fetišizma *na tijelu* i fetišizma *tijela*. Na tijelu nalazimo više zaštitnih slojeva, počevši od prsnog oklopa i nastavljujući s najmanje četiri sloja: kaputić bez rukava s »resicama«, kaput četvrtastog ovratnika, tamni potkaput i ispod toga bijela košulja. Tome su dodani remeni preko prsnog oklopa, grimizne epolete, željezne rukavice širokog orukavlja. Na toj je slici stalno prisutno umnažanje tih znakova muške neranjivosti i, stoga, snage, vrlo profinjeno provedeno pomoću detalja na licu: brkovi su preuveličani, kao i zalisci i crne obrve. Sekundarne spolne karakteristike muškarca, dlake po licu, razrađene su prema kulturološkom kodu muškosti da bi stvorile i izgradile znakove »muževnosti« koja se vraća natrag u tijelo proširenom nosnicom i krutom donjom usnom. Istovremeno ovo obilje mačo-signala zanimljivo je narušeno uporabom crnila; time je ta subverzija gotovo u potpunosti uspjela. Portret je toliko oslabljen nesmiljennim crnilom da je preko imaginarnе slike snage bačen mrvicački pokrov. U kodoxima boja crnilo nosi semantički nabol turbognog, nutritne ispunjene melankolijom. Na licu, reakcija crvenog i bijelog pigmenta stvara toliko blijede sljepoočnice da lice izgleda isprano. Modro–sivi kapci sugeriraju iscrpljenost. Crveno i bijelo na obrazima korišteno u prugama (prema načelu »kazališne šminke«) implicira ispijenost i možda sve bližu starost.



Théodore Géricault, *Portret karabinjera*, oko 1814.

Kod ove vrste subjekata (vojnici su Géricaultove glavne teme od 1812. do 1815.) subjekt je predstavljen uz izvjesni paradoks muškosti. Muškost se mora proizvesti: znakovi muškosti umnažaju se da bi pokrili cijelo tijelo i kodirali sâmo tijelo tako da se iz muškog tijela projicira imaginarna slika snage koja nije samo osobna već nacionalna, snaga gradske milicije koja kolektivno usklađuje stvaranje muške slike. Istovremeno je cijeli proces prikazan u stanju napetosti i umora: unatoč ogromnom naporu potrebnom za proizvodnju muškosti, i možda upravo zbog tog npora, slika se ruši i ne

uspjeva. No određenim načinom čitanja tih slika Géricaulta se vidi jednostavno kao nekoga tko razmišlja, u osobnim terminima, o nacionalnoj traumi neuspjeha Napoleonove pustolovine, posebno jer je pogodila Géricaultovu vlastitu klasu — plemstvo i viši sloj buržoazije koji su vodili kampanju. Ne bih želio raspravljati o tom novom gledištu, no volio bih zatražiti veću preciznost koja se tiče veza između političkog (Waterloo, Laba, Restauracija) i osobnog (izraženog putem slika ranjenog, tužnog ratnika bez ičega), jer te veze mogu biti od najvećeg teorijskog interesa. Ovdje se bavimo fenomenom »vanjskog svijeta« — propašću Napoleonova militarizma — i fenomenom »unutarnjeg svijeta« — Géricaultovim istraživanjem muškosti u njezinoj krizi istovremenog propadanja i neuspjeha. Ovdje je ključna povezanost između vanjskog i unutarnjeg svijeta, za koju mislim da se u ovom slučaju može locirati — osobita korisnost Gériculta za *case study* — u prirodi vojnog zapovjedništva.

Možda bih se ponovno mogao dotaknuti onih dviju priča: vic Woodyja Allena o načinu na koji je Freud želio ograničiti koncept zavisti na penisu na žene i događaj iz Esalena o tome kako je nadređeni časnik u zapovjednom lancu osjećao obavezu, ili mu je bilo naređeno, da se ne pojavljuje gol pred muškarcima. Razlog zbog kojih spominjem ove dvije priče ovo je pitanje: zašto se strukture hijerarhije tako duboko usađuju u muški subjekt? Ili, drugim rječima, koji zamislivi mehanizam može opravdati način na koji se politički poredak unosi ili usađuje u psihički poredak muškarca? Na koji način politička (patrijarhalna) moć produbljuje svoj utjecaj na mušku subjektivnost?

