

САША М. БРАЈОВИЋ, ИГОР Б. БОРОЗАН
 Универзитет у Београду, Филозофски факултет – Одељење за историју уметности*
 Оригинални научни рад / Original scientific paper

Репрезентација моћи у малом формату: коњаничка скулптура Луја XIV из Државне уметничке колекције дворског комплекса у Београду**

САЖЕТАК: Коњаничка скулптура Луја XIV из Државне уметничке колекције дворског комплекса у Београду¹ сублимира представљање моћи у малом формату. Овај минициозно обрађени артефакт од слоноваче и алабастера је визуелизовао норму елитне културе у функцији прослављања монарха. Славу краља истиче декоративни постамент са амблематским приказом окруженог сунца. Настала током прелазног периода француског барокног класицизма и рококоа, коњаничка фигура Луја XIV својим малим димензијама, ефектом љупкости и лакоће с којом је изведена упућује на дискурс употребе лепог у француској култури.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: репрезентација моћи, апсолутистичка монархија, Луј XIV, коњаничка скулптура, „Краљ Сунце“.

ОСНОВИ ТУМАЧЕЊА КОЊАНИЧКЕ СКУЛПТУРЕ ЛУЈА XIV

У критичкој историографији коњаничка скулптура Луја XIV датована је у период око 1670. године, а њен аутор није именован (Тодоровић 2014: 52). Представа пропетог коњаника, висине 61 cm, изведена је од слоноваче, док је постамент сачињен од алабастера (сл. 1). Досадашња истраживања нису потпуно разјаснила функцију ове репрезентативне скулптуре. Претпоставља се да је, према уобичајеном дворском церемонијалу, била предмет протоколарне размене дипломатских дарова (SYNDRAM 2011: 108–109; Тодоровић 2014: 52; MARTIN 2015: 652–667), или је, као поклон, била намењена неком од истакнутих дворана. Скулптуру ограничавају структуралне норме, што је смешта у

* sasabraj@gmail.com; borozan.igor73@gmail.com

** Рад је настао у оквиру пројекта Министарства Републике Србије *Представе идентитетима у вербално-визуелној култури новог доба*, редни број 177001.

¹ Дело је пристигло на двор Карађорђевића 1936. године. Заведено је под инв. бр. 57/02.



Сл. 1. Непознати аутор, Коњаничка скулптура Луја XIV, последње деценије XVII века – почетак XVIII века (Државна уметничка колекција дворског комплекса у Београду), фото: Архива Краљевског двора

систем репрезентативних предмета у служби медијске пропаганде Луја XIV (Тодоровић 2014: 52).

Репрезентација власти француског монарха нашла се у жижи критичког тумачења током последњих деценија XX века. Неке од публикација утемељиле су, из различитих перспективних позиција, основне теоријске дискурсе ишчитавања визуелне репрезентације Луја XIV. У фокусу истраживања Маја (Ekkehard Mai) нашла се разноликост функционалности владарских портрета француског владара (MAI 1975), док се Мартен (Michele Martin) усредредио на анализу пропагандног деловања јавних коњаничких скулптура Луја XIV (MARTIN 1986). Мартен је указао и на активно деловање племства, чији су истакнути припадници заслужни за уобличавање малих коњаничких скулптура француског суверена. Након уништења монументалних коњаничких скулптура ове, које је поручивала француска аристократија, јесу важан извор знања о њима (MARTIN 1986: 203–206). Најопсежнији осврт иконографских варијација коњаничких статуа Луја XIV, у оквиру динамичког односа на релацији римски барок – француски барокни классицизам, изнео је Витковер (Rudolf Wittkower) (WITTKOWER 1975: 83–102). У свом семиолошком истраживању Марен (Louis Marin) се бавио односом репрезентације француског монарха и дискурзивно постављене теорије апсолутистичке власти (MARIN 1988). Гермер (Stefan Germer) је у капиталном делу *Kunst–Macht–Diskurs* преиспитао интелектуалну улогу Фелибијена (André Félibien) у стварању дворске културе и пропагандне слике Луја XIV (GERMER 1997). У средишту проучавања историчара културе Берка (Peter Burke) налази се политизација медијске манипулације ликом Луја XIV (BURKE 1992).

У нововековном владарском програму идеализована представа владара садејствује са критеријумом лепог, који је саткан попут фиктивног скупа саопштења и усклађен са очекивањима јавности о природи дужности владарске личности (WARNKE 2006: 147–164). У складу с идејом претпостављене спреге атрибута моћи и телесног присуства монарха, Хабермас (Jürgen Habermas) изводи закључак да се испољавање репрезентативне јавности везује за атрибуте неприкосновене личности: *инсиџније* (грбови, оружје), *хабиџус* (одевање, фризура), *манире* (начин поздрављања, понашања) и *рејџорик* (ословљавање) (HABERMAS 1969: 15). Тако представе суверена потврђују пропагандне стратегије визуелних порука и потврђују да је тело Луја XIV дефинисано као скуп објективних норми (WARNKE 1998: 143) и као носилац сложених социополитичких порука (GREENBERG 2001: 1–37).

