



Мр НАТАША ТАСИЋ
Докторска дисертација

Београд
2020.



УНИВЕРЗИТЕТ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ

ФАКУЛТЕТ ДРАМСКИХ УМЕТНОСТИ
ПОЗОРИШТА, ФИЛМА, РАДИЈА И ТЕЛЕВИЗИЈЕ

НАСТУПИ И РЕПЕРТОАР ХОРА „ОБИЛИЋ“ НА ДРЖАВНИМ СВЕТКОВИНАМА
ПОСМАТРАНИМ КАО КУЛТУРАЛНО ИЗВОЂЕЊЕ,
А КАО РЕПРЕЗЕНТАТИВАН ПРИМЕР УЛОГЕ ХОРСКОГ ПЕВАЊА
У ОБЛИКОВАЊУ НАЦИОНАЛНОГ ИДЕНТИТЕТА У СРБИЈИ
ПОСЛЕ 1989. ГОДИНЕ

ДОКТОРСКА ДИСЕРТАЦИЈА

Ментор: ред. проф. др Иван Меденица

Кандидаткиња: мр Наташа Тасић

Индекс број: 17/2016 Д

БЕОГРАД 2020.

АПСТРАКТ

Окончање Хладног рата 1989. године довело је до урушавања државног социјализма у свим земљама Источне Европе, а социјалистичка Југославија није била изузетак. Услед таквих политичких околности, национални идентитет постао је тема од прворазредног значаја. Један од кључних фактора у процесу обликовања националног идентитета у Србији тога доба биле су и државне светковине, које се у дисертацији посматрају као културалне изведбе. Прецизније, реч је о јавним догађајима – извођењима, чији је циљ репрезентовање одређених вредности које државна политика препознаје као пожељне. Њихова сврха, а то је случај и са свим осталим видовима културалних изведби, није иманентно уметничка, већ је вануметничка намена у првом плану.

Предмет овог рада јесу наступи и репертоари Академског хора „Обилић“ на државним светковинама у Србији након 1989. године и њихова корелација са процесом обликовања националног идентитета. На избор репрезентативног примера утицала је чињеница да је поменути ансамбл учествовао на веома значајним културалним изведбама овог периода. Неке од њих временом су постале права парадигма тадашњег друштвено-историјског тренутка, пре свега она одржана 1989. године на Газиместану, поводом обележавања шест векова од Косовске битке. Поред тога, у раду се сагледавају и друге државне светковине, па се кроз хорске наступе, политичке говоре и друге елементе инсценација, испитује однос државне политике према националном идентитету. На тај начин прате се и осцилације, заокрети, или пак континуитет доминантног идеолошког дискурса. У складу са теоријским принципима студија извођења, приступ теми је интердисциплинаран, уз уважавање релевантних изведбених феномена и специфичности, а то су: телесна коприсутност, аутопоетичка повратна спрега, трансформативност, лиминалност, капацитет за креирање заједнице и политичност.

Кључне речи: културална изведба, државна светковина, хорско певање, хор „Обилић“, национални идентитет

ABSTRACT

End of the Cold War in the 1989th brought about many changes, including collapse of the state's socialisms in all Eastern European countries, including socialist Yugoslavia. Within these political circumstances, national identity emerged as the top priority issue. One of the key factors in shaping national identity in Serbia of those times were state-organized ceremonies which are in this dissertation treated as cultural performances. More precisely, those were public events which main aim was to present certain values promoted by the state. Their purpose, as with the other types of cultural performances, was not exclusively artistic, but predominantly non-artistic.

This thesis is focused on performances and repertoires of the Academic Choir Obilic at state-organized ceremonies in Serbia after 1989th, and their correlation with the process of shaping national identity. Decision to select this ensemble as representative example was influenced by the fact that choir Obilic participated in some of the most important cultural performances of the period. Nowadays, few of these ceremonies are perceived as the paradigm of the whole socio-historic context, and definitely the most remarkable one among them is the 600th Anniversary of the Kosovo battle. In addition to this cultural performance, thesis also observes other state-organized ceremonies, and through the choir performances, political speeches, and other staging elements examines state-promoted political attitude towards national identity. This approach allows us to track oscillations, shifts or continuity of dominant ideological discourse. In line with theoretical principles of the performance studies, thesis employs interdisciplinary approach with respect to the essential features of any performance, such as bodily co presence, autopoietic feedback loop, transformativity, liminality, community creating capacity and politicalness.

Keywords: cultural performance, state-organized ceremonies, choral singing, Obilic choir, national identity

САДРЖАЈ

1. УВОД	1
1. 1. О хорском певању	1
1. 2. Предмет и временски оквир рада	6
1. 3. Појмовно - теоријски оквир	9
1. 4. Хипотезе и циљеви	11
1. 5. Структура.....	12
1. 6. Методе.....	13
1. 7. Научна актуелност и оправданост теме	15
2. КУЛТУРАЛНА ИЗВОЂЕЊА И ДРЖАВНЕ СВЕТКОВИНЕ	17
2. 1. Појам културалног извођења	17
2. 2. Државне светковине као културална извођења.....	30
3. ПИТАЊЕ НАЦИОНАЛНОГ ИДЕНТИТЕТА У СРБИЈИ НАКОН 1989. ГОДИНЕ 35	
3. 1. Шта је то национални идентитет?	35
3. 1. 1. Нација, национализам, национални идентитет	37
3. 1. 2. Нација и држава	39
3. 1. 3. Културални механизми у функцији изградње националног идентитета: језик, светковине, хорско певање.....	41
3. 1. 4. „Банални национализам“	45
3. 2. Друштвено-историјске околности у Србији.....	47
4. ПОГЛЕД НА ПРОШЛОСТ ХОРА „ОБИЛИЋ“	57
4. 1. У доба романтизма.....	58
4. 2. Екскурс: десетогодишњи јубилеј	60
4. 3. Прва половина двадесетог века	63
4. 4. Након Другог светског рата	65
5. РЕПЕРТОАРИ И НАСТУПИ ХОРА „ОБИЛИЋ“ НА ДРЖАВНИМ СВЕТКОВИНАМА ПОСЛЕ 1989. ГОДИНЕ	68
I МЕТОДОЛОГИЈА ИСТРАЖИВАЊА.....	68
II АНАЛИЗЕ КУЛТУРАЛНИХ ИЗВОЂЕЊА	74
5. 1. Шест векова од Косовске битке.....	74
5. 1. 1. „Пасија светога кнеза Лазара“	79
5. 1. 2. У Сава центру.....	86