Čitao ne mogu odgovoriti na ta pitanja, no mogu započeti sjetimo li se proturječnog položaja koji zauzima muški subjekt u odnosu na identifikaciju s ocem. S jedne strane, pozitivno rješenje Edipa zahtijeva od muškog subjekta identifikaciju s ocem; s druge strane, tabu incesta zahtijeva od muškarca da se ne identificira, ne introjektira ili utjelovi, očevu seksualnu povlasticu, posebno onu spolnog pristupa majčinu tijelu. Freud super–egom naziva dje-lovanje koje provodi identifikaciju, introjekciju oca; no ta introjekcija ne može utjeloviti seksualni aspekt oca, njegovu falusnu moć i povlasticu. To uvijek ostaje izvan muškog subjekta: muškarcu je naloženo da preuzme falusnu ulogu, no moć falusa nikad ne može biti njegova. Ključni rezultat je isku-stvo neautentičnosti u stvaranju muškosti, nemogućnost muškarca da ikad u potpunosti postigne falusnu moć, koliko god velik bio napor prema tom cilju. Koliko god se umnažali znakovi muškosti, ono što određuje to umnažanje nedostatak je unutar položaja muškosti, manjak u samoj njegovoј biti. Struktura stoga otkriva nemogućnost, nepremostivu proturječnost u oblikovanju muškosti. Muški subjekt nikad ne smije poznavati, ili introjektirati, falusnu moć oca, koja stoga uvijek ostaje izvana. Sada je pravi trenutak za priču Wodyja Allena. Uzmemo li, po Freudu, da je penis izvor zavisti među muškarcima

ma, tada mjesto falusne snage nije nikad unutar muškarca već jedino u drugim muškarcima: drugi muškarci su ti koji je posjeduju.

U Géricaultovim vojnim slikama socijalni oblik koji se bavi inferiornošću muškog subjekta u pogledu njegove identifikacije s onim što se ne može preuzeti i stoga ostaje »više« i »izvan« je *rang*. Na svakoj od Géricaultovih vojnih slika lik zauzima precizno mjesto u hijerarhiji. Premda je za nas smisao njihova položaja nejasan, ništa nije preciznije od finesa rangiranja u vojnim društвima, a posebno onima devetnaestog stoljeća. Tada je izvježbano oko već jednim pogledom na medalje na prsimu moglo pročitati cijelu karijeru u detalje, jasno kao da čita životopis. Géricaultovi likovi su subjekti *u rangu*, subjekti ranga. Veza između političkih i subjektivnih sfera postiže se dobivanjem položaja u društvenoj hijerarhiji (ovdje: vojnoj hijerarhiji) kroz prazninu koja obitava u muškom subjektu — prazno središte muškosti. Kod rangiranja, subjekt je uvijek ispod (stavimo na stranu izuzetan položaj Napoleona); a ono što utvrđuje društveni položaj, ono što omogućava usadživanje političke strukture što je moguće dublje u subjektivni poredak muškosti, stalna je podređenost koja rezultira iz nedostatka falusne moći. Što u izvjesnom smislu rješava Edipa u društvenom prije nego u obiteljskom području: ulaskom na područje rangiranja među muškarcima unutarnji nedostatak unutar muškosti, taj neiskorjenjivi osjećaj podređenosti, povezan je s hijerarhijama koje strukturiraju, uređuju i koriste i ovise o osjećaju neadekvatne muškosti. Géricaultove slike pokazuju kako, barem za vojnu kulturu njegova doba, položaj, koji nepromjenjivo postavlja svaki lik u lanac vojnog zapovjedništva, te osjećaj muškosti kao što je manjak, odsutnost ili neuspjeh, idu ruku pod ruku duž cijele spone koja povezuje seksualni i vojni poredak.