Упркос теоријама о самозадовољности владарске личности, присуство јавности у доба апсолутизма може се укључити у систем концентричних кругова моћи француског двора XVII века (GESTRICH 1994: 92–93). У доба апсолутизма, приватни карактер није био могућ, јер је његова сврха да *невидљиво биће учини видљивим њосредством јавно присујне личносџи џосџодара* (HABERMAS 1969: 14). Отуда је и Луј XIV морао да медијски комуницира са елитним кругом дворана (репрезентативна јавност) и да се, у складу с њиховим очекивањима, *џреруџи* у полубожанско биће (WARNKE 2006: 156–157). Преображени монарх је тако претворен у симбол нормативних обавеза и вредности, којима је дефинисана репрезентативна култура француске апсолутистичке монархије друге половине XVII века.

Упркос повећаној производњи малих коњаничких скулптура Луја XIV крајем XVII века (KELLER 2011: 306), која је поспешила употребу неприкосновеног владарског лика до тривијалности, недостатак извора о комуникационом дејству и функцији скулптуре

из Државне уметничке колекције онемогућава пуну примену метода политичке иконографије (WARNKE 1996; HAUENFELS 2005: 102–103), који баштини сазнања историје уметности (стилска епоха, историја типа) и социологије (знања о државном облику, улози јавности) (HAUENFELS 2005: 82).

Коњаничка скулптура из Државне уметничке колекције у овом тексту пропушта се кроз тростепеност иконографско-иконолошког метода (дескриптивна анализа, историја типова и стила, дубљи сазнајни садржај), који се у новије време, упркос извесним недостацима, поново користи у истраживањима из области владарске иконографије и репрезентације моћи (HAUENFELS 2005: 78–79). Стога ће формалне особености и иконографске сличности бити садржајно одређене на чврстој спрези апсолутистичке власти и приказаног јахача.

КОЊАНИЧКА СКУЛПТУРА ЛУЈА XIV И СТРУКТУРЕ МОЋИ

Штефан Гермер је закључио да репрезентација моћи Луја XIV почива на два основна структурална нивоа (GERMER 1997: 269–273): општој правно-политичкој и саветодавној структури (која своју паралелу налази у заступању личности пред судом), и узорном уметничком говору (епидектичка репрезентација). Узорно описивање лика Луја XIV било је у служби артифицираних средстава (светковине, говори, уметничка дела...), која изазивају пасивно потврђивање владаре личности. Све шира естетизација представљања Луја XIV није могла да поништи захтеве пропагандне намене владарских представа француског суверена.

Као кључни екфразис у систему вербално-визуелне репрезентације Луја XIV истиче се спис *Portrait de roi* краља из 1663. године, дворског историографа Андреа Фелибијена. Опис изгубљеног коњаничког портрета моћног владара, дело Шарла Лебрена (Charles Le Brun), потврђује да су визуелне представе Луја XIV дефинисане као комуникациони знаци постављени између ванвременске манифестације власти и дворске јавности, коју активно представља елитни круг дворских *honnêtes hommes* наизглед неизрециве личности монарха (GERMER 1997: 219–225).

Вредност коњаничких статуа почива на визуелизацији структура владарске моћи. Коњаничке представе владара у римском империјалном програму означавале су тријумф – псеудосакрални ритуал поводом завршетка ратова (McCORMICK 1990: 1–34; RICKERT 2011: 456–457). Сваки *adventus* владара указивао је на дугоочекивани мир којим се услишава чежња *populus*-а за изабраним месијом. Коњаничке представе евоцирале су тријумф ратника и славу миротворца (BRILLIANT 1963: 173–179). Преко статуе Марка Аурелија концепт *triumphator romanorum imperator* ушао је у визуелну праксу европске владарске иконографије у рано модерно доба (ТИМОТИЈЕВИЋ 1987: 75).

Неколико цитата смешта коњаничку скулптуру Луја XIV из Државне уметничке колекције у шире оквире подсећања на римски империјални политички програм. Псеудоантичка војна одежа француског владара је симбол класицистички интониране ревокације античког света. На сличан начин функционише и командна палица у монарховој десној руци. Обележена љљанима (симболима бурбонске династије) она потврђује пренос античких визуелних топоса моћи у дискурс оновремене политичке иконографије.

Поглед Луја XIV, упрт у небо, уобичајена је реторика коњаничких представа римских царева. Она указује на харизму изабраног који, одређен провиђењем, непосредно комуницира са Богом. Краљев поглед упућује и на барокни концепт бескрајног кретања у времену и простору. Идеја недогледа постала је синоним универзалне категоријалности француске монархије и метафора есенцијалне необухватне монархове личности (SCHNEIDER 2008: 101). Појам *infini* је дефинисан у *Dictionnaire Universal* 1690. године. Овај сложени концепт је на основу сазнања о геометријским пољима, нормираној просторности, бројевима, скуповима и рационализму религије потврдио дискурс бесконачности и строге уређености универзума у епохи научних открића (SCHNEIDER 2008: 103).

На постаменту скулптуре, сатканом од стилизоване вреже коју прожимају митолошка бића, доминира сунце које исијава. Отворену круну над сунцем придржавају два идеализована Амора, који потврђују употребу овог амблема у пропаганди Луја XIV. Представљена круна не одговара историјској круни француског краља (Тодоровић 2014: 52), што наводи на закључак да је превасходно дефинисана као фиктивна визуелизација концепта власти.