5. 1. 3. На Газиместану	90
5. 2. Три века од Велике сеобе Срба.....	96
5. 2. 1. Псалам.....	97
5. 2. 2. У Сремским Карловцима.....	99
5. 3. Осамдесет година од стварања Југославије.....	107
5. 4. Срећење 2004. године: Два века од Првог српског устанка и стварања модерне српске државе	123
5. 4. 1. У Орашцу.....	125
5. 4. 2. Скела	130
5. 5. „Совјети здравога разума“ – свечана академија поводом два века од Доситејевог доласка у Србију.....	151
5. 6. „Народ мислилаца и песника“ – свечана академија поводом два века Универзитета у Београду.....	158
6. КОМПАРАЦИЈА И СУБЛИМАЦИЈА РЕЗУЛТАТА ИСТРАЖИВАЊА	169
7. ЗАКЉУЧАК: ХОРСКО ИЗВОЂЕЊЕ НАЦИОНАЛНОГ ИДЕНИТЕТА	181
ЛИТЕРАТУРА.....	188
ИЗВОРИ	196

1. УВОД

Светковине представљају извођења која су константа друштвеног живота у свим епохама и у свим политичким и религијским системима. Ричард Шекнер (Richard Schechner), указујући на виталну функцију „сценичности“ и „представа“ у животу људи и заједница, поставља реторичко питање: „До ког степена наш природни опстанак као врсте зависи од тога колико народи и њихове вође 'глуме', не само у смислу понашања, већ и у позоришном смислу?“, а потом закључује: „Заиста, како се 'руководи' кризом – игра, глуми – постаје ствар од изузетног значаја“.¹ Дакле, светковине и други догађаји којима се народи и њихове вође репрезентују у јавности, нису „козметичке“, већ сасвим функционалне друштвене појаве. Кроз њихову сугестивност демонстрирају се кључни вредносни постулати неког друштвеног система и културе. Поред тога што манифестују идеје које колектив сматра значајним, светковине имају капацитет да од мноштва појединаца начине заједницу,² захваљујући различитим унутрашњим својствима самог процеса извођења.

1. 1. О хорском певању

Један од бројних канала посредством којих светковина гради заједницу јесте музика. Ову уметност у светковинама заступају различити жанрови, међу којима хорски има убедљиво највећу предност. То је и разумљиво, будући да је колективно вокално музичко изражавање још од древних цивилизација имало значајну улогу у животу људи.³ Тако су, на пример, сачувани материјални докази да се на подручју Месопотамије, у Сумеру (четири милиона година пре нове ере), на верским обредима певало респонзоријално и антифоно,⁴ а овакав облик хорског извођења појављиваће се и у

¹ Ričard Šekner, *Ka postmodernom pozorištu: između antropologije i pozorišta*. Beograd: Fakultet dramskih umetnosti - Institut za pozorište, film, radio i televiziju, 1992, 244.

² Jelena Đorđević, *Političke svetkovine i rituali*. Beograd: Dosije-Signature, 1997.

³ Džerald Abraham, *Oksfordska istorija muzike I*. Beograd: Clio, 2001.

⁴ Појам респонзоријално певање подразумева наизменично певање солисте (најчешће онога ко предводи неки религијски обред) и хора, а појам антифоно певање односи се на наизменично певање два хора. Након Сумерске цивилизације, респонзоријално и антифоно певање користило се у хебрејском богослужењу за певање псалама, одакле ће постепено ући и у хришћанску црквену музичку праксу.

епохама које следе. Неколико хиљада година касније, иконографија Асирског царства (први миленијум пре нове ере), приказује дворске музичаре како заједно излазе из града да поздраве новог краља. Осим богате галерије инструмената, на овој ликовној представи препознаје се и хор у коме певају жене и деца.⁵ Свакако, хорско певање у време пре нове ере није представљало вид самосталног уметничког израза, већ се примењивало у различитим синкретичким формама, пре свега верским ритуалима и другим светковинама. Познато је да су хорска извођења, поред дијалога, била неизоставни сегмент античке грчке трагедије. Сама трагедија се, према Аристотелу, развила трансформацијом дитирамба, хорске песме посвећене Дионису, богу вина, плодности и заноса. Вокална извођења у трагедији, тој превасходно хорској пракси,⁶ представљала су кохезиван друштвени фактор којим је дефинисан идентитет Атине и њених грађана. Интегришућа снага колективног певања није исцрпљена ни у новој ери, а овај вид музичке интерпретације заступљен је у светковинама на свим меридијанима.

Један од најзначајнијих музичко-сценских облика који се након античке драме усталио у европској култури била је литургијска драма. Идеја је била да се за време централних црквених празника, на непосредан и приступачан начин, посредством хорске музике, а уз употребу дијалога, посебно осмишљене сценографије и костима, заједници верника приближе основна начела Хришћанства. Ако имамо у виду да је једна од основних одлика европског Средњег века била симбиоза религиозног и световног живота, онда можемо закључити да је литургијска драма, као сакрални позоришни облик, имала не само духовни, већ и веома изражен социјални, па и политички карактер.

Сви хорски облици у европској музичкој пракси у почетку су били једногласни. Најзначајнија збирка једногласних црквених напева у оквиру Западног римског царства називала се грегоријански корал, а на Истоку, у Византији, то је био осмогласник. Сматра се да су управо у сакралном вокалном жанру успостављени и први једноставни облици музичког вишегласја, најпре у стваралаштву композитора који су деловали при катедрали Нотр Дам у Паризу током 12. и 13. века. Временом се хорски слог усложњавао, а полифонија, која подразумева равноправност свих хорских деоница, достигла је пуну

⁵ Džerald Abraham, нав. дело, 32.

