

Игор Б. Борозан*

ПОЗЛАЂЕНО ДОБА И РЕПРЕЗЕНТАЦИЈА ВЛАДАРА: ЛУЈ XIV И ТИТО У ВЕРСАЈУ

Посвећено професору Мирославу Тимоњијевићу

САЖЕТАК: Године 1956. југословенски председник Јосип Броз Тито је посетио Париз. Том приликом је спроведен кроз дворац Версај, некадашњи центар француске апсолутистичке монархије. Камера фото-апарата је, између осталог, забележила моменат када се Тито нашао пред рељефним коњаничким портретом Луја XIV, дело Антоана Коизвоа из 1681. године. Стратегије пропаганде које су несумњиво условиле изрежирани кадар, условиле су разматрање о структуралним основама апсолутистичке власти оба суверена. Фотографија схваћена као студија случаја, и визуелни пример идеолошке пропаганде, материјализовала је процес визуелног креирања имагинације о *(не)злаћеном* добу као особеном периоду у политичком и културном хабитусу југословенског суверена и његове државе.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Јосип Броз Тито, Луј XIV, Версај, Париз, репрезентација, декаденција, позлаћено доба.

Један (не)уобичајен догађај збио се почетком маја 1956. године.¹ Тада је Јосип Броз Тито, доживотни председник Социјалистичке Федеративне Републике Југославије, посетио Версај, центар некадашње француске апсолутистичке монархије. Вођа државе настале на наративу о неумитној и перманентној револуцији, у чијем средишту се нашао Комунистичка партија Југославије као генератор новог, бескласног друштва, нашао се у другачијем културном и идеолошком хабитусу.

У складу са званичним протоколом, у пратњи супруге Јованке Броз спроведен је кроз просторе Версаја, некадашњег центра моћи француске краљевине (MARTIN 1998).

* Универзитет у Београду, Филозофски факултет, Оригинални научни рад / Original scientific paper; borozan.igor73@gmail.com

¹ Најава Титове посете је детаљно пласирана у листу *Политика*. Аноним, Политика 1. V 1956. Више о посети Версају, у листу *Борба*: Богдан Пешић, Благоје Лазић, „Председник Тито са супругом разгледао Версаљски дворац”, *Политика*, 10. мај 1956, 1.



Сл. 1. Тито у Версају 1956. године, Фото-служба Кабинета председника Републике (КПР), инв. бр. 1956_055_104, Музеј Југославије

Француска телевизија (*Les Actualités Françaises*)² догађај од 9. маја је овековечила у трајању од преко једног минута. На репортажан начин представљена је Титова посета Версају и другим топосима француске престонице (Тријумфална капија...). Тита и његову супругу Јованку Броз кроз Версај су спровели: председник Француске Рене Коти (*René Coty*), премијер владе Француске Кристијан Пино (*Christian Pineau*) и други високи представници.

Филм је преузела југословенска телевизија која је за потребе југословенског медијског простора синхронизовала француског наратора.³ Домаћи гледаоци су сазнали да је Тито посетио Француску на позив француског председника Ренеа Котија, који му је том приликом доделио Војничку медаљу, што је такође забележено камером. У југословенској преради је репортажни карактер филма попримио пропагандни карактер. С идејом потврде Титовог дипломатског умећа и његовог интернационалног препознавања

и уважавања, домаћој публици је приказан још један Титов међународни успех. Кратки филм је требало да укаже на Титов статус у западном свету, и тако представи успешну политику неутралности коју је југословенски владар настојао да промовише у времену нетрпељивих и супротстављених политичких блокова.

Снимљени кадрови су потврдили речи извештача француске телевизије. У складу са уобичајеном рутом и увреженим протоколом посета високих иностраних делегација Версају, Тито је спроведен кроз краљевске апартмане, салоне, Салу огледала и парк у Версају. Интересујући се за симболику простора, али и вредне уметнине и артефакте, југословенски владарски пар је упознат са симболиком и значајем Версаја, кључним местом сећања у заједничком памћењу Француза (*Роммлер 1999: 293–324*). Некада симбол монархијске власти, Версај је у потоњим епохама произведен у колективни

² <https://www.ina.fr/ina-eclair-actu/video/afe85006753/le-sejour-du-marechal-tito-en-france>

³ <https://www.youtube.com/watch?v=CZZ6Dd7bLU8>

топос републиканске Француске, поставши изванвременски и интегративни симбол славе и моћи француске нације.

У једном тренутку камера је ухватила и симболички центар Версаја – скулпторални рељеф са приказом Луја XIV на коњу, дело Антоана Коизвоа из 1681. године (Сл. 1). Ова знаменита коњаничка представа најзначајнијег француског владара у епохи апсолутизма указала је на симболички, фокални и идејни центар композитног дворског комплекса, и целокупне француске државе у доба Луја XIV.

Међутим, филмска камера је оставила приказ Тита у Сали рата, пред рељефом са коњаничком представом Луја XIV из 1681. године (Сл. 2). У режији изостављен кадар сачуван је у виду фотографије. Тако архивска фотографија Тита пред рељефом Луја XIV из Музеја Југославије остаје драгоцен визуелни документ који говори о дубљим структурама и стратегији визуелизације репрезентације власти француског владара и југословенског суверена.



Сл. 2. Антоан Коизво, Луј XIV, 1681, Версај, Фото-служба Кабинета председника Републике (КПР), инв. бр. 1956_055_105, Музеј Југославије

Луј XIV и Тито у мултиплицираном пољу моћи

Како је приметио блажени Авустин, поимање простора и времена чине се угодним све док се о томе не почне дискутовати (DÜNNE, GÜNZEL 2006: 9). Многе теорије које се баве питањем времена и простора, исказују своје право на дефинисање ова два флуидна појма. Једна од могућих теорија простора говори о хабитусу (простору) као мосту између индивидуалног деловања и социјалног устројства, који уређује индивидуално према колективним правилима организације (DÜNNE, GÜNZEL 2006: 9).

Примена ове теорије указује на могућност рашчитавања контакта два суверена у манифестационом пољу у Сали рата (*Salon de Guerre*) у Версају. Бурдијеова (Pierre Bourdieu) теза о хабитусу као социјалном пољу (простор, област...), у коме се води перманентна борба за дистинкцију и диференцијацију социјалних чинилаца, који притом

није физички, измерљив простор (DÜNNE, JÖRG 2006, 301–302), говори о процесу уподобљавања два владара у Версајском пољу.

Дејство рељефа на Тита отвара питање могућег ефекта визуелног дела на југословенског председника. У случају овог сусрета Луја XIV и Јосип Броза Тита, намеће се употреба анализе барокне уметности Волфганга Брасата (Wolfgang Brassat) (BRASSAT 2006), и посредно утемељитељског значаја Волфганга Кемпа (Wolfgang Kemp) у конституисању естетике рецепције у уметничкој теорији. Његово канонско дело *Der Anteil des Betrachters, Rezeptionsästhetische Studien zur Malerei des 19. Jahrhunderts/ Активни посматрач. Рецепцијско-естетичке студије о сликарству 19. века* (КЕМП 1983) означено је као темељ за успостављање методолошког инструментарија о анализи дејства визуелног дела на посматрача (BRASSAT 2006: 109). Несумњив значај Кемпових истраживања о естетици рецепције из 80-их година прошлог столећа, допринео је превазилажењу иконографског и иконолошког поступка у историји уметности, заснованих на семантичкој анализи уметничких дела (BRASSAT 2006: 109).

Овај тренд је садејствовао са канонским Лумановим чланком (Niklas Luhmann) *Das Kunstwerk und die Selbstreproduktion der Kunst / Уметничко дело и ауторепродукција уметности* из 1986. године (ЛУМАНН 1986). Знаменити социолог је успоставио теорију дејства уметничког дела, створивши основ за превазилажење симболичког и репрезентацијског схватања слика као огледала света (BRASSAT 2006: 109–110).