Незванична титула, односно политичка метафора Луја XIV – „Краљ Сунце“, имала је изузетну медијску експлоатацију (TELESKO 2004: 33–46). У панегиричким беседама датум краљевог рођења тумачио се као израз сазвежђа Сунца. Многа визуелно-вербална и перформативна остварења славила су светлосазорног монарха као отеловљено сунце, које се, попут феникса, самообнавља пред очима поданика (FRANKO 1998: 64–84).

Поистовећивање владара са Сунцем, кључно у теорији апсолутистичке монархије барокног доба, манипулативно је варирано у Француској монархији. Корени употребе сунца као политичког симбола налазе се у псеудосакралним митовима Истока и у античком империјалном програму, где су били у служби идеолошке манифестације неограничене власти римског цара, обједињени са метафором обнове Златног доба (WALLACE-HADRIL 1982: 19–36). Замишљена као идеална, прошлост се циклично „производила“ у складу с идејом прогреса. Као кључни симбол новог доба, сунце је дефинисало личност владара који одређује космолошки и земаљски поредак.

Сунце са Истока постало је парафраза владареве мудрости, која је са Лујем XIII ушла у политички речник владарске репрезентације француских суверена. Соларна симболика на постаменту коњаничке представе Луја XIV из Државне уметничке колекције указује на преображај античког мита у хришћански политички систем. Парадигма *Sol Invictus* (непобедиво сунце) постала је титуларно име римских императора од владарине цара Комода (180–192). Зачетак християнизације античког култа непобедивог сунца означен је преображајем императора Константина у хришћанског цара и заштитника вере. Сунце је постало метафора за Христа, који, попут излазећег сунца, осветљава човечанство. Иако је круна римских императора са зрацима сунца преображена у светитељски венац цара Константина, корени соларне симболике су инкорпорирани у идејне основе раних модерних монархија. Политичка идеја *Oriens Augusti* је нераскидиво повезана са метафором о доласку месије, који се појављује на Истоку. Попут Христа, ишчекивани владалац гарантује плодносну владавину и доноси равнотежу универзуму (TELESKO 2004: 36–40).

Свети Августин је изједначио Бога и прасветлост, створивши основне тезе о непроменљивом сунцу истине и правде, ударивши тако темеље идеје сједињења хришћанског

сунца и владарске личности. Поистовећење Луја XIV и цара Константина са митом о непобедивом сунцу засновано је на идеји сједињења божанског логоса и природног сунца. У барокно доба је сунце, као симбол Христа (HENKEL, SCHÖNE 1996: 19–20), непрекидно варирано у амблематским приручницима. Христ (*Sol Oriens*) попут Сунца одаје своју божанску енергију и тако типолошки указује на француског монарха, који обасјава краљевство.

У XV веку Никола Кузански (Nicolaus Cusanus) мотом *Lux impermiscibilis et inaccessibleis* сублимира идеју о савршеном космичком телу као мери *сазнања* истине и универзалног принципа (TELESKO 2004: 33–34). Коперник (Nicolaus Copernicus) и Кеплер (Johannes Kepler) су додатно утврдили наратив о Сунцу као симболу бога. Паскал (Blaise Pascal) и Декарт (René Descartes) слично су размишљали о лопти као гравитационом телу и метафори Земље и Сунца који се непрекидно крећу у спекулативно постављеном космосу. Теза о централној позицији Сунца у савршено уређеном планетарном систему је кореспондирала са различитим иконографским типовима владарске репрезентације. Управо је замак Версај, као метафора барокног универзализма и неупитног државног уређења, визуелизовао неограниченост Сунчевог система зракастим алејама и материјалима који рефлектују светлост (злато, огледала...) (KÖSTLER 1996: 131–148; POMMIER 1999: 293–324; SCHNEIDER 2008: 102). Аустријска владарска династија је, у склопу надметања са француском, произвела иконографију Леополда I (POLLEROSS 2002/2003: 190–295). Тако је конструисани наратив о аустријском монарху као *другом Сунцу* (SCHUMANN 2003) постао огледало такмичења за примат међу водећим европским силама XVII века (GOLOUBEVA 2000: 143–152).

Поистовећивање краља са Сунцем водило је ка изједначавању моћног суверена са Аполоном – парадигмом рецепције и ревокације античког империјалног универзализма (BURKE 1992: 28). Благи осмех на Лујевом стилизованом лицу указује на умножавање маске младости вечитог сунца – Александра Македонског. Владарев лик, који је аналогним методом поистовећен са сунчаним божанством античког света (TELESKO 2004: 44), изгубио је личне црте и постао карактерна маска власти. Између бога и човека, лице Луја XIV са типичним *блещитавим* осмехом (WITTKOWER 1975: 90) Александра Македонског, упућује на структуралну повезаност два владара и два монархијска система.