Drugim riječima, ovdje se bavimo nizom specifičnih povijesnih konstrukcija muškosti, postojeće i raširene u vojnem društvu Napoleona, u kojem je muškost prikazana kao raspon imaginarnih slika izuzetno upečatljivih muškim subjektima kojima se obraćaju, a istovremeno izazivajući njihovu moć na stvaranje sjaja kojem subjekt *teži*, a koji još nema i možda ga nikad neće ni imati. Junačko tijelo postoji u trajnom položaju nadmoćnog muškarca koji privlači subjekt s nižeg položaja, podređenosti, obožavanja, čak prezira. Pismo Carla Schehla iz 1806, koje bilježi ulazak Napoleonovih postrojbi u njegov grad, precizno opisuje učinak takvih slika super-muževnih i super-jakinih:

Postrojbe su gotovo svakodnevno prolazile gradom. Volio sam se diviti njihovu zgodnom vođi pukovnijskih bubnjara i bradatim pionirima s visokim šeširima od medvjede kože i bijelim kožnim pregačama koji su uvijek stupali na čelu. Moja je sreća bila i veća kad bi stigla konjica; pokazivao bih jedinici lakinj konjanika ili husara put do njihovih četvrti i nikad nisam propustio priliku zamoliti ih da mi dopuste uzjahati konja.

Oopriliike u to vrijeme, u jesen 1811, svjedočili smo dolasku vrhovnog zapovjednika 2. regimente karabinjera, koji je došao po pisanim nalogu. To je bila najljepša regimenta koju sam ikad vidio. Da, mislim da su u toj uniformi i opremi doista bili najljepši vojnici koji postoje. Svi su bili visoki kao grenadiri, a gotovo svi konji potjecali su od snažnih normanskih grla.

Regimenta je imala dvije uniforme: svakodnevnu nebesko plavu uniformu i bijelu za parade, s nebesko plavim ovratnikom i opšavima. Jedni su imali uske sive hlače, s *basane*–našivom brončane vrpce, a drugi bijele hlače. Jahaće čizme bile su visoke, sjajne sa zveckajućim ostrugama; i na kraju su nosili vrlo velik i težak kaput izrađen od debele bijele tkanine, koja je prekrivala jahača i konja [...]. Kacige i oklop časnika blještali su svojom pozlatom, a na prsnom oklopu bila je srebrna zvijezda.¹³

U ovom je odlomku nepogrešiva mješavina uzbudjenja zbog prizora muškog tijela u vojnom sjaju, uz prezir prema obožavatelju koji se uživljava u ulogu sluge ili podanika i muškosti. U odnosu na junaštvo, Schehl se predstavlja kao pokorni gledatelj na marginama prizora, koji nikad ne propušta prigodu »da ih zamoli da mu dopustete uzjahati konja«, i koji fetišizira glamurozne slike tijela tih junaka u nizu fascinantnih pogleda na hlače, čizme, oklop, ostruge. Schehl ne kaže ništa o svojoj vlastitoj odjeći i izgledu; čini se da on vizualno ne postoji u istoj dimenziji s tim junacima, ili radije, njegova je uključenost u njihovu tjelesnu slikovitost poput unutarnjeg prostora kroz koji slika prolazi, prostor žudnje za zapovijedanjem i veličanstvenošću koju samo oni posjeduju.

Schehlova reakcija možda je krajnji slučaj, s rubova vojnih pohoda. No na važan je način suglasan s ponašanjem i stavom samih postrojbi u njihovu svakodnevnom životu i dnevnoj rutini. Drugo sjećanje bilježi tada uobičajenu situaciju:

Bio sam u vojnoj službi pet mjeseci kad je jedne nedjelje moj stožerni bojnik, pregleđavajući pripreme za inspekciju, stao pred me i, nakon što me promotrio od glave do pete, rekao: «Parquin, možda imate lijepu uniformu, ali niste vojnik! Vaš pogled mora biti siguran, gledajte me ravno u oči; natjerajte me da dršćem ako možete! Sada ste u vojsci!» Bilo je to u dvadesetoj regimenti lovaca i premda je to bio relativno novi rod konjice, njihov *esprit de corps* bio je vrlo visok.¹⁴