⁶ У питању је неконвенционално мишљење теоретичарке Флоранс Дипон, која инсистира на томе да је трагедија пре свега ритуално-хорска извођачка пракса, одвајајући тако њено играње од традиције драмског позоришта заснованог на причању приче. Florans Dipon, *Aristotel ili vampir zapadnog pozorišta*. Beograd: Clio, 2011, 152.

зрелост у доба ренесансе, под утицајем развоја музичке теорије, нотације и штампе. Све до краја 16. и почетка 17. века хорска музика изводила се најчешће *a capella*, дакле без инструменталне пратње. Вокално-инструментални жанрови постају уобичајени тек у опусима барокних композитора. Током свих ових периода хорска музика развијала се пре свега у оквиру различитих церемонијалних пракси, односно ритуала и светковина религиозног или профаног карактера. Чак и након 17. века, премда веома комплексна у жанровском и музичко-формалном смислу, хорска музика била је доминатно везана за оперске изведбе или црквени контекст.

Појава просветитељства, као коначан раскид са теоцентричном визијом света, утицала је и на промену друштвене позиције и улоге свих музичких жанрова, а самим тим и оног хорског. Коначно, тек током романтизма хорско певање постаје веома широко распрострањена друштвена пракса. Било је то доба корених и брзих социјалних трансформација, када су се, речима историчара Ерика Хобсбома (Eric Hobsbawm, 1917–2012), „држава, нација и друштво (...) стицали у једно“.⁷ Политика приближавања сфере нације и сфере државе артикулисана је кроз различите културалне праксе, међу којима је било и хорско певање. Немачки музиколог Карл Далхаус (Carl Dahlhaus, 1928–1989) тако наводи да је у Националном Конвенту из 1795. године предложено да се националне светковине славе управо певањем народних хорова.⁸ Основна карактеристика ових изведби била је просветитељска комуникативност, што Далхаус, описујући хорско певаштво у 19. веку, дефинише као „suodnos društvenosti, obrazovne funkcije i građanske reprezentativnosti“.⁹ О социјалној функционалности и демократичности хорског певања, односно о романтичарском поимању његовог својеврсног инклузивног и кохезивног потенцијала, сведочи и извод из једног текста Ханса Георга Негелија (Hans Georg Nägeli, 1773–1836). Овај композитор, музички педагог и оснивач певачких друштава, са ентузијазмом и врло илустративно истиче: „Uzмите gomile ljudi, uzмите ih na stotine, na tisuće, pokušajte ih dovesti u izmjenično djelovanje, gdje svatko slobodnim činom manifestira svoju osobnost kako izrazom čuvstva, tako izrazom riječi, gdje on ujedno od svih ostalih prima homogene dojmove, gdje najintuitivnije i najraznolikije biva svjestan ljudske samostojnosti i

⁷ Erik Hobsbom, Masovna proizvodnja tradicija: Evropa, 1870–1914, у: *Izmišljanje tradicije*, Erik Hobsbom i Terens Rejndžer, ur. Beograd: Biblioteka XX vek / Knjižara Krug, 2011, 386.

⁸ Carl Dalhaus, *Glazba 19. stoljeća*. Zagreb: Hrvatsko muzikološko društvo, 2007, 51.

⁹ Исто, 172.

sustojnosti, gdje isijava i udiše ljubav, trenutačno svakim udahnućem – imate li što drugo doli zbornsko pjevanje?“¹⁰ Дакле, хорском певању приписиван је изузетан друштвени капацитет, посебно онда када је велики број индивидуа било потребно ујединити око једне идеје. У прилог томе говори и чињеница да су хорски наступи били неизоставан сегмент најзначајнијих јавних церемонија у Француској (Дан Бастиље) и Немачкој (обележавање сећања на француско-пруски рат) крајем 19. и почетком 20. века.¹¹ Заправо, ова врста колективног музичког активизма, „током епохе романтизма постала је права масовна појава, најпре у Немачкој, а затим Енглеској, Француској и читавој Европи“.¹²

Хорско певање у Србији било је окренуто истим циљевима, а основна специфичност огледа се у чињеници да се домаћа музика, стицајем историјских околности, није континуирано развијала у односу на претходне стилске периоде.¹³ Зато је током 19. и у првим деценијама 20. века хорско певање било ослонац развоја целокупног музичког живота, али и саставни део светковина у време националне консолидације српске културе. Услед малог броја школованих музичких професионалаца, те непостојања адекватних институција, развој „класичнијих“ музичких жанрова, попут симфонијског, камерног или оперског, био је отежан. Са друге стране, хорска пракса могла је да се развија и у аматерским оквирима, притом остварујући високе уметничке домете. Зато су национално, али и уметнички, најпрепознатљивија романтичарска музичка остварења била намењена управо хорском извођењу. У складу са политичком и друштвеном климом, основна функција овог вокалног жанра на јавним светковинама била је везана за прокламовање српских националних идеала.¹⁴

Током кризама засићеног 20. века пак, српска култура постала је сегмент шире југословенске политичке платформе, у њеним различитим облицима, што се директно одражавало и на положај и идејне окоснице хорских наступа унутар самих светковина. Модернизација на пољу културе, која је карактерисала међуратни период, подразумевала је отклон од традиционалних модела. Ипак, и у таквим околностима, хорско певање

¹⁰ Исто, 51.

¹¹ Ерик Хобсбом писао је о улози церемонија и ритуала у процесу „масовне производње традиција“. Ерик Хобсбом, *Масовна производња традиција*: Енгора, 1870–1914, нав. дело, 383-448.

¹² Наташа Тасић, *Хорско певање на културалним изведбама у Србији у доба романтизма: пример јубилеја певачког друштва „Обилић“*, у: *Уметност и култура данас: уметничко наслеђе, савремено стваралаштво и образовање укуса – зборник радова са научног скупа*. Ниш: Универзитет у Нишу, Факултет уметности, 2017, 52.