У типолошком поистовећењу двојице владара учествовала је и вербална култура. Расинов (Jean Racine) спис *Александар Велики* изједначио је Луја XIV са античким херојем. Једнакост Луја XIV и Александра Великог почивала је, пре свега, на типолошкој подударности у систему читања политичке иконографије. Још је Бернинијева (Gian Lorenzo Bernini) биста Луја XIV протумачена као тродимензионална инкарнација хеленског суверена (TELESKO 2004: 43). Француски владар је у свести својих поданика постао нови Александар Велики. У складу са Канторовицевом (Ernst H. Kantorowicz) теоријом о два владарева тела (KANTOROWICZ 1997), замрзнута младост монарха упућује на преображај његовог земаљског тела у непропадљиво и вечито обнављајуће тело монархије.

Фреско-декорацијом Јосефа Вернера (Joseph Werner), која приказује Луја XIV као Аполона на кочијама у Версају, досегнут је 1664. године врхунац визуелног и пропагандног повезивања двојице владара. И перформативна култура је била у служби истицања концепта владара-сунца. Екстравагантан Аполонов костим, дело непознатог креатора,

који је Луј XIV први пут обукао приликом извођења *Балетта ноћи* 1653. године, дефинисао је соларну симболику француског монарха током наредних деценија.

Медијски програм репрезентације Луја XIV почивао је, поред античких основа, и на идеји о најкатоличкијем монарху. Коњаничке статуе у доба апсолутизма дефинисане су и милитантним карактером хришћанских владара. Њихова суштина се сажима у двојној структури власти (Тимотијевић 1987: 75), заснованој на концепту владара ратника и владара миротворца.

У време католичке реформе настао је спис Еразма Ротердамског (Erasmus Roterdamus) *Enchiridion militis Christiani* који је умногоме дефинисао верску и политичку културу XVI века. У визуелним медијима су такође снажно истицани коњанички владарски портрети (Веуме 1998: 93–94). Тицијан је портретом Карла V на коњу успоставио канонски тип владарског коњаничког портрета (Panofsky 1960: 82–87; Warnke 1987: 432; Wohlfeil 1998: 163–178), који је потом вариран на представама Филипа IV, и коначно сублимиран Бернинијевом представом Луја XIV (Lavin 2000: 442–479).

Христолошка основа типске фигуре витеза уметнута је у етички и морализаторски дискурс модерних апсолутистичких владара. Хришћански владар је, у складу са божанским провиђењем, постао отелотворење апсолутног реда у универзуму. Нарочито је језуитска пропаганда, у склопу научних достигнућа тога времена, инкорпорирала еразмовску реторику у нов империјални програм Луја XIV (Lavin 2000: 442–446). Гледиште о *држави разума* почивало је на стојерној фигури идеалног хришћанског принца. Идеја формулисана 1561. године у Пињином (Giovanni Battista Pigna) трактату *Il principe* дефинисала је основе антимакијавелистичке доктрине (Lavin 2000: 450). Настала као реакција на цинични утилитаризам идеја о савршеном владару, Пињијева идеја је кулминирала реинтерпретацијом политичког система француског монарха. Обдарен теолошким врлинама, Луј XIV је снагом воље контролисао строго нормирани картезијански поредак централистички устројене државе. Рационално постављена апсолутистичка монархија изискивала је савршеног контролора на свом челу. Луј XIV се бринуо о примерном владању својих поданика, у складу са утврђеним моралним нормама, које је, у име Бога, као етички стојер државе, спроводио на Земљи.

У доба апсолутизма кулминирала је пракса уобличавања монументалних коњаничких скулптура, које су, као топоси моћи, подизане на важним јавним просторима. Грандиозна коњаничка скулптура Луја XIV Франсоа Жирадона (François Girardon) из 1699. године, намењена за данашњи *Place Vendôme* у Паризу, врхунски је пример „ненаметљиве“ репрезентације моћи суверених владара у доба барока (Burke 1992: 115–120).

Управо је коњаничка представа Луја XIV из Државне уметничке колекције у малом формату приказала таквог – врлином обдареног, владара. Индиректна асоцијација на владареву самоконтролу изражена је у његовом чврстом а ненапрегнутом држању узде коња. Одлучним ставом владар се потврђује као хришћански монарх који брине о етици и вери својих поданика. Сведеним реторичким гестом контролише коња и тако исказује своју обученост у јахачкој вештини. Хиљадугодишње турнирско искуство кодификовано је у доба апсолутизма у форми приручника. Принчеви су били упознати са левадом, најкомплицованијом фигуром високе школе јахања на европским дворovima у XVII веку

(KELLER 2011: 307). У служби јединствене манифестације личне моћи истицала се усклађеност грациозног покрета и одлучног става приказаног коњаника.

Однос владара и пропетог коња преносно указује на правни концепт апсолутистичке државе која почива на кодификованим правним регулама (DURAND 1997: 291–312). Легитимитет и легалитет монарха сједињују се, ублаженом корпоралном реториком, у савршеној равнотежи форме и садржаја коњаничке представе Луја XIV. Поменути коњаничка представа указује и на техничку вештину уметника, који је у скулптуралном медију успео да овековечи моменат пропињања коња (KELLER 2011: 307). У скулптури је приказ пропетог коња био компликован из статичких разлога, али је овај технички проблем током векова превазилажен кроз праксу и експериментисање, док коначно није решен употребом дугачког репа, као једног од три потпорна ослонца тешких фигура.