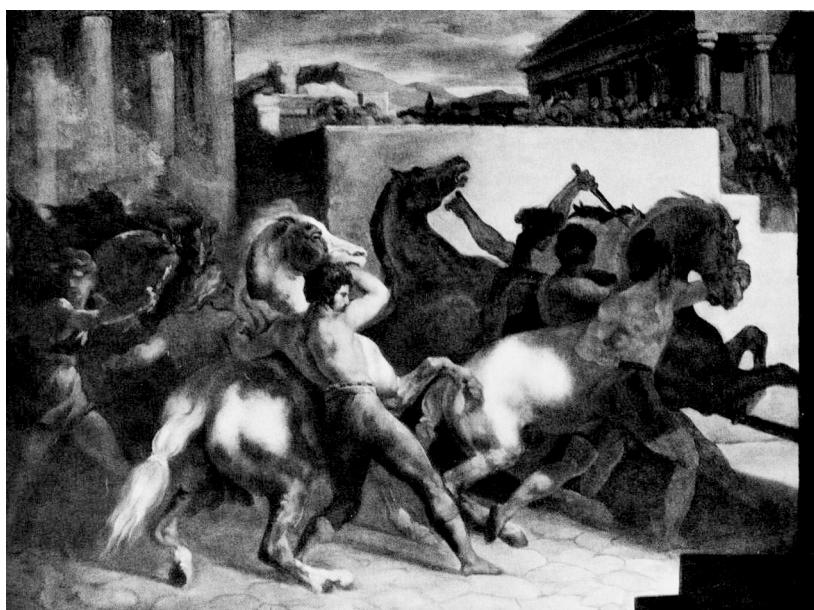
Stroga obuka ovdje nije bila samo objektivan proces, vježbanje tijela koje će ga uskladiti s naredbama i zapovjedima koje će dobivati izvana i s vrha; to je internalizacija »vanjskog« i »s vrha«, sustavan način smještanja subjekta u položaj podređenosti u pogledu imaginarne slike snage koju bi tijelo trebalo pokazivati. Ta imaginarna slika reproducirat će se ne samo vanjskim putem

— uklapanjem u vježbanje — već i unutarnjim radom, stvaranjem podređenog stava (»Parquin [...] Sada ste u vojsci!«) koji dolazi preuzimanjem imaginarne slike i oblikovanjem sebe u skladu s njezinim normativnim stilskim oblikovanjem i protokolima. Istovremeno proces je uvijek nedovršen; stožerni bojnik još nije impresioniran, još ne »dršće« pred Parquinovim pogledom, a Parquin još nije potpuno utjelovljenje veličanstvene imaginarne slike koja pokazuje svoj pritisak s višeg položaja u zapovjednom lancu.

Sposobnost *grand armée* da zarobi srca i umove svojih postrojbi može se smatrati, u terminima vojne povijesti, činiteljem gotovo jednako važnim za vojni uspjeh kao i bilo koja druga strateška inovacija na području taktike, kretanja postrojbi ili oružja. Tijekom *ancien régimea* vojska se mogla smatrati odvojenom od šireg društva, specijalizirana skupina koja obavlja određene funkcije, kao zanimanje. Mogla je uključivati i plaćenike, plaćene za slušanje naredbi, koji su svoja tijela ustupili državi u zamjenu za vojničku plaću. No *grand armée*, koja se temeljila na nacionalnom novačenju, više nije neka tamo vojna skupina, a vojna služba više nije samo zanimanje: vojska se u načelu sastoji od svakog tjelesno sposobnog muškarca, svakoga tko se u cijelosti smatra građaninom. Tijelo se više ne ustupa državi, ono jest država; država se pojavljuje kao nova vrsta biopolitičkog entiteta, a na temelju spola muško tijelo pripada državi kao državno vlasništvo. Otud potreba za veličanjem tijela; u postrevolucionarnoj Francuskoj državu više ne predstavlja kralj, već samo muško tijelo, a pobjeda ili poraz kao sudbina tijela, sudbina je cijelog naroda. Ono što drži vojnu državu na okupu, ono što drži u zajedništvu njezine različite interese, klase i skupine, jest *corps glorieux*, s čime se građanska milicija mora identificirati do srži. Moda vojnih oklopa toga vremena bila je samo vanjska verzija te imaginarne slike u svojim različitim oblicima; ono što se nije moglo pokazati jest unutarnje određenje tih oblika, njihova projekcija u najdublje slojeve podređenosti. Kad se imaginarna slika jednom duboko usadila u muški subjekt, ona stvara predodžbu o nenadmašnoj snazi — daleko moćnijoj od snage koju stvara modernizirana oprema ili balistika ili strategija. Svaki se časnik mora izgraditi u odnosu na tu sliku:

Za to se čovjek mora roditi. Niti jedno drugo zanimanje ne zahtijeva više prirodnih predispozicija i urođen osjećaj za ratovanje od zanimanja pripadnika lakog pješaštva. On mora posjedovati sve kvalitete nadmoćnog čovjeka: inteligenciju, volju i snagu. Neprestano prepričen brizi o samom sebi, često izložen u borbi, odgovoran ne samo za postrojbe kojima zapovjeda već i za one koje štiti i predvodi, mora u svakom trenutku biti mentalno i fizički usredotočen. Njegov je zadatak težak, no svaki dan nudi prigode za isticanje.¹⁵

U Géricaultovu slučaju možda najfascinantnija faza njegova rada počinje raspadom tog *corps glorieux* i raspadom Napoleonove vojne mašinerije 1815. Poraz *grand armée* bio je drukčiji od svih prethodnih vojnih poraza u francuskoj povijesti utoliko što se u Napoleonovoj eri radilo o samom muškom tijelu, njegovoј snazi i karizmi, sposobnosti da od tijela stvori imaginarnu sliku super-muškosti ili super-snage. Godina 1815. znači uništenje te imaginarnе slike. Njegova propast i fragmentacija u doslovnom smislu predstavljaju traumu, uništenje slike tijela koje se, prema Géricaultu, subjektivno doživljavalо kao potpuno poništenje. Slike ranjenih i poraženih vojnika koje je stvarao Géricault pokreću cjelokupnu dezintegraciju te kolektivne orkestracije muške slike junaštva. Sada kada je krajnji uvjet u zapovjednom lancu nestao, a Napoleon, Murat i časnici čije su uniforme 1811. Schehla ostavljale bez daha od uzbuđenja izbrisani su iz povijesti, tijelo u potpunosti gubi svoju referentnost na sliku junaštva. Géricault bilježi sakаćenje i agoniju tijela, uništenje koje je istovremeno vojno, političko i psiho-seksualno. Nakon 1815. u osnovi mu je ostala mogućnost dvaju izbora: nastaviti s traženjem veličanstvene imaginarnе slike izvan sada napuštene vojne arene — produženje žudnje za psihofizičkom veličanstvenosti koja polako preuzima vizualni oblik *Utrka konja bez jahača*; ili zadržati doživljaj iz 1815., i koliko je u čovjekovoj moći istraživati raspad slike kao psiho-seksualnog



Théodore Géricault, *Utrka konja bez jahača*, 1817.

sustava — drama ogoljene imaginarne slike koju Géricault prikazuje na slici *Raft i pratećim studijama*, te u portretima bolesnika.

Kod *Utrke konja bez jahača* imaginarna slika muške snage ostvaruje se prikazom jahača i konja, a trkači brzo preuzimaju zavodljivi mačo—izgled koji niz kao cijelina nastoji vratiti i ponovno stvoriti (proces je možda najintenzivniji na slici u Louvreu). Recimo nešto o materijalnoj stvarnosti same utrke:

Na zatvaranju [rimskog] karnevala 1817, sredinom veljače, Géricault je prisustvovao utrci Barberi konja kroz Korzo, stampedu konja bez jahača, koji tradicionalno trče kroz središnju ulicu posljednjih pet dana karnevala. [...] Dolaskom predvečerja hitac iz topa označio je raščišćavanje glavne ulice. Četa draguna, topčući duž ulice od Palazzo Venezia do Piazza del Popolo, očistila je ulicu od preostalih kola. U međuvremenu gledatelji su ispunili prozore koji su gledali na trkalište natrpano drvenim štandovima kod obeliska na Piazzu. Predvođeni senatorskim čuvarima u ljubičastom i žutom ruku, kostimirani konjušari doveli su Barberi konje na startne položaje ispod štandova, upinjući se da ih zadrže da ne pobegnu. Sve je bilo namijenjeno iritiranju i plašenju životinja; pera su kimala na njihovim glavama, praskavice su prštale pod njihovim repovima, šiljci su se njihali na njihovim bedrima. U svojem paničnom nastojanju da pobegnu preko startnog užeta u praznu ulicu ispred sebe, snažno su udarali nogama i propinjali se, grizli jedan drugoga i gazili konjušare koji su ih držali za glavu i rep. Gomila je napeto iščekivala, očiju uprtih u ljude koji su se borili s njima zadržavajući ih na startu, pri čemu je lako moglo doći do opasnih povreda.¹⁶