¹³ Исто.

¹⁴ Исто.

остало је значајан актер државне репрезентације. Певачка друштва представљала су „снажан медиј у служби политичког васпитања и пропагирања колективне културе у правцу 'дисциплиновања нације'“,¹⁵ због чега су их институције власти редовно ангажовале у оквиру различитих јавних манифестација.

Водећу улогу у организацији ових догађаја имао је Јужнословенски певачки савез. У питању је савезна музичка организација основана 1924. године, са идејом да у једно тело уједини сва југословенска певачка друштва.¹⁶ У фокусу деловања било је зближавање јужнословенских народа посредством музичке сарадње, ширење културе хорског певаштва у све крајеве државе, подизање доступности нотних издања, повећање нивоа опште музичке писмености, али и креирање програма државних светковина. Тако је Јужнословенски певачки савез редовно учествовао у организацији обележавања празника Видовдан, затим рођендана краља Александра Карађорђевића (1888–1934) и важних годишњица.¹⁷ Чињеница да је једној реномираној струковној институцији делегиран задатак осмишљавања дела репертоара јавних светковина јасно говори о истакнутој улози певачких наступа на овим манифестацијама. Конкретна улога хора на државним светковинама између два светска рата је у формалном смислу била на линији са онима из претходног периода. Кључна разлика препознаје се у избору репертоара који је сада био пансловенски опредељен. Хорски програми су тако у духу владајуће идеологије редовно обухватили дела аутора из свих крајева Југославије.¹⁸

Након Другог светског рата, под једнопартијском идеологијом и социјалистичким државним уређењем, хорска музика је активно суделовала у промовисању вредности политичког концепта „братства и јединства“, али и у неговању тековина народно-ослободилачке борбе. Као један од механизма изградње револуционарног мита и култа

¹⁵ Биљана Милановић, Однос сфере државе према певачким удружењима у Србији и Краљевини Југославији, у: *Музикологија*, бр. 11. Београд: Музиколошки институт САНУ, 2011, 222.

¹⁶ Ипак, Хрватски певачки савез је одбио чланство у Јужнословенском певачком савезу, тако да су његову основу чинили српски и словеначки певачки савези уз мањи број појединачних певачких друштава из Хрватске.

¹⁷ Детаљније о улози Јужнословенског певачког савеза у културном и политичком животу током међуратног периода видети у: Ивана Весић, *Конструисање српске музичке традиције у периоду између два светска рата: утицај идеолошких подела у српској политичкој и интелектуалној елити*, необјављена докторска дисертација. Београд: Филозофски факултет, 2016, 150-151.

¹⁸ Тако је на пример Прво београдско певачко друштво, у оквиру Светосавске академије одржане у Земуну јануара 1941. године, извело поред дела српских и руских аутора и један циклус хрватског композитора Златка Гргошевића (1900–1978). Богдан Ђаковић, *Летопис Друштва 1919 – 1941*, у: *Прво београдско певачко друштво: 150 година*. Београд: САНУ, Музиколошки институт САНУ, 2004.

личности тадашњег југословенског председника Јосипа Броза Тита (1892–1980), организоване су монументалне светковине као „доктринарна слика понуђена да би се у њу веровало и да би се инкорпорирала у својеврсни политички тоталитет“.¹⁹ Поменимо као репрезентативан пример централни годишњи спектакл одржаван на Титов рођендан, који је 1956. године произведен у Дан младости и обележаван све до 1987, чак седам година након председникове смрти. Слет на београдском стадиону ЈНА²⁰ сваке године подразумевао је мноштво сценских елемената: од фискултурних кореографија, политичких говора, музичко-сценских тачака, преко примопредаје штафете, све до ватромета. Музички садржај ових светковина обухватао је комбинацију народних, партизанских и масовних песама у различитим аранжманима.²¹ У складу са идеолошким постулатима братства и јединства свих југословенских народа и народности, фолклорни идиом био је често заступљен. Коришћени су веома комплексни извођачки апарати (хор, оркестар, солисти, рецитатор), а тежиште је било на вокално-инструменталним жанровима. Осим интерпретације већ постојећих композиција, поводом Дана младости стварана су и нова, оригинална музичка дела која су писали етаблирани, „официјелни композитори, неретко и сами учесници НОБ-а“.²²

Напоследку, пред крај протеклог столећа, фокус друштвено-политичких тенденција на југословенским просторима поново је усмерен ка нацији. Последично томе, позиција, улога и особености хорске музике и хорског певања у оквиру јавних светковина постепено су се усклађивале са доминантним идеолошким дискурсом.

1. 2. Предмет и временски оквир рада

Предмет овог рада јесу наступи и репертоари Академског хора „Обилић“ на државним светковинама у Србији после 1989. године и њихова корелација са процесом обликовања националног идентитета. Под синтагмом „државна светковина“ подразумевам

¹⁹ Мирослава Лукић-Крстановић, *Спектакли XX века: музика и моћ*. Београд: САНУ, Етнографски институт, 2010, 110.

²⁰ Од 1989. године овај стадион носи назив фудбалског клуба „Партизан“.

²¹ Музику као витални елемент слетова поводом Дана младости проучавала је музиколошкиња Весна Микић (1967–2019): Весна Микић, *Музика као средство конструкције и реконструкције револуционарног мита – Дан младости у СФРЈ*, у: *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику*, бр. 40. Нови Сад: Матица српска, 2009, 129-136.

²² Исто.

све оне јавне догађаје организоване од стране владајућих структура, са циљем репрезентовања одређених вредности које државна политика препознаје као значајне и пожељне. Реч је о светковинама поводом државних празника, обележавања различитих годишњица и јубилеја, инаугурација, комеморација и сл. Такође, предмет дисертације центриран је и према феномену културалне изведбе, будући да државне светковине представљају један од могућих појавних облика ових извођења. Њихов циљ није иманентно уметнички, мада могу бити и високо естетизоване, већ је вануметничка намена у првом плану.