Луман је у складу са конструктивистичком теоријом, уметничко дело сагледао као оперативни и комуникативни медиј визуелне комуникације (BRASSAT 2006: 109).

Луман у свом поприлично апстрактном систему о медијима и њиховом дејству заступа тезу о проширеном значењу уметничког дела, које, као комуникативни агент, детерминише посматрача. Дело као миметичка стварност, комуникативним процесима се претвара у друштвену реалност, која организује очекивања појединца и заједнице у целини (BRASSAT 2006: 110) На тај начин се креира одговор појединца и уобличава категорија укуса (BRASSAT 2006: 110). Уметничко дело позиционирано као програм, по Луману, од ране ренесансе настоји да оствари директан, интеркомуникацијски дијалог са посматрачем (BRASSAT 2006: 110–111). У време раног и новог века, данашње *тихо* бивствовање пред уметнинама постављеним на трговима, у вилама, палатама..., заснивало се на реторици конверзације између посматрача и визуелних дела. Разговор дела и посматрача је почивао на неом дијалогу (BRASSAT 2006: 111). Угодна конверзација заснована на вештини лепог говора (*bel parlare*), подразумевала је дејство уметничког дела и ауторефлексију реципијента (BRASSAT 2006: 111). Контакт погледом између представе и посматрача (*tastus*), трансформише алегорију чула пипања у алегорију чула вида (*visus*) (BRASSAT 2006: 111).

Створено интеррелацијско поље прераста у интермедијални сусрет, у овом случају – француског и југословенског суверена. Дејством прорачунате афектације долази до визуелне комуникације између владара и посматрача. Коначно, Тито постаје актер неом дијалога, те вештина лепог говора и угодног понашања доприносе додатној профилацији већ стеченог укуса југословенског вође.

Извештачи *Полиџике* из Версаја потврђују Титово интересовање за уметност и просторе моћи:

У Версаљу је председник Тито са супругом... – обишао и са живим интересовањем разгледао раскошне сале и салоне двора Луја 14, краља Сунца. Код појединих предмета – слика и статуа, уметнички израђених зидних сатова, код неколико старинских часовника са врло прецизним механизмом, који и данас функционише – председник Тито и његова супруга задржавали су се извесно време, слушајући објашњења који су им давали главни конзерватори и архитекта Версаљског дворца.⁴

Љубитељ сликарства старих мајстора, конзумент Златног салона са позлаћеним гарнитурима по подобију Луја XIV и Луја XVI, у својој резиденцији у Ужичкој улици,⁵ Тито је несумњиво разумео поруку моћи и естетску супремацију Лујевог коњаничког рељефа. Југословенски владар који је износио суд о уметности (РАДИЋ 2012: 79), и који је у историјским делима прошлости могао видети основе свог владарског легитимитета, у Лујевом лику је сагледао ехо класичног уметничког канона, али и ефекте репрезентације суверенове моћи манифестоване у визуелизацији апсолутне власти по себи.

Приликом разумевања теорије просторности у контексту деконструкције значења фотографије из Музеја Југославије, може се применити и Лаканова (Jacques Lacan) теорија о топици имагинарног (LACAN 2006). Лакан је просторност повезао са свешћу и њеном диференцијацијом. У игри значења, између означеног и означитеља долази се до супституције између два сигнификанта, у којој се не укида особеност појединачних субјеката. Они у извесном смислу остају у метиномијском односу, у коме се међусобно преплићу значења и сличности (DOETSCH 2006: 199). У *сабијању* субјекта остаје његова самобитност, која се дефинише као метафора. Коначно, у склопу поставке о три фазе психичког: реално, имагинарно и симболично – распознаје се Ја, Над-Ја и Оно (DOETSCH 2006: 199). Лаканов постулат о процесу индивидуализације није могуће разумети без осврта на поставку о детету и огледалу. Дете кроз први контакт са огледалом овладава простором и сопственим телом, што је опет у извесном смислу нереално, с обзиром на то да дете није спремно на релацију са собом, и стога доживљај виђеног тела остаје непотпун (DOETSCH 2006: 200). У сваком случају, ова Лаканова поставка се донекле може искористити за разумевање двојне игре значења, између Луја и Тита. Означени о означитељ се у игри значења самораспознају. Ипак, сваки од њих остаје засебан и целовит. Тито засигурно није био фрагментарно и недовршено тело које се у процесу индивидуализације огледа у рефлексији Лујевог лика. Опет се не може искључити хипотеза како је југословенски владар видео *појединије*

⁴ Богдан Пешић, Благоје Лазић, Председник Тито са супругом разгледао Версаљски дворца, *Полиџика*, 10. мај, 1956, 1.

⁵ У кратком осврту на раскош намештаја из епохе Луја XV и Луја XVI, аутор скреће пажњу на Титову посету Версају 1956, и посебно на краткотрајни боравак у Тријанону: РАДИЋ 2012: 80.

себе пред одразом и ефектима рељефног портрета (огледала) Луја, што је несумњиво хипертрофирало самодовољност сопствене слике тела као отеловљеног владара југословенских народа.

Могуће интеррелацијско читавање које би ишло у правцу анализе фетишизације барокне апсолутистичке слике владара, као и низ могућих сексуалних конотација, као и осталих психолошких фантазмагорија спрам апсолутистичког владаревог тела, иако, несумњиво важне, остају изван анализе (GREENBERG 2001: 20–21). Стога, предочени рад остаје у оквиру рашчитавања *дијалога* два владара, те претпоставља наратив о контакту двојице једнаких и (ауто)рефлексији двојног идентитета.

Апсолутизам, класицизам и коњанички рељеф Луја XIV у Сали рата

Дефиниција апсолутизма је постала предмет различитих интерпретација у научним круговима.⁶ Више процес него статични систем (GREENBERG 2001: 2), овај конзервативни облик владавине се већински дефинише као аутократски и лични систем владања, који почива на хијератским круговима репрезентативне јавности (НАВЕРМАС 2012: 57–64). Несумњиво централистички облик владавине преваходно се везује за *ancien régime*, и Луја XIV као кључног актера овог периода. Било стварна историјска датост, или накнадна субјективна фантазмагорија, структура апсолутизма је изванвременска категорија. Сходно томе, и Титова владавина, посебно од 1950. године, и успон личне власти (GOLDŠTAJN, GOLDŠTAJN 2021: 413–429) може се изједначити са политичким системом апсолутизма.

У контексту изједначавања два владара рашчитава се и коњаничка представа Луја XIV, барелеф Антоана Коизвоа (Antoine Coysevox) по мермерном оригиналу (BURKE 1992: 87). Коњанички приказ Луја XIV окружен алегоријским персонификацијама под којим су приказана два побеђена заробљеника, у Сали рата у Версају из 1681. године, представља позну визуелизацију идеала барокног класицизма. Тријумфални приказ владара у Сали рата говори о стратегији употребе простора у строго контролисаним просторима моћи апсолутистичког двора који представља еманаацију државног устројства (ELIAS 1983). Коњаничка владарска представа је од античког доба повезана са Аристотеловим концептом величајности. Она сублимира у себи све врлине владара, чија праведна владавина почива на кардиналним врлинама – праведност, моћ, снага, милосрђе...

Од антике сматрано племићком навиком јахање је кулминирало у доба апсолутизма (KELLER 2011: 303). Приручници о јахању су писани с намером да се владари и припадници аристократске елите подуче вештини јахања, која је манифестовала отменост и грацилност, али и потврду способности вештине контроле над животињом.

⁶ Гринберг у уводној напомени упућује на велики број канонских књига о теорији апсолутизма: GREENBERG 2001: 1.