Коњаничка скулптура из Државне уметничке колекције у Београду усаглашена је са актуелним критеријумом лепоте владарског лика у модерно доба (WARNKE 2011: 486). Прикази владара подразумевали су надилажење представа обичних људи, брисање физичких недостатака и неправилности, па је због тога и представа Луја XIV идеализована. Репрезентативна одећа, одговарајући гест и уздржана реторика потврђују владареву праведност и постојаност. Теорија прикладности владарског лика у потпуности је поштована и владалац је маркиран типским физичким квалитетима: лављом гривом (периком), младалачким изгледом Александра Великог и истакнутом херкуловском локном (WARNKE 2011: 487). Пренос обележја виших бића потврђује божанствене особине суверена и указује на њега као достојног носиоца изванредних врлина (KÖSTLER 1998: 8–9).

У стваралачкој напетости приказа врле личности (*imitatio*) и општих конвенција њеног представљања у складу са законима прикладности (*decorum*) (HAUENFELS 2005: 71) формира се успешна репрезентација владарског лика. Између жеља и очекивања манифестује се наиндивидуална представа владара који отеловљује појам владавине. Природни недостаци лица и тела се анулирају, а физиогномска сличност уступа пред идеализованом сликом ванвременске власти.

ИЗМЕЂУ РЕПРЕЗЕНТАЦИЈЕ МОЋИ И КОНЗУМАЦИЈЕ ЛЕПОГ

Коњаничка скулптура Луја XIV из Државне уметничке колекције указује на пренос форме и значења из високог француског барокног класицизма у медијски систем ране рококо културе. Њен настанак, одређен око 1670, може се померити и у прве године XVIII века, јер двојство њеног формалног израза указује на међупростор између два културна и идејна система. Академска пракса у Француској (PEVSNER 1940: 83–104), кодификована напорима Колбера (Jean-Baptiste Colbert) и Шарла Лебрена, подразумевала је извесну еманципацију у односу на доминантни римски барок (BLUNT 1980: 321–326). Насупрот експресивном изразу и реторичном садржају римске уметничке праксе, оличене у вибрантној и готово патетичној Бернинијевој коњаничкој скулптури Луја XIV, француски теоретичари и уметници произвели су умеренију форму: афективни стилски израз и сугестивност карактера визуелних дела (*persuasions*) замењени су начелом умерене контролисаности (*doctrine classique*) (BRASSAT 2003: 351). Реторику је заменило начело елоквенције, засновано на принципима сукцесивног кретања, у којем се сви

актери и елементи прилагођавају главном јунаку. Тако је италијанска доктрина *prestezza e facilita*, заснована на идеји индигиозне виртуозности ствараоца, устукнула пред занатском и прецизном обрадом слоноваче, којом је непознати уметник истакао одрживост учене самоконтроле при изради репрезентативних династичких предмета (HAUENFELS 2005: 72).

Коњаничка скулптура Луја XIV из Државне уметничке колекције је отелотворење концепта елоквенције француског класицизма. Представа је потврдила античку аристотеловску праксу прераде природних елемената у савршену целину. Строги постулати реда, симетрије и смирености манифестовани су у контролисаној фигури пропетог коњаника. Изостанак алегоријских фигура, присутних у многим студијама коњаничких скулптура Луја XIV (WITTKOWER 1975: 98–102), композицију из Државне уметничке колекције редукује на приказ изолованог коњаника. Одсуство сложеног барокног алегоријског језика, као и стилизација форме, чине да се скулптура непознатог аутора може сместити у јединствени патос француског барокног класицизма. И поред сличности у гесту и ставу (поглед уперен у небо) са Бернинијевом коњаничком скулптуром цара Константина из 1670, у приказу Луја XIV уочљиве су и разлике, пре свега у садржају представе. Док је Бернини коњаничком представом сублимирао историју у један догађај, непознати аутор својом скулптуром Луја XIV приказује визуелни концепт ванвременске божанске власти. Сугестивна реторика римског барока (*sermones*) преображена је у типично француске идејне концепте, *délectation* и *admiration*, који су визуелна дела превели у оквир уметничке сврховитости (BRASSAT 2003: 352). Таква поставка посредно упућује на делатност француског скулптора Антоана Коизвоа (Antoine Coysevox), који је између италијанског барока и француског високог стила крајем XVII и почетком XVIII века дефинисао јавну уметничку сцену (BLUNT 1980: 378–380).

Поступна и прецизна израда коњаничке представе из Државне уметничке колекције ствара утисак сврховите педантности и нужно изазива утисак дивљења које је, као врхунац тихе страсти, исказано у Декартовим трактатима *Les Passions De l'Âme*. Дивљење у потрази за сазнањем производи афекат (душевни покрет), којим се наговештава кретање (BRASSAT 2003: 352). На поменутој представи покрет је наговештен, док је кретање компресовано сходно идеји уздржаног динамизма. Појам *dynamis* се у склопу тумачења француског апсолутизма тумачи као допуна снази, која не мора да се реализује, већ остаје у сфери потенцијалне употребе силе (DERIDA 2006: 15–16). Парадоксално, дражесна композиција постаје визуелни артефакт заснован на нерелизованом претњи (кретању). Љупка суспензија моћи, у складу са апсолутистичким теоријама, претвара се у симбол монархије и неприкосновеног суверена (BREDEKAMP 2007: 29–60).