Већ летимичан поглед на програме државних светковина реализованих након 1989. године показује да је интерпретација хорске музике била један од њихових незаобилазних елемената. Ипак, ова врста вокалне музичке изведбе у мом раду не посматра се као аутономна уметничка појава, већ искључиво у контексту политичко-идеолошке агенде актуелних власти у Србији. Свесна сам да „иза перцептивне лагодности и сценског шарма музичке видљивости постоје јаке резидуе идеолошких, бирократских и економских стратегија“.²³ Зато сам одлучила да испитам на који начин је хорска музика, као уметничка форма, бивала коришћена за остварење вануметничких циљева на државним светковинама током једног друштвено-политички турбулентног периода, у коме је питање нације и националног идентитета имало, такорећи, нормативну вредност. Другим речима, одговарајући хорски наступи овде се посматрају из перспективе коју апострофира Ричард Шекнер: не као изоловани феномени, већ као проблеми. Због тога се хорске изведбе аналитички суочавају са политичким говорима и другим конститутивним елементима ових догађаја, уз упоредно испитивање степена њихове могуће корелације и уз уважавање друштвено-политичких специфичности датог периода.

Критеријуми за дефинисање временског оквира, поготову његове доње границе, директно су условљени значајним историјским догађајима на националном и интернационалном нивоу. Истраживање сам ограничила на динамичан период након 1989. године. Била је то година великих глобалних и националних преокрета, а неки од најважнијих су: рушење Берлинског зида (09. новембар), проглашење чувених Амандмана на Устав Социјалистичке Републике Србије (28. март) и избор Слободана Милошевића за председника Председништва СР Србије (06. децембар). Осим тога, исте године је низом

²³ Мирослава Лукић-Крстановић, нав. дело, 12.

манифестација обележено шест векова од Косовске битке, а најмонументалнија била је државна светковина на самом Газиместану, где је наступио и хор „Обилић“.

У годинама и деценијама које су уследиле одржане су бројне друге сродне манифестације. Ипак, ниједан од ових догађаја није био довољно маркантан да мобилише пажњу целокупне јавности, као што је то било случај са државном светковином 1989. године. Узрок свакако лежи у ширем друштвено-политичком контексту, а не у природи конкретних културалних изведби. Управо због тога горњу границу периода представља последња анализирана изведба, а то је обележавање двестоте годишњице Универзитета у Београду 2008. године. Презентација истраживања показује да ли је у детерминисаном временском периоду постојао идеолошки континуитет, или је пак било идеолошких осцилација и заокрета који су утицали на преобликовање физиономије хорских наступа и репертоара на државним светковинама.

Постоји сасвим конкретан разлог због којег сматрам да управо Академски хор „Обилић“, чији назив углавном наводим у скраћеној варијанти, као хор „Обилић“, представља најрелевантнији пример суштинске повезаности хорског певања и обликовања националног идентитета на државним светковинама у Србији. Најпре треба имати у виду да је реч о вокалном ансамблу са респектабилном уметничком репутацијом и вековном традицијом. Хор „Обилић“, коме је већ у само име уписан упечатљив национални предзнак, суделовао је у већини кључних државних светковина током разматраног периода, почевши од оне већ поменуте, сада већ историјске светковине, одржане на Газиместану 1989. године. Не мање важна је и чињеница да је захваљујући својим изузетним интерпретативним капацитетима, овај ансамбл на појединим државним светковинама премијерно изводио нова вокална и вокално-инструментална дела српских композитора, настала конкретним поводом, којима је у истраживању посвећена посебна пажња. Репрезентативни узорак културалних изведби на којима је хор „Обилић“ наступао, а који су у фокусу овог рада, обухвата седам државних светковина одржаних поводом:

- Шест векова од Косовске битке (26. и 28. јун 1989.)
- Три века од Велике сеобе (22. септембар 1990.)
- Осамдесет година Југославије (01. децембар 1998.)
- Два века од Првог српског устанка и стварања модерне српске државе (15. фебруар 2004.)

- Два века од доласка Доситеја Обрадовића у Србију (26. новембар 2007.)
- Два века Универзитета у Београду (13. септембар 2008.)²⁴

1. 3. Појмовно - теоријски оквир

Дефинисање појмова културална изведба и државна светковина, а пре свега њихово међусобно уодношавање, представљали су комплексан иницијални изазов на мом истраживачком путу. Кренула сам од чињенице да појам извођење у студијама извођења као академској дисциплини означава „било које понашање које је омеђено, представљено, наглашено, испољено и изложено као такво“.²⁵ Посматран као превод енглеског термина „performance“, термин извођење се у овој дисертацији користи синонимно са појмом изведба. Према се у теоријској литератури на српском језику реч извођење често поистовећује са речју перформанс, значајно је успоставити прецизну дистинкцију између ових појмова. Конкретно, под термином перформанс у српском језику подразумева се онај специфичан тип хибридних извођачких уметничких форми насталих шездесетих година 20. века, а за које се у англосаксонској литератури користи појам „performance art“.

У овом истраживању, пак, тематизује се само један тип извођења одређен синтагмом „културална изведба“. Сагледано из перспективе студија извођења, у питању су све оне изведбе које нису иманентно уметничке, а које су састављене од фокусираних, јасно означених и друштвено ограничених облика понашања, припремљених за показивање.²⁶ Поменути термин пружао ми је неопходан теоријски оквир, а његовим дефинисањем бавили су се теоретичари различитих хуманистичких дисциплина. Ослонила сам се на ставове Ерике Фишер-Лихте (Erica Fischer-Lichte), као респектабилне теоретичарке извођења која се у својим бројним студијама исцрпно бавила, поред осталих сродних тема, и феноменом културалних изведби. Са друге стране, било је јасно да је појам културално извођење исувише широк да би се њиме означиле само оне изведбе које су предмет истраживања, те да захтева одређено појмовно сужавање. Зато је моје полазиште било ослоњено и на закључке оних теоретичара из различитих друштвено-хуманистичких дисциплина који су се бавили феноменима светковине и политичке

²⁴ У петом поглављу детаљније су аргументовани критеријуми за овакву селекцију државних светковина.