Тако је вештина јахања поимана и као политичка делатност, која указује на суверенову способност управљања својим поданицима (БРАЈОВИЋ, БОРОЗАН 2016: 91). Истовремено, од античких времена приказ владара на коњу је оличавао *adventus*, тј. тријумфални улазак владара у град након победоносног похода (РИСКЕРТ 2011: 456–457). У Француској је у епохи апсолутизма постала ствар престижа подићи монументалне коњаничке статуе Луја XIV на отвореним градским трговима. Жирардонов (François Girardon) споменик француском монарху из 1699. године подигнут на Тргу Вендом је представљао врхунац визуелизације силе француског монарха, и потврду могућности да једино његова личност буде представљена на главним градским просторима (KELLER 2011: 306).

Волфганг Брасат у анализи употребе концепта *eloquenzi*-је у доба француског апсолутизма, указује на основе дворске културе на двору Луја XIV (BRASSAT 2003: 349). У Ле Бреновом (Charles Le Brun) осврту на Пусена (Nicolas Poussin), и Белоријевим (Gian Pietro Bellori) *Vite de' Pittori, Scultori et Architetti / Живописцима савремених сликара, скулптора и архитекта* из 1672. године, посвећених Колберу (Jean Baptiste Colbert), распознаје класицистички идеал, и врхунац теоријског дискурса француске верзије барокног класицизма. Француска класицистичка теорија (*doctrine clasisque*) почивала је на идеалу елоквенције. Пристојност и контрола су постале норматив афектације, и основ за сукцесивни наратив у чијем центру се налази главна личност историјске драме (BRASSAT 2003: 352). Извучен из Аристотелове поетике, овај хијератски скуп норми подразумева стабилну и уравнотежену афектацију (BRASSAT 2003: 353–354). Тако се ефекти *delectation* и *admiration* постављају у срж класицистичког уметничког дискурса који обједињује чула и срце, каквим га је сублимирао Андре Фелибијен (André Félibien) 1633. године, у делу *Les Reines de Perse aux pieds d Alexandre / Краљица Персије под ногама Александра Македонског* (BRASSAT 2003: 354).

Портрет Луја XIV: врхунац репрезентације барокног апсолутизма

Штефан Гермер (Stephane Germer) у својој монументалној књизи *Kunst–Macht–Diskurs / Die intellektuelle Karriere des André Félibien im Frankreich von Louis XIV / Уметнички–Моћ–Дискурс*, посвећеној репрезентацији дворског апсолутизма у доба Луја XIV, указује на Фелибијену екфразу о Ле Бреновом изгубљеном коњаничком портрету Луја XIV (GERMER 1997: 219). Фелибијен је исказао сумњу у могућност приказивања владаревог лика на вербалан и визуелан начин. Сматрао је монарха *делом* самог Бога, што онемогућава његово миметичко представљање, и тиме могућност да се обухвати његова необухватљива природа (GERMER 1997: 219). Говорећи о ограничењу приказа апсолутног монарха, Фелибијен, истиче да ни талентован сликар не може у потпуности да представи непредстављиво, и стога се може приказати само одсјај несазнајног монарховог бића. У супротном, говорило би се о квалитету сликара и лепоте уметничког дела, чиме би се умањила снага самог владарског лика (GERMER 1997: 219).

Тиме је у извесној мери опонирао теоретичарима Port Royal-a, и прокламованој тврдњи – *Портрети Цезара, њо је Цезар* (Гермер 1997: 220). Теза о могућности приказа вештачког (створени) владарског лика, омогућила је именовање слика (портрета) по приказаном монарху. Слика краља је поимана као природни знак који дозвољава именовање приказаног, са којим је повезан на три начина – *меџафора*, *меџонимија* и *синеџоха* (Гермер 1997: 220). У наставку осврта на однос између Лујевог портрета и самог монарха, Гермер истиче природност визуелног знака:

Метафорички јер између знака и репрезентоване особе постоји сличност, дакле једна очигледна веза; метонимично јер је постојао невидљиви чврст однос између слике и особе на слици; једно није могло без другога; синегдохично јер је слика краља представљала једну врсту слика која је обухватала и портрет Луја XIV, тако да је нешто појединачно могло да заступа целину и целина појединачно (Гермер 1997: 220).

Гермер указује да између владара и његовог портрета није постојала само сличност као могућности указивања слике на одсутног монарха, већ је дошло до дублирања значења, те је портрет представљао мистичну инкарнацију монарха. Тако је сам монарх био присутан у знацима, ефектима који су репрезентовали не више одсутног, већ присутног монарха (Гермер 1997: 220).

Стога, слика владара надилази уобичајени приказ репрезентације, и подразумевајући приказ тријумфа владара, и то, с намером, да се одсутни, онај из прошлости, учини присутним у садашњости. Такође, ни уобичајени приказ политичког тела које симболично потврђује моћ приказаног владара више није био довољан. Луј XIV се имао приказати као сакраментално тело, отеловљени владар који сликом указује на себе.

У сличном духу је Луј Марен (Louis Marin) сагледао владарске портрете Луја XIV (MARIN 1998). Он разматра појам репрезентације, који везује за поновно представљање (презентовање), дакле, представљање наместо нечега, или некога (MARIN 2006: 15). У време и простор изнова се смешта нешто одсутно, које репрезентује некадашње постојање (MARIN 2006: 15). Стога назначује важност префикса ре-, и тиме појма супституције (MARIN 2006: 15). Портрет владара више није миметичка илузија, симболичка замена, а ни назнака ствари. Он реално мења одсутног, те долази до супституције нечега, или некога. Марен препознаје моћ слике, портрета, дефинисане још код Албертија (Leone Battista Alberti). Снага уметности и њене ефективности је у представљању у неком медију, који репрезентује одсутног, преминулог, неприсутног. Марен истиче да рецепијент уочава снагу моћи у њеним ефектима (репрезентовању) (MARIN 2006: 16), док се моћ слике присутног монарха *јрима* у осећању извршења моћи. Апсолутна моћ се не исказује у самом акту вршења силе већ само у њеној назнаци, или способности извршења одређене радње. Стога се рељефни портрет краља Луја XIV из Версаја доживљава као апсолутна назнака потенције монарха, који парадоксално, у суспензији својих моћи, манифестује своју апсолутну неограниченост.

Фотографија као значењски медиј

У ефекту репрезентовања долази до дублирања или мултипликације одсутног лика. Посебно се својим репрезентацијским карактером у модерно доба истиче фотографија. У том медију се одсутни чини живим, присутним, и неретко упечатљивијим него у време свог историјског присуства (MARIN 2006: 16). Отуда се од велике важности чини приказ Тита у готово жаљој перспективи у фотографском медију из Версаја. Брижљиво изабран кадар који монументализује југословенског владара, несумњиво је био у функцији истицања моћи приказаног лика. У наратив о ангажованој употреби фотографског медија уклапа се пропагандни карактер фотографије. Релациони однос друштвених оквира је по природи уткан у идеолошку инструментализацију фотографског медија, те се његова употреба и разуме као узрочно-последични поступак у изградњи колективних слика (ТОДИЋ 2005: 35). У том контексту је фотографски медиј служио у производњи и одржавању Титовог култа и његовог владарског механизма, и то посебно у периоду од 1955. године (ТОДИЋ 2005: 35–40).

Превасходно настала као исечак репродуковане стварности (BRÄNDLE 2007: 83), фотографија је у новије доба пропуштена кроз дискурс антропологије медија (BRÄNDLE 2007: 83).