Géricault je konjušare prikazao slično kao i vojne likove iz 1812–1814, pretjerujući s oznakama muškosti. Primjerice, konjušar u zelenoj tunici, na desnoj strani predmetne slike iz Lillea, pokazuje istu zaokupljenost profilom muškosti koja je prisutna i u *Portretu karabinjera*: guste obrve, kukasti nos, četvrtasta vilica i širok vrat. Mišići nogu su napuhani što ih čini daleko jačima i snažnijima od nogu propinjućeg konja čiji oblik, suprotno tomu, podrazumijeva određenu delikatnost životinje. U baltimorskoj verziji *Utrke konjušari* stoje upadljivo raširenih nogu. Unutar kulturološkog koda koji je možda još prisutan, takav položaj izražava (za oba spola) intenzivan seksualni identitet; ovdje je stav doveden gotovo do »špage« u pretjerivanju koje graniči s fizički mogućim (pretjerivanje s »muškošću« ovdje je korak do prevrtanja i rušenja). Materijal tunika i hlača toliko je pripojen uz bedra i listove (čini se kao da tkanina nema nikakvu debljinu) da se tijelo nazire kroz odjeću, čak i više nego kod vojnih uniformi.

U kojem smislu ove slike prikazuju muškost, a ne recimo Talijane, sport ili karneval? Kao prvo, aktivnost koju zastupaju potpuno je ograničena na muškarce. Drugo, na kušnju je stavljen posjedovanje kvaliteta koje su time isključivo muške: nije snaga konja ta koja se ispituje (tu leži razlika u odnosu

na obične utrke), već snaga konjušara. I treće, slike obuhvaćaju cijeli proces idealizacije i identifikacije koji sam pokušao locirati kao posebno intenzivan u ovom razdoblju oblikovanja muškosti. Premda su rani Géricaultovi prikazi prizora (npr. baltimorska slika) još uvijek anegdotalni, uz mnogo slikovitih detalja trkališta, glavne tribine i gledatelja, ono čemu niz teži sve je veća idealizacija: slikoviti prizor lomi se i ispravlja kroz tako očite prototipove kao što su Michelangelo i frizovi Partenona. Ovdje »idealizacija« nije samo pitanje slikovitog stila već cijelog društvenog i subjektivnog sustava mačističke težnje koja mjeri stvarno i realno u odnosu na višu imaginarnu sliku: stvarni rimski konjušari, u svojem lokalnom ruhu i donekle statusu sluge, pretvaraju se u sportaše klasične Atene ili Arkadije (u verziji iz Rouena njihovi šeširići s vrpcama postaju antičke frigijske kape, dobivaju grčko odijelo ili grčku golotinju, a konji koje pokušavaju ukrotiti gube svaku povezanost s karnevalom i postaju hatovi poput Pegaza, s grivama u oblacima).

Ako je slika *Utrka konja bez jahača* usredotočena na ustrajnost potrage za veličajnošću ili uzvišenošću prikaza muškog identiteta, *Splav Meduza* i prateće studije pokazuju nam negativnu stranu te potrage, niz slika u rasponu između idealizacije i prezira. U terminima pripovijedanja, *Splav* prikazuje zajednicu bez ijednog znaka junaštva u kojoj su svi ostaci hijerarhijskog sustava nestali. U suprotnosti s klasičnim zapletom pobune, gdje se niže rangirani pobune protiv časnika i kapetana, ovdje su se oni na višem položaju u zapovjednom lancu pobunili protiv svojih podređenih i otjerali ih u patetično neprikladnom plovilu, prepuštajući ih njihovoј sudbini. Nakon užasnih iskustava na splavi, preživjeli postoje u prostoru apsolutno izvan civiliziranog društva rangiranja i položaja; oni su ljudska bića kojima pojmovi nadređeni i podređeni više apsolutno nemaju značenja. Géricault turoban materijal ponovno obrađuje na salonskoj slici tako da je slika na razini kompozicije, premda naracija govori o potpunom gubitku društvenog poretku, preuređena kao očita hijerarhija, piramida na čijem vrhu stoji lik čija gesta signaliziranjem spasilačkom brodu doslovce vraća družinu u civilizirani svijet. To je možda najdublja proturječnost slike *Splav*, proturječnost između njezine naracije i njezine kompozicije, tako da je priča o okrutnosti, ubojstvu, kanibalizmu i potpunom gubitku društvenog vizualno preoblikovana u uređeni idealno funkcionalniju sustav koji se sada raspao. Upravo kao što i *Konji bez jahača* nastavljaju slijediti veličanstvenu imaginarnu sliku izvan društvenih okolnosti svojeg uništenja 1815., tako i *Splav* reorganizira priču o odvajaju u terminima formalnih dogovora Salonskih povijesnih slika i ustrajne idealizacije tijela koje se povremeno otvoreno sukobljava sa samom naracijom (priča o umiranju od gladi, s ipak idealiziranim i estetiziranim sudionicicima).