²⁵ Aleksandra Jovičević, Ana Vujanović, *Uvod u studije performansa*. Beograd: Fabrika knjiga, 2007, 14.

²⁶ Исто, 29.

светковине, пре свега Јелене Ђорђевић.²⁷ Имала сам у виду да постоје политичке светковине које успостављају и репродукују постојећи доминантни политички систем, али и оне које га урушавају. Зато се политичке светковине не могу описати искључиво као институције и инструменти поретка, већ као вид изражавања живог политичког искуства.²⁸ Дакле, у друштвеном животу заступљени су бројни субверзивни видови светковина који „нису санкционисани државом“ и који су „настали мимо политичког система и поретка“²⁹, али такве манифестације³⁰ нису тема мог рада. Зато је термин „државна светковина“, са намером појмовне прецизности, успостављен као један од кључних у истраживању.

Премда појмови културална изведба и државна светковина очигледно нису подударни, они су међусобно веома сродни, до те мере да се у извесним аспектима њихова значења сасвим преклапају. Услед тога, постављање линије разграничења међу терминима било је отежано, а показало се да то представља неопходан предуслов за њихову симултану одрживост у истраживачком процесу, потом и у тексту дисертације. Ипак, увид у одабрану литературу у којој се проблематизују два поменута феномена, пре свега из области студија извођења, антропологије и социологије, омогућио ми је да успоставим суптилну, али јасну дистинкцију.

Пошто је предмет рада усмерен ка испитивању корелације хорског певања на државним светковинама и процеса конституисања националног идентитета у Србији у датом периоду, било је неопходно теоријски одредити и појам под којим се подразумева колективни идентитет са националним предзнаком. Термин национални идентитет неодвојив је од појмова нација и национализам, па сам, ослањајући се на студије Бенедикта Андерсона (Benedict Anderson, 1936–2015),³¹ Антони Смита (Anthony D. Smith, 1939–2016),³² Ерика Хобсбома,³³ Ернеста Гелнера (Ernest Gellner, 1925–1995),³⁴ и других

²⁷ Jelena Đorđević, нав. дело.

²⁸ Исто, 8.

²⁹ Исто.

³⁰ Појмом „манифестација“ у савременом културном животу означавају се: „велике или значајне приредбе, представе културног, спортског и другог карактера, које јавности приказују и популаришу одређена достигнућа, успехе, остварења (смотрa); свечани дочечи, поздрави (масовним изласцима на улице), који се обично приређују државницима, владарима итд; поворке, мноштво људи на улицама, скуповима јавно демонстрирају, изражавају подршку или протест поводом одређених збивања и догађаја или у вези са одређеном личношћу“. Milena Dragičević-Šešić, Branimir Stojković, *Kultura: menadžment, animacija, marketing*. Beograd: Clio, 2007.

³¹ Benedict Anderson, *Nacija: Zamišljena zajednica*. Beograd: Plato, 1998.

³² Antoni D. Smit, *Nacionalni identitet*. Beograd: Biblioteka XX vek i Knjižara Krug, 2010.

теоретичара, покушала да понудим језгровито објашњење сва три појма. Притом, са циљем изоштравања теоријског фокуса, посебну пажњу посветила сам ставовима појединих теоретичара према улози светковина и хорског певања у обликовању и истицању националног идентитета.

Државне светковине нисам посматрала изоловано, истргнуто из времена њиховог догађања, због чега је друштвено-историјски контекст након 1989. године представљао неопходну платформу за доношење закључака о постављеној теми. Турбулентно време о коме је реч, а током кога је Србија постојала најпре у различитим државним заједницама, а потом и као самостална република, сагледала сам користећи радове неколико историчара и социолога, пре свега Мари-Жанин Чалић (Marie-Janine Calic)³⁵ и Небојше Попова.³⁶ Осврнула сам се и на питање празничног календара, који је у посматраном периоду био модификован у складу са актуелним политичким приликама.

1. 4. Хипотезе и циљеви

Општа хипотеза ове докторске дисертације јесте да је извођење хорске музике, конкретно репертоар и наступи Академског хора „Обилић“, у оквиру државних светковина посматраних као културалне изведбе, имало велики значај у процесу обликовања националног идентитета у Србији након 1989. године.

Поред тога, постоји и неколико посебних хипотеза које на различите начине корелирају са општом хипотезом. Полази се од претпоставке да је културална изведба разгранати појам који обухвата мноштво различитих догађаја, међу којима су и државне светковине, а хорско певање је њихов неизоставни елемент. Друга посебна хипотеза јесте да су политичке елите пресудно утицале на инсценације државних светковина у Србији након 1989. године, као и да је саморазумевање националног идентитета у српском друштву током читавог периода било позиционирано у исте идеолошке оквире. С тим у вези стоји још једна посебна хипотеза о непостојању уметничке самосвојности приликом конципирања хорских репертоара у инсценацијама државних светковина. Претпоставила

³³ *Izmišljanje tradicije*, нав. дело.

³⁴ Ernest Gellner, *Nacije i nacionalizam*. Zagreb: Politička kultura, nakladno-istraživački zavod, 1998.

³⁵ Мари-Жанин Чалић, *Историја Југославије у 20. веку*. Београд: Клио, 2013.

³⁶ Nebojša Popov, *Iskušavanja slobode: Srbija na prelazu vekova*. Beograd: Službeni glasnik, 2010.

сам да су њихови садржаји увек бивали саображавани актуелном политичком дискурсу. Самим тим, улога хорске музике на овим културалним изведбама примарно је била политички функционална, док су потенцијални естетски аспекти били у другом плану.