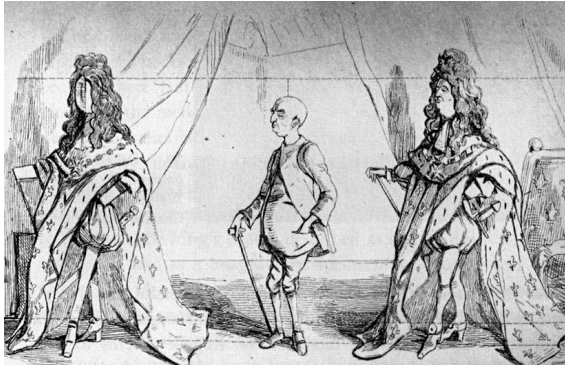
Такво схватање повезује телесно присуство фотографисаног са медијем у који се уписује (BRÄNDLE 2007: 97). У овом случају фотографија Тита у Версају реално оприсутновљује (BRÄNDLE 2007: 97) владара и, тиме, надилази миметички карактер фотографије.

Поред већ истакнутог пропагандног карактера фотографије из Версаја, не може се избегнути њен симболички и меморијски карактер. Настала као омаж Титовој посети Француској, стављена у контекст пропаганде југословенске државе и личности њеног владара, фотографија из Париза делује као артефакт у служби изградње колективне слике у јавном памћењу заједнице. Тако се фотографија преображава у талисман или реликвију (BRÄNDLE 2007: 100), медиј у који је уписана иконијна фигура предводника југословенског социјализма.

Следећи Марена и Дериду (Jacques Derrida), савремени истраживачи Титовог тела указују да фотографски медиј, упркос својој репродуктивности, није укинуо ауру владаревог политичког тела. Управо супротно, фотографија као медиј омогућава да одсутно буде оприсутновљено. Она проширује поље деловања представљеног, те презима на себе мултиплицирано и онтолошко заступање приказаног (ПЕЈИЋ 2002: 132).

Два владарева тела, суверени глумац и манифестационо поље као театар славе

Фотографија Тита пред Лујевим портретом указује на однос огледала и одраза. Претпостављена Титова нарцисоидност би могла да отвори низ психоаналитичких сагледавања личности владара, који без остатка ужива у свом одразу. Могућност да се претпостављени Титов *éto-идеал* пројектовао као примарна нарцисоидност у



Сл. 3. Вилијам Текери, *Шиа чини краља*, 1840, гравира, Париска књига за цртање (Извор: Wikimedia Commons, public domain)

француске и енглеске правнике сублимирао је концепт о два владарева тела (KANTOROWICZ 1997). Анализирајући однос аверса и реверса на античким новчићима са ликовима Аполона и римских царева, истакао је тезу о поистовећењу римских владара са богом Сунца. Приказани профили Аполона и римских владара визуелизовали су њихово међусобно поистовећење – *IMITATIO DEORUM IMITATIO IMPERATORUM* (KLENNER 2009: 137). Потом је Канторовиц мотив Аполона испратио кроз време. У антици, у византијској соларној теологији, на латинском Западу, и на свом врхунцу, у апсолутистичкој монархији, сагледао је структуралну повезаност идеје о божанском пореклу власти, и владару као њеном носиоцу на земљи (KLENNER 2009: 137).

У иконографији Луја XIV сублимирана је идеја о владару као божијем близанцу. Репрезентација неприкосновеног владарског тела је сублимирана у Лујевим владарским представама (портретима, скулптурама...) које нису представљале само краља већ су биле узорне слике идеалног владара (MIRZOEFF 1995: 63). Теза о бићу сличном Богу, или самом Богу, довела је до идентификације Бога са владаром, и владара са Богом. На аверсу је представљен Аполон, Бог, Христос... док је на реверсу визуелизован световни владар. Таква пракса је довела до стварања двојног бића (KLENNER 2009: 137). То је у теорији, али и пракси, условило да се смртно, пропадљиво, овоземаљско тело владара може заменити супертелом бога (KLENNER 2009: 137). Физички нестанак монарха је симболички и правно премештен у сферу непропадљиве државне власти. Стога се, посебно у апсолутистичким монархијама, инсистирало на непропадљивости вечног тела монархије.

Истовремено се поред двојног приказа Бога и владара на римским новчићима усталила и пракса приказа два са(владара). Овај тип познат у систему владарске иконографије може се применити и на случај Луја XIV и Тита. Два суверена, двојица апсолутиста, лицем к лицу, представљају аверс и реверс концепта апсолутизма.

рефлексивно огледало са Лујевим ликом, отвара могућност дубинских психоаналитичких тумачења (GREENBERG 2001: 19). Наравно, прича о огледалу, одразу и размени значења уткана је у мит о Нарцису и процесу урањања посматрача у произведени (самосвојни) лик у огледалу (БРАЈОВИЋ 2009: 111–141). Међутим, однос два владара се преваходно сагледава кроз оквире политичке иконографије (WARNKE 1996) и концепта политичке теологије о два владарева тела (КАНН 2009: 77–101).

У анализама античке иконографије владара, Ернст Канторовиц (Ernst Kantorowicz) следећи средњовековне

Барокни владар и социјалистички суверен се надопуњују и представљају два лица једне идеје, која почива на неприкосновеном и неупитном устројству личности која обитава у историјском времену, али и изванисторијском универзуму неконтролисане власти, манифестоване у назнаци могућности деловања.

У новијим освртима на устројство Титовог иконишног лика, указано је на значај Канторовицевог виђења непропадљивог владаревог тела. Иако телесно, владарево тело бива обесмрћено. Будући без мане, оно је недодирљиво, баш као и држава у целини (Пејић 2002: 136). Стога се законским актом из 1977. и 1984. истиче недодирљивост и узвишеност Титовог лика, које указују на прожимање два његова тела – природног и натприродног, у једно, законски заштићено политичко (државно) тело (Пејић 2002: 137). Фантазам о телу као социолошко-психолошка категорија утемељена на размени жеља између владара и поданика кулминирала је репрезентацијом Лујевог тела.

Приказ Тита пред Лујем XIV, у барокном пољу моћи, неупитно води ка дефинисању сцене као *theatrum mundi*. Будући манифестација перформативног поља, барокна бина париског Версаја оживљена је Титовим перформативним наступом. Стари и нови владар у вишеслојном естетском, политичком, симболичном и театарском пољу манифестује своју телесну присутност у озбиљној игри говора тела.

Театрални мизансцен за краљевског глумца је потврђен у сценарију барокног спектакла (GREENBERG 2001: 5).

Хорст Бредекамп (Horst Bredekamp) у свом тумачењу појма *маске каракџера* појашњава значење овог комплексног феномена. Везавши њено исходиште за Жана Пола (Jean Paul) (БРЕДЕКАМП 2009: 51), Бредекамп истиче да је спољашње лице заправо маска скривеног карактера (БРЕДЕКАМП 2009: 51). Маска приказује прошлост, али и наговештава будућност носиоца маске, што би у овом случају водило ка поимању прошле власти Луја XIV, као и садашње, и будуће власти југословенског суверена. Дакле, маска јесте личина натперсоналне вечне власти, али је обележена карактером, и обележава индивидуалност носиоца маске карактера (БРЕДЕКАМП 2009: 51).

Године 1841. Хегелов (Georg Wilhelm Friedrich Hegel) ученик Теодор Речер (Theodor Rötcher) конципирао је тезу о позоришту, у оквиру које је, следећи Хегела, истакао могућност очувања индивидуалног карактера сачуваног у маски (БРЕДЕКАМП 2009: 51). У приказу карактера, прво се јавља обележје испољавања личности у њеној карактеристичној својствености. Дакле, лично историјско тело Тита манифестује се у огледалу (лику) Луја XIV – натперсоналном и наиндивидуалном телу моћи.

Потом је Маркс (Karl Marx) позоришну теорију пренео на целокупно друштво, посредно омогућивши да се театарски перформанс два владара смести у позоришни, али и политички универзум, и тако уметне у симболични свет репрезентацијских пракси.