Невелика коњаничка скулптура Луја XIV из дворског фондуса указује на доба наступајућих промена у француском друштву на размеђи XVII и XVIII века. Уметник је у малом формату и са лакоћом исказао потенцијал артифицирања политичке стварности. Извесна љупкост фигуре није потиснута грандиозним садржајем. Упркос доминантном ставу да је репрезентација моћи условљена монументалним размерама, мали артефакт одише декоративношћу, што упућује на рафинирани дворски укус. Флорални преплет указује на живост и сензуалност рококоа (БРАЈОВИЋ, БОШЊАК 2012: 13–15), и уводи скулптуру у интимни свет разоноде и опуштених жанр сцена француских аристократа (RAND



Сл. 2. Матијас Штајнл, Коњаничка скулптура цара Леополда, 1690/3. (Уметничко-историјски музеј у Бечу)

1997). Још китњастије је изведена коњаничка скулптура Леополда I (сл. 2), рад Матијаса Штајнла (Matthias Steinl) настао до 1690/93. (POLLEROSS 2002/2003: 191). Декоративни приказ аустријског цара, у малом формату, од племенитог материјала, указује на одређене нормативе у представљању владарских коњаничких скулптура мањих димензија на размеђи векова у медијском систему европске владарске репрезентације.

Коњаничка скулптура Луја XIV из Државне уметничке колекције делује као артефакт савршене израде од луксузних материјала (слоновача и алабастер), који се ишчитавају и као материјалне структуре у контексту активирања одређене политичке културе која се преноси симболиком и квалитетом материјала (WAGNER 2011: 125). Дворско поимање луксуза подразумевало је концепт политичког и културолошког надметања у манифестацији моћи (SYNDRAM 2011: 114). Раскошни објекти су дејствовали као инструменти владарске племенитости, између осталог у функцији чвршћег везивања дворске елите за владара. Луј XIV је у Лувру и другим дворовима поседовао збирке скупо-

цених објеката, чија се посебност нарушавала јер је и привилегована елита конзумирала луксуз, који посредно постаје синоним за дворско расипништво (SYNDRAM 2011: 109). Напоследку, уживање елитних рецепијената у уметничким делима сједињује се са концептом раскошне репрезентације барокног апсолутистичког монарха. Достојан садржај и прикладна форма потврдили су успешност уметничког језика у служби репрезентације „Краља Сунце“.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- BEYME, von Klaus. *Die Kunst der Macht und die Gegenmacht der Kunst. Studien zum Spannungsverhältnis von Kunst und Politik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1998.
- BLUNT, Anthony. *Art and Architecture in France 1500–1700*. Harmondsworth: Penguin Books, 1980.
- БРАЈОВИЋ, Саша, Татјана Бошњак. *Имагинарни вртови Ибера Робера*. Београд: Народни музеј у Београду (БРАЈОВИЋ, Saša, Tatjana Bošnjak. *The imaginary gardens of Iber Robert*. Belgrade: National Museum in Belgrade), 2012.
- BRASSAT, Wolfgang. *Das Historienbild im Zeitalter der Eloquenz. Von Raffael bis Le Brun*. Berlin: Akademie Verlag, 2003.
- BREDEKAMP, Thomas. “Thomas Hobbes’s Visual Strategies.” u: SPRINGBORG, Patricia (ed.). *The Cambridge Companion to Hobbes’s Leviathan*, Cambridge: Cambridge University Press, 2007, 29–60.
- BREDEKAMP, Thomas. “Die ‘Charaktermasken’ von Karl Marx.” u: FERINO-PAGDEN, Sylvia (ed.). *Wir Sind Maske*. Wien: Kunsthistorisches Museum Wien, 2009, 51–53.
- BRILLIANT, Richard. *Gesture and Rank in Roman Art. The Use of Gestures to Denote Status in Roman Sculpture and Coinage*. New Haven: Connecticut Academy of Arts & Sciences, 1963.
- BURKE, Peter. *The Fabrication of Louis XIV*. Yale University Press: New Haven – London, 1992.
- DERIDA, Jacques. “Kraft der Trauer. Die Macht des Bildes bei Louis Marin.” u: BEYER, Vera, Jutta Voorhoeve, Anselm Haverkamp (ed.). *Das Bild ist der König. Repräsentation nach Louis Marin*. München: Wilhelm Fink Verlag, 2006, 15–24.
- DURAND, Bernard. “Royal Power and its Klegal Instruments in France 1500–1800.” u: PADOA-SCHIOPPA (ed.). *Legislation and Justice*. Oxford: Clarendon Press, 1997, 291–312.
- ELIAS, Norbert. *Die höfische Gesellschaft: Untersuchungen zur Soziologie des Königtums und der höfischen Aristokratie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlage, 1983.
- FRANKO, Mark. “The King Cross-Dressed. Power and Force in Royal Ballets.” u: MELZER, Sara E., Kathryn Norberg (ed.). *From the Royal to the Republican Body. Incorporating the Political in Seventeenth- and Eighteenth Century France*. Berkeley: University of California Press, 1998, 64–84.
- GERMER, Stefan. *Kunst–Macht–Diskurs. Die intellektuelle Karriere des André Félibien im Frankreich von Louis XIV*. München: Wilhelm Fink Verlag, 1997.
- GESTRICH, Andreas. *Absolutismus und Öffentlichkeit. Politische Kommunikation in Deutschland zu Beginn des 18. Jahrhunderts*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1994.
- GOLOUBEVA, Maria. *The Glorification of Emperor Leopold I in Image. Spectacle and Text*. Mainz: Verlag Philipp von Zabern, 2000.
- GREENBERG, Michell. *Baroque Bodies. Psychoanalysis and Culture of French Absolutism*. Ithaca and London: Cornell University Press, 2001.
- HABERMAS, Jürgen. *Javno mnjenje. Istraživanje u oblasti jedne kategorije građanskog društva*. Београд: Kultura (HABERMAS, Jürgen. *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*. Belgrade: Culture), 1969.
- HARDIN, Richard F. “The Literary Conventions of Erasmus’ Educations of a Christian Prince: Advice and Aphorism.” *Renaissance Quaterly* Vol. 35, No. 2 (Summer, 1982): 151–163.
- HAUENFELS, Theresia. *Visualisierung von Herrschaftsanspruch, Die Habsburg-Lothringer in Bildern*. Wien: Böhlau, 2005.
- HENKEL, Arthur, Albrecht Schöne. *Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. Und XVII. Jahrhunderts* (ed.). Stuttgart–Weimar: Verlag J. B. Metzler, 1996.
- KANTOROWICZ, Ernst H. *The King’s Two Bodies. A Study in Medieval Political Theology*. New Jersey: Princeton University Press, 1997.
- KELLER, Ulrich. “Rieterstandbild.” u: FLECKNER, Uwe and Martin Warnke, Hendrik Ziegler (ed.). *Handbuch der Politischen Ikonographie. Bd. II: Imperator bis Zwerg*. München: C. H. Beck, 2011, 303–309.
- KÖSTLER, Andreas. “Glorie und simplicité französischer Platanlagen. Zur politischen Ästhetik.” u: HIPPE, Hermann, Ernst Seidl (ed.). *Architektur als Politische Kultur*. Berlin: Reimer Verlag, 1996, 131–148.
- KÖSTLER, Andreas. “Das Portrait: Individuum und Image.” u: KÖSTLER, Andreas, Ernst Seidl (ed.). *Bildnis und Image. Das Portrait zwischen Intention und Rezeption*. Köln–Weimar: Böhlau, 1998, 8–14.
- LAVIN, Irving. “Bernini’s Image of the Ideal Christian Monarch.” u: O’MALLEY, John W. (ed.). *The Jesuits. Cultures, Sciences, and the Arts 1540–1773*. Toronto: University of Toronto Press, 2000, 442–479.