Théodore Géricault, *Splav Meduza*, 1819.

Ipak, to retroaktivno preuređivanje ili sekundarnu reviziju prate paralelne studije slike *Splav*, gdje se muško tijelo proučava u svjetlu potpunog uništenja svojega koherentnog oblika. Muško tijelo više ne može proizvesti nikakvo faličko vladanje ili čak vrstu ego-slike u Lacanovu smislu. Sposobnost Imaginarnog da udari temelje subjektu u obliku junačke slavljeničke slike prestaje postojati, a djelo samog Imaginarnog se potrošilo. Ono što izbjija na površinu jest nesvesno, ono što je veličanstvena imaginarna slika potiskivala da bi mogla postojati; tijelo se ne osjeća sposobnim stvarati bilo kakvu sliku, a ta je neprikladnost sada prikazana kao središnja osobina subjektivnosti — njezina glavna činjenica. Vojni portreti kao i kultura njihova okruženja rabili su tjelesnu veličanstvenost kao nagradu toliko privlačnu da je mogla biti vrijedna žrtvovanja stvarnog tijela. Glamur *corps glorieux*, s obećanjem potpune falusne moći, mogao je odbaciti i izbrisati svaki osjećaj suparništva tijela temeljno nesposobnog za doraslost ili utjelovljenje zapovjedničkih zahtjeva slike. Sve što ostaje od te imaginarne slike sada politički i fizički uništene i izbrisane jest tijelo, sakaćenje i pokolj na Napoleonovim bojnim poljima, što je tijekom Restauracije ponovno izbilo na površinu kao povjesno sjećanje koje se više ne može štititi ili braniti konstruiranom fikcijom muške *superbia*.

I na kraju prikazi bolesnih. U velikoj mjeri oni su ostali proturječe u terminima. Uobičajeno je da prikaz funkcioniра po principu smještanja tijela čovjeka koji pozira u odgovarajuću osobu — njezino točno mjesto u hijerarhiji



Théodore Géricault, Čovjek koji je umislio da je zapovjednik, 1819–22.

položaja, bogatstva i prestiža, točno mjesto u društvenoj križaljci. No bolesnići su izvan te križaljke, oni nemaju svoje mjesto u strukturi položaja, njihovi se portreti u izvjesnom smislu ne mogu naslikati. Obično se portretiranje gradi na vlastitoj kreaciji društvenog »lica« subjekta, fasadi koju subjekt predstavlja svijetu, slici oko koje »ja« strukturira svoj identitet. No bolesnici sa Géricaultovih portreta nemaju tu sposobnost; oni su izgubili tu moć projiciranja slike bilo koje vrste, ili izgradnje svoje subjektivnosti na njezinim temeljima. Njima u potpunosti nedostaje »lice«, baš kao što odsječenim glavama i udovi-

ma nedostaje »tijelo«. Ili stvaraju parodiju lica, kao na slici poznatoj pod nazivom *Čovjek koji si je umislio da je zapovednik*, gdje vidimo izraz lica koji je automatski i ne može se zaustaviti — možda Géricaultova posljednja riječ o prirodi i granicama uloge slike u stvaranju vojnog identiteta.