Питање перформанса отвара пажљиво изрежирани Титов приказ пред својим двојником. Дефинисан током седамдесетих година прошлог столећа у језичкој теорији Остина (John Langshaw Austin) (WULF 2002: 209), перформанс је подразумевао говор, праћен покретима тела – глас, гест, мимика. Уклопљен у телесну моторику, овако

схваћен перформанс може бити и невербална радња. У складу са Бурдијеовим схватањем перформативности, инсценирани покрети тела се разумеју као скуп пракси друштвеног инсценирања и ритуализованог понашања (WULF 2002: 211).

Вера рецепијената у моћ перформанса дефинише актера друштвене радње, који своју ефективност манифестује у социјалном пољу, и успоставља хијератски систем владања и потчињавања (WULF 2002: 211). Својим перформативним радњама људско тело као носилац значења ствара и нормира друштвени поредак. У њему дистанца, удаљеност, блискост... указују на скуп невидљивих правила која се претварају у нормиране праксе понашања. Говор тела материјализује жељу за репрезентовањем, која на основу перформативног говора успоставља прећутни консенсус између актера. *Преко њерформативне конструкије њела, ѡради се њејов огнос ѡрема свеју, друјим људима, и себи самом* (WULF 2002: 212).

Историчар Дејвид Канедијен (David Cannadine) дефинисао је значење моћи: „Power is like the wind: we cannot see it, but we feel its force. Ceremonial is like the snow: an insubstantial pageant, soon melted into thin air” (CANNADINE 1987: 1).

Успостављајући везу између церемонијала, моћи и политике, Кенедијен истиче тезу о харизматичном облику владавине, у коме долази до измишљања традиције. Управо, у овом тренутку можемо да истакнемо посредно везивање југословенског маршала са француским *ѡрејѡком*. Након раскида са Стаљином као старијим братом, Тито је започео процес фабриковања сопственог имиѡа. Предводник трећег пута, толерисан од СССР-а, прихваћен од Запада као социјалистички вирус у Источном блоку, Тито је балансирајући између блокова водио прагматичну спољну политику (КУЉИЋ 2004: 81–87). Такав политички концепт је посебно наглашен у години Титовог доласка у Париз. Тада је званична југословенска доктрина истицала средњи пут југословенске државе која је требало да постане модел понашања једне социјалистичке земље у свету супротстављених политичких блокова (МАРКОВИЋ 1996: 100). Управо се у таквом контексту разуме и Титова изјава за *Newsweek*, дата непосредно након посете Паризу: „Када одем у Париз, ја више знам о руском свету него што они знају, када одем у Москву могу им причати више о западном свету него што они знају” (МАРКОВИЋ 1996: 100). Оваква реалполитика континуираног прилагођавања је кулминирала у време Титове посете Паризу. Југословенска штампа је пред Титов долазак проактивно износила позитивне ставове о односу француске државе и премијерхегел француске владе Ги Моле (Guy Mollet), да би се након председникове посете појавили текстови о колонијалном односу Француске према јужном суседу (МАРКОВИЋ 1996: 145)

У контексту посредног процеса *измишљања ѡтрадиције* (НОВСВОМ, РЕЈНДЖЕР 2000) разуме се Титово утеловљење барокном *ѡрејѡходнику*. Осећај унутрашње моћи који исијава из Титовог става, геста, одела говорио је о његовој способности да се *ујише* у славног барокног владара.

С друге стране, многи истински монарси из ранијих епоха нису били кадри да своје тело поистовете са канонским моделом европских владара у ново и модерно

доба. Средином XIX века је у скицен-блоку Вилијама Текерија (William Makepeace Thackeray) публикована карикатурална парафраза славног Ригоовог (Hyachinte Rigaud) портрета Луја XIV из 1701. године. На сатиричан начин је визуелизован недостатак моћи деветнаестовековних европских владара (ВРЕДЕКАМП 2009: 52). Карикатура приказује бледи ехо старе владарске помпе у модерно доба. Оставши без славног руха и асесоара моћи Луја XIV, проћелави и смежурани старчић (монарх) остаје реликт изгубљене прошлости. Маска карактера остаје без значења, то јест, постаје лутка без лица. Уздрмани уставним и парламентарним захтевима, у вртлогу социјалних револуција, деветнаестовековни европски монарси су изгубили моћ уподобљавања телу Лују XIV. Супротно томе, југословенски монарх је био достојан свом претходнику. Тито је ауторитативно *носио* лично тело, али, и оно друго, вечно тело које репрезентује непропадљиву, социјалистичку државу. Неформални монарх је објединио своје јавно и приватно тело, потврдивши јединство репрезентације свог политичког тела у послератном периоду. У акту сведене афектације приказан је на фотографији из Версаја, потврдивши валидност старог правила о достојанственој репрезентацији моћи.

Епилог: Декадентни владар и позлађено доба

Титова апотеоза пред митским барокним монархом је овековечила сву декаденцију југословенског суверена. Куповина легитимитета је потврдила опште место епохе, у оквиру које су комунистички и социјалистички лидери недостатак директних претходника надомешћивали везивањем за имагинарне претходнике (ПИНТАР МАНОЈЛОВИЋ 2004: 86). У замишљеним претходницима, античким, средњовековним, у овом случају барокним, вршена је посредна легитимизација (не)упитне власти. У овом тренутку се поново враћамо на тезу о иконичном лику југословенског маршала, који се може подвести под концепт *body politic* (ПЕЈИЋ 2002: 135–137; МЕРЕНИК 2010: 29). Титово тело као отеловљење новог социјалистичког човека је манифестовало целокупни друштвени и политички хабитус југословенске заједнице. Међутим, виђење његовог тела се разликовало током различитих историјских етапа. Моша Пијаде је Тита сагледао као радника-револуционара. Године 1952. је у контексту наратива о ратном и радничком хероју насликао портрет новог човека социјалистичке стварности (МЕРЕНИК 2010: 30). Истовремено, владар који је након рата био у сенци Стаљиновог лика, од шесте деценије, настоји да изгради и потом мултиплицира свој лик. Најчешће представљен у маршалској униформи као ратни командант у мирнодопско време (КУЉИЋ 2004: 85), Тито је истовремено рачунао и на Комунистичку партију, бирократизовани апарат и радничку класу (КУЉИЋ 2004: 85–86). Поставивши се као заштитник континуиране сељачке револуције, гарант радничких права, и заштитник социјалне нивелације, Тито је, више својом реалполитиком а мање наметањем ауторитативног начина владања, успео да се постави као натпартијски и патримонијални владалац, који не кажњава, већ брине о јавном добру.

Ипак, Титов лик у јавности је упркос непосредном кокетирању са поданицима и неконвенционалном понашању попримио ноту ексклузивности.

Коначно, суд Добрице Ђосића се чини кључним у питању трансформације Титовог лика. *Искрени* револуционар, поборник сељачко-народњачке социјалистичке револуције, у Титу је видео *брионској монарха*, чиме је несумњиво желео да укаже на декаденцију југословенског маршала, барем из визуре једног дела интелигенције (ПЕРОВИЋ 2012: 189). Након првог сусрета са Титом 1955. који је на њега оставио утисак мужевног и супериорног великог вође, Ђосић је већ 1961. променио свој став: „Схватио сам на Галебу да је вођство Савеза комуниста Југославије, с Титом на челу – монархистичка, бирократска олигархија, морално лицемерна и бескрупулозна у своме властољубљу” (Ђосић 2000: 214). Ђосић је заправо поновио старе наративе рецепције владарског тела. Након одржавања вековног дискурса о мужевном монарху, Француска револуција је увела и визуелизовала дискурс о издегенерисаном владарском телу Луја XVI (REICHARDT, KONLE 2008: 64–90). Декадентни монарх, феминизираног духа и тела, постао је метафора за коруптивно, и од народа отуђено владарско тело. У истом маниру Ђосић изриче моралну пресуду Титу: „Тито је својим личним животом, похлепом за влашћу, богатством, луксузом, дворовима и баловима, славом и ордењем, кинђурењем и фарбањем, нерадом и туризмом, невиђеним и неограниченим расипништвом, означио морални слом револуције...” (Ђосић 1992: 66). У име Ђосићевог самопрокламованог поимања *морала, њравде и слободe* (Ђосић 2000: 214), однарођени социјалистички монарх је идентификован са славним примером владарске декаденције из античког времена: „Тито је носио Калигулин комплекс изузетности...; под влашћу Комунистичке партије – апсолутни монарх... То што је Калигули био само сан – постала је Титова стварност” (Ђосић 1992: 67–68).