- MAI, Ekkehard W. W. *Le Portrait du roi: Staatsporträt und Kunsttheorie in der Epoche Ludwigs XIV.* Dissertation: Bonn, 1975.
- MARIN, Louis. *Portrait of the King.* Minneapolis: University of Minnesota, 1988.
- MARTIN, Meredith. "Mirror Reflections: Louis XIV, Phra Narai, and the Material Culture of Kingship." *Art History* Vol. 38, No. 4 (september, 2015): 652–667.
- MARTIN, Michele. *Les Monuments équestres de Louis XIV.* Paris, 1986.
- MCCORMICK, Michael. *Eternal Victory. Triumphal rulership in late antiquity, Byzantium, and the early medieval West.* Cambridge: Cambridge University Press, 1990.
- PANOFSKY, Erwin. *Problems in Titian: mostly iconographic.* New York: Harvard University Press, 1960, 82–87.
- PEVSNER, Nikolaus. *Academies of Art: Past and Present.* London: Cambridge University Press, 1940.
- POLLEROS, Friedrich. "Pro Decore Majestatis. Zur Repräsentation Kaiser Leopolds I in Architektur, Bildender, Angewandter Kunst." *Jahrbuch des Kunsthistorischen Museums Wien* No. 4/5 (2002/2003): 190–295.
- POMMIER, Édouard. "Versailles: The Image of the Sovereign." u: NORA, Pierre (ed.). *Realms of Memory. The Construction of the French Past.* Vol. III. Symbols. New York: Columbia University Press, 1999, 293–324.
- RAND, Richard. *Intimate Encounters. Love and Domesticity in Eighteenth/Century France.* Princeton: Princeton University Press, 1997.
- RICKERT, Yvonne. "Triumph." u: FLECKNER, Uwe, Martin Warnke, Hendrik Ziegler (ed.). *Handbuch der Politischen Ikonographie. Bd. II: Imperator bis Zwerg.* München: C. H. Beck, 2011, 456–464.
- SCHNEIDER, Pablo. "Raumbegrenzung als Tugendmotiv zu Zeiten Ludwigs XIV." *Zeitschrift für Kulturwissenschaften, Räume* No. 2 (2008): 101–112.
- SCHUMANN, Jutta. *Die andere Sonne. Kaiserbild und Medienstrategien im Zeitalter Leopolds I.* Berlin: Akademie Verlag, 2003.
- SETTON, Dirk. "Mächtige Impotenz. Zur 'Dynamo-Logik' des Königporträts." u: BEYER, Vera, Jutta Voorhoeve, Anselm Haverkamp (ed.). *Das Bild ist der König. Repräsentation nach Louis Marin.* München: Wilhelm Fink Verlag 2006, 217–244.
- SYNDAM, Dirk. "Luxus." u: FLECKNER, Uwe, Martin Warnke, Hendrik Ziegler (ed.). *Handbuch der Politischen Ikonographie. Bd. II: Imperator bis Zwerg.* München: C. H. Beck, 2011, 108–115.
- TELESKO, Werner. *Erlösemythen in Kunst und Politik.* Wien: Böhlau Verlag, 2004.
- ТИМОТИЈЕВИЋ, Мирослав. „Христофор Жефаровић – коњанички портрети браће Стратимировића као Militis Christiani.“ *Зборник Народног музеја у Београду* (ТИМОТИЈЕВИЋ, Miroslav. "Hristifor Džefarović – Reiterporträts der Gebrüder Stratimirović als Militis Christiani." *Journal of National Museum in Belgrade*) XIII-2 (1987): 71–82.
- ТОДОРОВИЋ, Јелена. *Каталог Државне уметничке колекције Дворског комплекса. 1. Евројска уметност.* Нови Сад: Платонеум (ТОДОРОВИЋ, Jelena. *Catalogue of the State Art Collection in the Royal Compound. 1. European Art.* Novi Sad: Platoneum), 2014.
- WAGNER, Monika. "Material, politisches." u: FLECKNER, Uwe, Martin Warnke, Hendrik Ziegler (ed.). *Handbuch der Politischen Ikonographie. Bd. II: Imperator bis Zwerg.* München: C. H. Beck, 2011, 125–129.
- WALLACE-HADRIL, A. "The Golden Age and Sin in Augustian Ideology." *Past and Present* No. 92 (1982): 19–36.
- WARNKE, Martin. "Das Bild als Herrschaftsbestätigung." u: BUSCH, Werner, Peter Schmook (ed.). *Kunst, die Geschichte ihrer Funktionen.* Weeinheim – Berlin: Ulstein, 1987, 419–437.
- WARNKE, Martin. *Bildindex zur politischen Ikonographie.* Hamburg: Privatdruck, 1996.
- WARNKE, Martin. "Kompositbildnis." u: KÖSTLER, Andreas, Ernst Seidl (ed.). *Bildnis und Image. Das Portrait zwischen Intention und Rezeption.* Köln–Weimar: Böhlau, 1998, 143–149.
- WARNKE, Martin. "Der Anteil der Öffentlichkeit am neuzeitlichen Herrscherbild." u: MAAR, Christa, Hubert Burda (ed.). *Iconic Worlds. Neue Bilderswelten und Wissenräume.* Köln: DuMont Literatur und Kunst Verlag, 2006, 147–164.
- WARNKE, Martin. "Herrscherbildnis." u: FLECKNER, Uwe, Martin Warnke, Hendrik Ziegler (ed.). *Handbuch der Politischen Ikonographie. Bd. I: Abdankung bis Huldigung.* München: C. H. Beck 2011, 481–490.
- WITTKOWER, Rudolf. "The Vicissitudes of a Dynastic Monument: Bernini's Equestrian Statue of Louis XIV." u: *Studies in the Italian Baroque.* London: Thames and London 1975, 83–102.
- WOHLFEIL, Rainer. "Kaiser Karl V. Vom 'burgundischen Ritter' zum 'Ahnherrn Österreichs.'" u: SEIDL, Ernst (ed.). *Bildnis und Image. Das Portrait zwischen Intention und Rezeption.* Köln: Böhlau Verlag, 1998, 163–178.