Sad smo se već naučili na ideju muškog pogleda čiji je objekt žena. Ono što ove Géricaultove slike sugeriraju potreba je za složenijom strukturom toga prevladavajućeg modela. Same slike prisiljavaju nas da odgovaramo za proces identifikacije koji je, u slučaju muškog subjekta, uzneniravajući. Muška se subjektivnost u svojim vizualnim izrazima ne može promatrati samo kao vojeristička, a mi trebamo prepoznati proces preuzimanja muške identifikacije i položaja subjekta kao izuzetno složeno pregovaranje, koje, kao i svi takvi pregovori, otvara područje povijesti. Problem identifikacije u osnovi »muških« formacija subjekta vitalno je područje istraživanja za vizualnu teoriju, ne samo u psihoanalitičkim već i u povjesnim i vizualnim konstrukcijama. U povezanosti između muškog subjekta, muške slike i društvene hijerarhije, možda bi se mogla pronaći jedna od ključnih komponenti političkog poretku patrijarhata.

Prevela s engleskog Sanja Bingula

Bilješke

¹ Vidi Kaja Silverman, »Fassbinder and Lacan: A Reconsideration of Gaze, Look and Image«, *Camera Obscura* 19, str. 55, ponovno tiskano u sadašnjem svesku; Steve Neale, »Masculinity as Spectacle«, *Screen* 24, 6, str. 2; Mary Ann Doane, *The Desire to Desire: The Women's Film of the 1940s*, Bloomington 1987.

² Laura Mulvey, »Visual Pleasure and Narrative Cinema«, *Screen* 16.

³ Vidi Pierre Bourdieu, *Outline of a Theory of Practice*, prev. Richard Nice, Cambridge — New York 1977, str. 196.

⁴ Vidi Kaja Silverman, *The Acoustic Mirror: the Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*, Bloomington — Indianapolis 1977, posebno u četvrtom poglavljju.

⁵ Vidi Kaja Silverman, »Masochism and Male Subjectivity«, *Camera Obscura* 17, str. 31.

⁶ Jacques Lacan, »The Mirror Stage as Formative of the Function of the I«, u: *Ecrits: A Selection*, prev. i ur. A. Sheridan, New York 1977.

⁷ Vidi J. Winkler, »Phallos, Politikos«, *Differences* 2, 1 (1990), str. 20–45.

⁸ Sigmund Freud, »Fetishism«, u: *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, ur. James Strachey, London 1953–73, str. 21:311.

⁹ O Grosu i Géricaultu vidi L. Eitner, *Géricault: His Life and Work*, London 1983, str. 30–33, slike 2–5, i tablica 22.

¹⁰ Vidi *The Age of Napoleon: Costume from Revolution to Empire: 1789–1815*, New York, 1989.

¹¹ Vidi R. Brunon, »Uniforms of the Napoleonic Era«, u: *The Age of Napoleon*, str. 179–201.

¹² Junačku pojavu princa Murata kratko je 1811. opisao husarski časnik: »Kralj Napulja bio je dobro građen, ugodan i ljubazan sa svakim tko mu se obratio; bio je pristojan, a ponekad je govorio brzim, zapovedničkim glasom. Hodao je žustro i uvijek je nosio raskošna i nakićena odijela, nešto između Poljaka i Muslimana, bogate tkanine kontrastnih boja, s krznom, vezom, perlicama i

dijamantima; kosa mu je u bogatim kovrčama pada preko širokih pleća; zalisti su mu bili crni, a oči sjajne; zbog svega toga njegov je izgled iznenadivao i ostavljao je dojam varalice. No unatoč svim ukrasima posjedovao je velike kvalitete; njegova hrabrost bila je nevjerljivatna; u borbi je naličio na nekog antičkog paladina [...]. U vrijeme kad sam u Napulju video Murata, bio je na vrhuncu svoje karijere; bio je okružen najvećim slavnim

i kraljevskim osobama; njegovo se ime povezivalo s blještavilom ove čudesne epike, a njegova prisutnost nadahnjivala je postrojbe pokretačkom snagom i nevjerljivim entuzijazmom. *Isto*, 183.

¹³ *Isto*, str. 192.

¹⁴ *Isto*, str. 195.

¹⁵ *Isto*, str. 194.

¹⁶ Eitner, *nav. dj.*, str. 117.