Декаденција, неизоставно повезана са луксузом, дефинисала је Титово напуштање *исцравној* пута. Вишак као ознака декаденције, и моралног посрнућа, материјализовала је Титову конзумацију лепог и употребу непотребног.

Ђосић је поновио општа места о непрогресивној декаденцији и сумњивом естетизму. Још је Дезире Нисар (Jean Marie Napoléon Désiré Nisard) 1834. године употребио термин декадентно да опише уметничка дела која су указивала на хипертрофију форме (DENISOFF 2007: 33). Она су исказивала извештаченост, превласт форме над суштином, и све врсте трикова који замагљују реалност и истину. Насупрот прокламованом прогресу ови покрети су поимани као ретроградни изрази назадовања и опадања, што се на латинском (*de cadere*) и означава као – пасти (DENISOFF 2007: 33).

По речима Голдсвортија, последњи Хабзбург (КУЉИЋ 2011: 540) све више је подсећао на социјалистичког дендија (КУЉИЋ 2011: 545). Његов имиџ у јавности је дефинисан скупим и беспрекорно сашивеним оделима, попут белог одела на фотографији из Версаја. У том контексту се сагледавају и томпуси, кравате ерме, углађени манир, лимузине мерцедес, церемонијална моторизована пратња, и Титово хедонистичко уживање на Брионима. Тако је владар естета надишао претпостављеност узорног и прогресивног владара, потврдивши свој потенцијал у склопу социополитичког, али и уметничког дискурса. Поставши самосврховито уметничко дело, југословенски владар је кренуо у правцу самоестетизације, потврдивши суштину декаденције која одбацује

дистинкцију позитивних и негативних сила, и на концу се манифестује у *йрегсѿа-вљању асиметрије у лоици айсолуѿне разлике* (DENISOFF 2007: 33), што потврђује и сједињење наизглед опозитних сила – Луја XIV и Тита.

Управо се таквим чини приказ социјалистичког владара у беспрекорно саши-веном белом оделу и складно упареним белим ципелама у Версају. Упркос томе што је председников протокол водио рачуна о правилима прикладности и саобразности којих се Тито имао придржавати приликом дипломатских сусрета, бело одело одуда-ра од сведеније одеће његових домаћина. Тиме се указује на дозу екстраваганције и ексклузивности југословенског маршала, и његову потребу да оделом и начином живота манифестује своју посебност.

Коначно, произведени лик је прерастао у апсолутистички скројену икону чија харизма више није била у функцији интеграције композитне државне заједнице (КУ-ЛЈИЋ 2011: 548), већ се нашао у служби личног устројења и медијског пласмана хари-зматичног вође.

У таквом контексту, фотографију из Версаја сагледавамо као студију случаја, или визуелни стереотип у служби креирања колективне слике о југословенском апсолу-тисти; она је визуелизовала једно доба и његовог главног протагонисту. Настала у формативним годинама изградње флукутирајућих Титових тела, она је најавила го-дине и деценије декаденције југословенског маршала, и визуелним језиком указала на процес производње једног од многих Титових политичких тела.

Она је у суштини материјализовала политичку идеју о златном добу Титове владавине (ŽIRARDE 2000: 111–159). Стари антички наратив о златном добу, особито употребљен у служби Августове империјалне пропаганде, током времена је задржао своје основно значење (BALDRY 1952: 83–92). Идеолошка конструкција о вечитом про-лећу и друштвеном обиљу постала је основа потоњих владарских програма. Крајем XIX века дошло је до прераде ове идеје. Феномен позлаћеног доба је конституисан као културна и друштвена категорија, у којој се огледао идеални свет високих друштве-них слојева. Особито дефинисан у Сједињеним Државама (Gilded Age – GALLATI 2008), подударан средњој викторијанској епохи и француском Belle Époque, овај историј-ски период је обележила невиђена конзумација уметности, као и брзи успон новообо-гаћених капиталиста. Помпа, сјај, гламур и раскош су дефинисали ово *срећно доба*. Отуда се у извесном смислу може говорити о преображају политичког конструкта о златном добу, у својеврсну високо естетизовану културну конструкцију позлаћеног доба. Идеја блаженства на земљи и високог друштва које ужива у употреби лепог и утилитарног повезала је две економске, политичке и културне структуре. Стога се Титов манифестациони наступ у Версају може разумети као сублимација наратива о вечитом пролећу југословенског суверена и његове државе. У међупростору између пожељне слике о потентном и мужевном предводнику заједнице и фантазмагорији о декадентном владару у позлаћено доба, *замрзнућа* је представа о суверену у најбо-љим животним годинама и његовом композитном телу.

*

Правно уоквиривши процес производње Титовог иконичног лика, *Закон о заштити лика и имена Јосипа Броза Тита* из 1984. године је постхумно патентирао изузетност Титовог лика. Међутим, ситуација на терену није успела да заустави дезинтегративне процесе. Држава која је почивала на интегративној моћи и личној харизми свог доживотног председника је, попут некадашње Двојне монархије након смрти цара Фрање Јосифа, нестала под налетима сецесионистичких процеса. Заштита лика Јосипа Броза Тита, и масовна производња његовог постхумног лика, није зауставила неумитне историјске процесе. Нестанак Титовог природног тела је незаштићеним оставио државно (непропадљиво) тело, условивши да мистично тело социјализма као својеврсна симулација евхаристијског начела Лујевог светог тела (*corpus mysticum*) није надживело свог домаћина.

У таквом контексту, фотографију из Версаја сагледавамо као студију случаја, или визуелни стереотип у служби креирања колективне слике о југословенском апсолутисти; она је визуелизовала једно доба и његовог главног протагонисту. Настала у формативним годинама изградње флукутирајућих Титових тела, она је најавила године и деценије декаденције југословенског маршала, и визуелним језиком указала на процес производње једног од многих Титових политичких тела.

У целини је материјализовала идеју о златном добу Титове владавине. Стари антички наратив о златном добу, произведен у служби Августове империјалне пропаганде, током времена је задржао своје основно значење. Такав конструкт је имао своју примену у Титовој Југославији. Идеолошка конструкција о златном добу југословенске државне творевине и друштвеном обиљу југословенских народа, дефинисала је свеукупну утопију друге Југославије. Софистицирана култура дворског живота југословенског владара материјализовала је идеју о артифицираном свету вечне младости. И као што се иза историјског позлаћеног доба крио спектар друштвених и других неуједначености, тако се иза Титове пројекције о позлаћеном добу прикривао низ неправилности, које нису успеле да замаскирају представе просвећеног апсолутисте и чувара социјалистичког раја.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- БРАЈОВИЋ, Саша. *Ренесансно сојство и портрет*. Београд: Филозофски факултет у Београду (БРАЈОВИЋ, Saša. *Renansano sopstvo i portret*. Beograd: Filozofski fakultet u Beogradu), 2009.
- БРАЈОВИЋ, Саша, Игор Борозан. „Репрезентација моћи у малом формату: Коњаничка скулптура Луја XIV из Државне уметничке колекције дворског комплекса у Београду.” *Зборник Матице српске за ликовне уметности* (БРАЈОВИЋ, Saša, Igor Borozan. „Reprezentacija moći u malom formatu: Konjanička skulptura Luja XIV iz Državne umetničke kolekcije Dvorskog kompleksa u Beogradu.” *Zbornik Matice srpske za likovne umetnosti*) 44 (2016): 85–98.