Saša M. Brajović, Igor B. Borozan

REPRESENTATION OF POWER IN A SMALL FORMAT:
THE EQUESTRIAN SCULPTURE OF KING LOUIS XIV FROM THE STATE ART
COLLECTION OF THE ROYAL COMPOUND IN BELGRADE

Summary

The Equestrian Sculpture of king Louis XIV from the State Art Collection of the Royal Compound in Belgrade is a representative example of the elite arts for the purpose of representation of power of the Sun King. Being created probably in period from the late 17th to the early 18th century, the stylized figure of a rider king has visualized the power of the absolute monarchy in France. The image of a chosen personality made from a combination of ivory and alabaster, by its form and content shows the respect to the standards of decorum in presentation of the noble and outstanding community leaders. The rider's restrained movement indicates a broader legal and philosophical scope of the absolute monarchy which, in accordance with scientific theories, was based on the hierarchical system with the unquestionable and supreme personality of the baroque ruler in its core. The upcoming new ideas within the structure of French society are visible in features such as the small format and certain pathos of loveliness of this meticulously designed sculpture. The serene classicist figure of a rider along with decorative pedestal carried out in the form of a floral biomorphic structure, set this composition between the reserved and rigid high Baroque classicism and the consumer culture of the upcoming Rococo style, which does not interfere with basic concept of the representation of power in a small format.

Key words: representation of power, absolute monarchy, Louis XIV, equestrian sculpture, "Sun King".