Дакле, основни циљ дисертације је преиспитивање, промишљање и дефинисање односа између хорских репертоара и наступа на поменутиим државним светковинама са једне стране, и питања обликовања националног идентитета у Србији са друге. Овај циљ остварује се најпре кроз већ поменуто успостављање појмовног оквира, а потом и кроз анализу наступа хора „Обилић“, ансамбла који је учествовао на историјски најзначајнијим културалним изведбама након 1989. године. Свака државна светковина има за циљ да нам укаже на то „ко смо ми?“, да дефинише идентитет друштвене заједнице. Међутим, намеће се питање: како је кроз репертоаре и наступе хора „Обилић“, у садејству са осталим елементима државних светковина у Србији након слома социјализма, „замишљана“ нација и које су биле одлике тако конструисаног националног идентитета?

1. 5. Структура

Дисертацију отвара поглавље под називом „Културална извођења и државне светковине“, које се бави односом ова два појма и изведбена феномена. Прва целина поглавља посвећена је дефинисању термина културална изведба, са ослонцем, пре свега, на теоријске платформе из области студија извођења. На истом месту разматрају се специфична својства и потенцијали саме изведбе као процеса, из чега произилази закључак о постојању дистинкције између појмова културално извођење и уметничко извођење. У другом сегменту поглавља осветљава се диференцираност приступа феномену светковине у студијама теоретичара из различитих дисциплина. Напоследку се представља објашњење термина државна светковина у контексту конкретног предмета дисертације и разматра корелација између појмова културална изведба и државна светковина.

Следеће поглавље, треће по реду, носи назив „Питање националног идентитета у Србији након 1989. године“. Најпре је понуђено теоријско образложење националног идентитета, нације и национализма као политичких појава. Скренута је пажња на различите, често потпуно супротстављене, приступе овим феноменима, а објашњена је и

теоријска платформа која се користи у самом истраживању. Потом је сагледан конкретан друштвено-историјски контекст, при чему су имплициране одређене идеолошке осцилације, али и својеврстан идеолошки континуитет у српском друштву тога доба.

Четврто поглавље посвећено је Академском певачком друштву „Обилић“ и представља концизан осврт на прошлост овог ансамбла. Посебна пажња усмерена је ка њиховим учешћима на државним светковинама у различитим периодима српске историје: од оснивања хора крајем 19. века, све до осамдесетих година 20. века.

Најопсежније је пето поглавље у коме се аналитички сагледавају државне светковине на којима је суделовао хор „Обилић“, а које чине изабрани узорак овог истраживања. Након образложења методолошких поступака, питања, те истраживачких препрека и дилема, презентују се анализе самих културалних изведби. У њима се разматра релација између хорских репертоара, политичких говора и других аспеката инсценација, у контексту повода конкретне светковине и актуелних друштвено-политичких прилика. Уколико је на државној светковини премијерно извођена нека хорска композиција, њене карактеристике се детаљно образлажу. У примерима у којима су видео записи омогућавали реконструкцију реакција публике, истраживачки фокус центриран је и према овој појави.

Резултати истраживања, како на теоретском плану, тако и у домену конкретних културалних изведби, приказани су у претпоследњем, шестом поглављу. На том месту представљена је компарација закључака из анализа појединачних извођења, а елаборирана је и њихова корелација са феноменом националног идентитета. Поред тога, упоредо се разматрају и жанровске специфичности сагледаних хорских репертоара. Напослетку, у шестом поглављу проблематизују се и конкретни механизми коришћени при конципирању инсценација светковина: како њихових певачких, тако и говорних компоненти, а помоћу којих се у јавном дискурсу артикулисала пожељна слика о нацији и националном идентитету.

1. 6. Методе

Интердисциплинарност саме теме овог рада захтева адекватан методолошки приступ и укрштање метода из различитих научних области. Основна теоријска

платформа почива на студијама извођења, које су по својој суштини интердисциплинарне: „студије извођења, за разлику од традиционалних академских дисциплина, не организују своје предмете и методе у један јединствен систем“, већ „користе велики број методологија да би изразиле овај узбуркан данашњи свет“.³⁷ Дакле, оне се не баве само сагледавањем чина извођења, већ и његовим друштвеним, политичким, културним контекстом и одговарајућим консеквенцама, што се подудара са предложеним предметом мог рада. Са тим циљем као примарни теоријски ослонац овог истраживања користе се студије Ерике Фишер-Лихте, Ричарда Шекнера и Џанел Рајнелт (Janelle Reinelt).

Поред тога, будући да је једна од хипотеза сведена на разматрање хорске музике као облика друштвене репрезентације, теоријски референтни оквир је проширен. Ерика Фишер-Лихте управо истиче да свако културално извођење, без изузетка, може бити предмет студија извођења, али да зато истраживачки процес мора подразумевати својеврсну кооперацију са другим дисциплинама.³⁸ Истраживање државних светковина без уважавања њиховог друштвено-историјског оквира представљало би деконтекстуализовану анализу засновану искључиво на унутрашњој структури датих културалних изведби, а тиме би и сами резултати били херметични, самодовољни и нефункционални. Зато се, са циљем позиционирања самих државних светковина унутар специфичног друштвеног, политичког и културног миљеа, у овој дисертацији користе елементи метода и теоријских модела из различитих друштвено-хуманистичких дисциплина. То су пре свега: музикологија, политичка теорија, социологија, теорија сећања и социјална антропологија. Имајући у виду неопходност сагледавања културалних изведби из још шире перспективе, а с обзиром на то да је област мог истраживања историјски и територијално детерминисана, ослањам се и на одговарајуће елементе друштвене историје, пре свега историје Југославије и Србије.

Током фазе прикупљања података вршена је идентификација и селекција докумената из примарних и секундарних извора. У примарне спадају програмске књижице државних светковина и нотне партитуре, док у секундарне убрајамо различите медијске садржаје у штампаној, дигиталној, аудио или аудио-визуелној форми. Поред тога, приликом сагледавања изведби код којих је евидентиран недостатак архивске грађе,

³⁷ Aleksandra Jovičević, Ana Vujanović, нав. дело, 18.