- МАРКОВИЋ, Предраг Ј. *Београд између истока и запада 1948–1965*. Београд: Службени лист СРЈ (MARKOVIĆ, Predrag J. *Beograd između istoka i zapada 1945–1968*. Beograd: Službeni list SRJ), 1996.
- ПЕЈИЋ, Бојана. „Тито или иконизација једне представе.” У: СРЕТЕНОВИЋ, Дејан (ур.). *Ново читање иконе*. Београд: Геопоетика (РЕЈИЋ, Војана. „Tito ili ikonizacija jedne predstave.” У: SRETENOVIĆ, Dejan. *Novo čitanje ikone*. Beograd: Geo poetika), 2002, 107–157.
- ПИНТАР МАНОЈЛОВИЋ, Олга. „Тито је стена. (Дис)континуитет владарских представљања у Југославији и Србији XX века.” *Годишњак за друштвену историју* (PINTAR MANOJLOVIĆ, Olga. „Tito je stena. (Dis)kontinuitet vladarskih predstavljanja u Jugoslaviji i Srbiji XX veka.” *Godišnjak za društvenu istoriju*) 2–3 (2004): 85–100.
- РАДИЋ, Ненад. *Пусен и његов крак*. Нови Сад: Галерија Матице српске (RADIĆ, Nenad. *Pusen i petokraka*. Novi Sad: Galerija Matice srpske), 2012.
- ТОДИЋ, Миланка. *Фотографија и пропаганда 1945–1958*. Бањалука–Панчево: ЈУ Књижевна задруга – Helicon (TODIĆ, Milanka. *Fotografija i propaganda 1945–1958*. Banjaluka–Pančevo: JU Književna zadruga – Helicon), 2005.
- ЋОСИЋ, Добрица. *Пишчеви записи (1951–1968)*. Београд: Филип Вишњић (ĆOSIĆ, Dobrica. *Piščevi zapisi (1951–1968)*. Beograd: Filip Višnjić), 2000.
- BALDRY, Harold C. “Who Invented the Golden Age.” CQ, n.s. 2 (1952): 83–92.
- BERTELI, Sergio. *The King's Body. Sacred Rituals of Power in Medieval and Early Modern Europe*. Pennsylvania State University, 2001.
- BEYER, Vera, Jutta Voorhoeve. Nichts dahinter. „Eine Einleitung.” In: BEYER, Vera, Jutta Voorhoeve, Anselm Haverkamp (ed.). *Das Bild ist der König. Repräsentation nach Louis Marin*. München: Wilhelm Fink Verlag, 2006, 7–14.
- BRÄNDLE, Ilka. “Das Foto als Bildobjekt. Aspekte einer Medienanthropologie.” In: BELTING, Hans (ed.). *Bilderfragen Die Bildwissenschaften im Aufbruch*. Brill: Fink, 2007, 83–100.
- BRASSAT, Wolfgang. *Das Historienbild im Zeitalter der Eloquenz. Von Raffael bis Le Brun*. Berlin: Akademie Verlag, 2003.
- BRASSAT, Wolfgang. “Schulung ästhetischer Distanz und Beobachtung dritter Ordnung. Werke Caravaggios in rezeptionsästhetischer und systemtheoretischer Sicht.” In: *Bilder–Raume–Betrachter*. Reimer Verlag: Berlin, 2006, 108–130.
- BREDEKAMP, Thomas. “Die Charaktermasken von Karl Marx.” In: FERINO PAGDEN, Sylvia (ed.). *Wir Sind Maske*. Wien: Kunsthistorischen Museum Wien, 2009, 51–53.
- BURKE, Peter. *The Fabrication of Louis XIV*. New Haven – London: Yale University Press, 1992.
- BÜSCHEL, Hubert. *Untertanenliebe. Der Kult um deutsche Monarchen 1770–1830*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2006.
- CANNADINE, David. “Introduction: divine rites of kings.” In: CANNADINE, David, Simon Price (eds.). *Rituals of Royalty. Powers and Ceremonial in Traditional Society*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987, 1–19.
- DENISOFF, Dennis. “Decadence and aestheticism.” In: MARSHALL, Gaill (ed.). *The Cambridge Companion to the Fin de Siècle*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007, 13–30.
- DOETSCH, Hermann. “Einleitung.” In: DÜNNE, Jörg, Stephan Günzel (ed.). *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2006, 195–211.

- DÜNNE, Jörg, Stephan Günzel. „Vorwort.” In: DÜNNE, Jörg, Stephan Günzel (ed.). *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2006, 9–18.
- DÜNNE, Jörg. „Einleitung.” In: DÜNNE, Jörg, Stephan Günzel (ed.). *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2006, 289–303.
- ELIAS, Norbert. *The Court Society*. Oxford: Basil Blackwell, 1983.
- ELLENIUS, Allan. „Introduction: Visual Representations of the State as Propaganda and Legitimation.” In: ELLENIUS, Allan (ed.). *Iconography, Propaganda, and Legitimation*. New York: Oxford University Press, 1998, 1–8.
- GERMER, Stefan. *Kunst-Macht-Diskurs. Die intellektuelle Karriere des André Félibien im Frankreich von Louis XIV*. München: Wilhel Fink Verlag, 1997.
- GOLDŠTAJN, Ivo, Slavko Goldštajn. *Tito*. Novi Sad: Akademska knjiga, 2021.
- GREENBERG, Michell. *Baroque bodies. Psychoanalysis and the Culture of French Absolutism*. Ithaca–London: Cornell University Press, 2001.
- HABERMAS, Jürgen. *Javno mnjenje. Istraživanje u oblasti jedne kategorije građanske javnosti*. Novi Sad: Mediteran Publishing, 2012.
- HOBBSOM, Erik, Terens Rejndžer (ur.). *Izmišljanje tradicije*. Beograd: Čigoja štampa, 2002.
- KAHN, Victoria. *Political Theology and Fiction in The King’s Two Bodies*, Representations 106, spring 2009, 77–101.
- KANTOROWICZ, Ernst H. *The King’s Two Bodies. A Study in Medieval Political Theology*. New Jersey: Princeton University Press, 1997.
- KELLER, Ulrich. „Rieterstandbild.” In: FLECKNER, Uwe, Martin Warnke, Hendrik Ziegler (ed.). *Handbuch der Politischen Ikonographie*. Bd. II: Imperator bis Zwerg. München: C. H. Beck, 2011, 303–309.
- KEMP, Wolfgang. *Der Anteil des Betrachters, Rezeptionsästhetische Studien zur Malerei des 19. Jahrhunderts*. München: Maander, 1983.
- KLENNER, Philipp J. „Souveränes Kleingeld.” In: PROBST, Jörg, Philipp J. Klenner (ed.). *Ideengeschichte der Bildwissenschaft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2009, 137–161.
- KULJIĆ, Todor. *Tito. Sociološkoistorijska studija*. Zrenjanin–Beograd: Gradska narodna biblioteka Žarko Zrenjanin – Čigoja štampa, 2004.
- KULJIĆ, Todor. „Titoizam: tri perspektive.” U: PINTAR MANOJLOVIĆ, Olga (ur.). *Tito – Videnja i tumačenja, zbornik radova*. Beograd: Institut za noviju istoriju Jugoslavije, 2011, 539–551.
- KULJIĆ, Todor. *Sećanje na titoizam. Između diktata i otpora*. Beograd: Čigoja štampa, 2011.
- LACAN, Jacques. „Die Topik des Imaginären.” In: DÜNNE, Jörg, Stephan Günzel (ed.). *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2006, 212–227.
- LUHMANN, Niklas. „Das Kunstwerk und die Selbstreproduktion der Kunst.” In: GOMBRICHT, Hans Ulrich, Ludwig K. Pfeifer (eds.). *Stil. Geschichten und Funktionen eines kulturwissenschaftlichen Diskurs-elements*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986, 620–672.
- LYNN, Hunt. *The Family Romance of the French Revolution*. Berkeley – Los Angeles: University of California Press, 1992.
- MAI, Ekkehard. *Le Portrait du Roi: Staatsporträt und Kunsttheorie in der Epoche Ludwigs XIV*. Bonn, 1975.
- MARIN, Louis. *Portrait of the King*. MacMiillan Press, 1988.

- MARIN, Louis. *On Representation*. Stanford: Stanford University Press, 2001.
- MARIN, Louis. "Das Sein des Bildes und seine Wirksamkeit." In: BEYER, Vera, Jutta Voorhoeve, Anselm Haverkamp (eds.). *Bild ist der König. Repräsentation nach Louis Marin*. München: Wilhelm Fink Verlag, 2006, 15–24.
- MARTIN, Jana (ed.). *Splendors of Versailles*. New York: Mississippi Arts Pavilion, 1998.
- MARTIN, Michele. *Les Monuments équestres de Louis XIV*. Paris, 1986.
- MELZER, Sara E., Kathryn Norberg. "Introduction." In: MELZER, Sara E., Kathryn Norberg (ed.). *From the Royal to the Republican Body. Incorporating the Political in Seventeenth-Century France*. Berkley – Los Angeles – London, 1988, 1–10.
- MERENIK, Lidija. *Umetnost i vlast. Srpsko slikarstvo 1945–1968*. Beograd: Vujičić kolekcija – Univerzitet u Beogradu, Filozofski fakultet, 2010.
- MERRICK, Jeffrey. "The Body of Politics of French Absolutism." In: MELZER, Sara E., Kathryn Norberg (ed.). *From the Royal to the Republican Body. Incorporating the Political in Seventeenth-Century France*. Berkley – Los Angeles – London, 1988, 11–31.
- MIRZOEFF, Nicholas. *Bodyscape. Art, modernity and ideal figure*. London – New York: Routledge, 1995.
- PEROVIĆ, Latinka. „Dobrica Ćosić o Josipu Brozu Titu. Skica za istraživanje političkog i intelektualnog odnosa.” U: PINTAR MANOJLOVIĆ, Olga (ur.). *Tito – Viđenja i tumačenja, zbornik radova*. Beograd: Institut za noviju istoriju Jugoslavije, 2011, 152–198.
- PEROVIĆ, Latinka. „Josip Broz Tito: Različite istorijske perspektive.” U: PINTAR MANOJLOVIĆ, Olga (ur.). *Tito – Viđenja i tumačenja, zbornik radova*. Beograd: Institut za noviju istoriju Jugoslavije, 2011, 19–27.
- PINTAR MANOJLOVIĆ, Olga (ur.). *Tito – Viđenja i tumačenja, zbornik radova*. Beograd: Institut za noviju istoriju Jugoslavije, 2011.
- POMMIER, Edouard. "Versailles: The Image of the Sovereign." In: NORA, Pierre (ed.). *Realms of Memory. The Construction of the French Past*. Vol. III. Symbols. New York: Columbia University Press, 1999, 293–324.
- REICHARDT, Rolf, Hubertus Kohle. *Visualizing the Revolution. Politics and the Pictorial Arts in Late Eighteenth-century France*. London: Reaktion Books, 2008.
- RICKERT, Yvone. "Triumph." In: FLECKNER, Uwe, Martin Warnke, Hendrik Ziegler (ed.). *Handbuch der Politischen Ikonographie. Bd. II: Imperator bis Zwerg*. München: C. H. Beck, 2011, 456–464.
- SCHULZ, Martin. "Körper sehen – Körper haben? Fragen der bildlichen Repräsentation Eine Einleitung." In: BELTING, Hans, Kamper, Dietmar, Schulz (ed.). *Quel Corps? Eine Frage der Repräsentation*. München. Wilhelm Fink Verlag, 2002, 1–26.
- SETTON, Dirk. "Mächtige Impotenz. Zur Dynamo-Logik des Königspötrats." In: *Das Bild ist der König. Repräsentation nach Louis Marin*. München: Wilhelm Fink Verlag, 2006, 217–244.
- SYNDRAM, Dirk. "Luxus." In: FLECKNER, Uwe, Martin Warnke, Hendrik Ziegler (ed.). *Handbuch der Politischen Ikonographie. Bd. II: Imperator bis Zwerg*. München: C. H. Beck, 2011, 108–115.
- WARNKE, Martin. *Bildindex zur politischen Ikonographie*. Hamburg: Privatdruck, 1996.
- WULF, Christoph. "Der performative Körper. Sprache–Macht–Handlung." In: BELTING, Hans, Kamper, Dietmar, Schulz (ed.). *Quel Corps? Eine Frage der Repräsentation*. München. Wilhelm Fink Verlag, 2002, 207–218.
- WYSS, Beat. "Das Fotografische und die Grenzen des mechanischen Bildes." In: BELTING, Hans, Kamper, Dietmar, Schulz (ed.). *Quel Corps? Eine Frage der Repräsentation*. München. Wilhelm Fink Verlag, 2002, 365–366.

ZANGER, Abby E. *Scenes from the Marriage of Absolutist Power. Nuptial Fictions and the Making of Absolutist Power*. Stanford: Stanford University Press, 1997.
 ŽIRARDE, Raul. *Politički mitovi i mitologije*. Beograd: Čigoja štampa, 2000.

Igor B. Borozan

THE GILDED AGE AND THE REPRESENTATION OF RULERS:
 LOUIS XIV AND TITO AT VERSAILLES
Dedicated to Professor Miroslav Timotijević

Summary

In 1956, Yugoslav president Josip Broz Tito visited Paris. On that occasion, he was escorted through the Palace of Versailles, the former centre of the French absolutist monarchy. The camera recorded, among other things, the moment when Tito found himself in front of the relief with the equestrian portrait of Louis XIV, the work of Antoine Coysevox from 1681. At the time of the establishment of Josip Broz Tito's personal rule and Yugoslavia's balancing between opposing ideological blocs, the photo from Versailles confirmed the formation of a stable socialist sovereign. The scene was undoubtedly staged by propaganda strategy that conditioned the consideration of the structural foundations of the absolutist rule. The contact between the two rulers, the absolutist sovereign, on the one hand, and the informal Yugoslav monarch, on the other hand, made it possible to consider the framework of the visual representation of the two rulers. Finding a parallel between the two rulers, in seemingly different political systems, confirmed Tito's structural decadence. Appearance, suit, attitude, as well as several other manifestations of sophisticated taste, confirmed the congruence of the two rulers. Within the timeless and ceremonial power, Louis XIV and Tito are defined as the mirror and reflection of unlimited power. The photography, considered a case study of ideological propaganda, materialized the process of creating an imagination about the gilded age in the political and cultural habitus of the Yugoslav sovereign and his state. The ancient (antique) political concept of the golden age and the modern, social, and cultural concept of the gilded age are intertwined in the silent dialogue of the two rulers in Versailles. The ideological construction of the age of happiness and grace is recreated in Tito's political body having its reflection in the relief of the most powerful baroque ruler. Therefore, the studied photograph represents a visual tribute to the resemblance of the two rulers in the baroque space of power, where the stagy performance of the two rulers sublimates the concept of absolute and unlimited power.

Keywords: Josip Broz Tito, Louis XIV, Versailles, Paris, representation, decadence, gilded age.