³⁸ Erica Fischer Lichte, *The Routledge Introduction to Theatre and Performance Studies*. London: Routledge, 2014.

коришћена је метода интервјуа са уметницима који су суделовали у одабраним културалним изведбама. Током истраживања и израде текста рада примењене су квалитативне методе: метода анализе текстуалног садржаја, историографска анализа извођачког чина, стилско-формална анализа музичких дела, метода студије случаја и методе структуралне и компаративне анализе. Напоследку, закључци дисертације формирану су посредством методе дедукције, методе синтезе, дескриптивне и експликативне методе.

1. 7. Научна актуелност и оправданост теме

Хорска музика представља класични жанр музике као извођачке уметности чијим се изучавањем традиционално бави музикологија. Са друге стране, студије извођења су релативно нова дисциплина, настала укрштањем разноврсних научних дисциплина и њихових метода. С тим у вези, научна актуелност ове теме огледа се на неколико нивоа.

Најпре, у питању је разматрање једног типичног музичког жанра из перспективе студија извођења. Као што је већ истакнуто, хорско певање се не истражује деконтекстуализовано, као феномен *per se*, већ се региструје као *један од* чинилаца државних светковина виђених као културално извођење. Културалне изведбе немају примарно естетску функцију, већ оне у интеракцији са публиком, што је основна одлика сваког извођења, доводе до неког вануметничког циља. У овом случају тај циљ односи се на артикулисање, репрезентацију и јачање националног идентитета. Самим тим, проучавање хорског певања на државним светковинама у Србији с краја 20. и почетком 21. века има капацитет да осветли динамизам периода из једне сасвим нове перспективе.

Важно је нагласити да су се бројни музиколози у својим радовима бавили, између осталог и питањима употребе вокалне музике у политичке сврхе, током разних периода српске, односно шире регионалне историје. О томе су у скоријој прошлости писали Ана Хофман,³⁹ Татјана Марковић,⁴⁰ Биљана Милановић,⁴¹ Срђан Атанасовски⁴², Немања

³⁹ Ana Hofman, *Novi život partizanskih pesama*. Beograd: XX vek. 2016.

⁴⁰ Tatjana Marković, *Transfiguracije srpskog romantizma – muzika u kontekstu studija kulture*. Beograd: Univerzitet umetnosti, 2005.

⁴¹ Биљана Милановић, *Европске музичке праксе и обликовање нације кроз креирање националне уметничке музике у Србији у првим деценијама XX век*. Београд: Филозофски факултет, 2016, необјављена докторска дисертација; Стеван Стојановић Мокрањац и аспекти етницизма и национализма, у: *Мокрањацу на дар*:

Совтић⁴³ и други аутори. Најчешће су својства музике разматрали као уметнички текст унутар неког историјског контекста, сагледавајући њене друштвене импликације, док су специфичности и политички потенцијали неких конкретних музичких интерпретација као догађаја и процеса остајале ван њиховог радара, изузев поменуте студије у којој је Хофман писала о „новом животу партизанских песама“. Моја дисертација кроз перспективу студија извођења као теоријске окоснице нуди специфичан поглед на различите начине коришћења хорског певања за одражавање идеолошких, политичких и културних циљева званичне српске политике након 1989. године. Остварењу релевантних резултата посебно ће допринети упоредно сагледавање хорских репертоара и наступа са наступима и говорима политичара, глумаца и других учесника културалних изведби, те испитивање начина њиховог појединачног и заједничког суделовања у дефинисању или редефинисању колективног идентитета. Напослетку, али не као мање значајно, поменућу да сасвим актуелно истраживачко питање у мом раду представља и проблематизовање реакција публике током хорских и других извођења на конкретним државним светковинама, онда када су доступни извори то омогућавали.

прошета – чудних чуда кажу – 150 година. Београд: Факултет музичке уметности, Сигнатуре; Неготин: Дом културе „Стеван Мокрањац“, 2006.

⁴² Srđan Atanasovski, *Mapiranje Stare Srbije. Stopama putopisaca, tragom narodne pesme*. Београд: Библиотека XX век и Музиколошки институт САНУ, 2017.

⁴³ Немања Совтић, *Несврстани хуманизам Рудолфа Бручија: композитор и друштво самоуправног социјализма*. Нови Сад: Матица српска, Одељење за сценску уметност и музику, 2017.

2. КУЛТУРАЛНА ИЗВОЂЕЊА И ДРЖАВНЕ СВЕТКОВИНЕ

„Кад би Пастернак јавно читао 66. сонет, публика би нестрпљиво чекала да прође првих осам стихова, жељна да чује девети:

И уметност којој моћник узде ставља

У том стиху би му се придружили – неки у пола гласа, неки шапатам, они најхрабрији fortissimo, али би сви оповргавали тај стих, сви су одбијали да буду зауздани.”⁴⁴

2. 1. Појам културалног извођења

Појам културалног извођења успостављен је у друштвено-хуманистичким наукама током друге половине 20. века на тремеђи социологије, антропологије и студија извођења. У доба општег померања граница људског искуства, уочена је сродност позоришта и појединих манифестација друштвеног живота. Иако је у питању идеја која има корене у чувеној метафори о свету као позорници,⁴⁵ тек су се у прошлом веку уобличио конкретни и нови правци социолошког истраживања „у оба смера: театрализације друштва и доживљаја позоришта као облика друштвене организације.”⁴⁶

Поред социологије, сличне теоријске концепције јавиле су се и у оквиру антропологије. Наиме, амерички антрополог Милтон Сингер (Milton Singer, 1912–1994) је крајем педесетих година 20. века формулисао термин „културално извођење“ како би описао појаве које се традиционално подразумевају под појмом „извођење“: пре свега позоришне представе или концерте. Он је сматрао да је културално извођење најмања јединица културалне структуре коју је могуће опсервирати, а у којој су имици и саморазумевање једне културе артикулисани и представљени истовремено и њеним

⁴⁴ Дулијан Барнс, *Шум времена*. Београд: Геопоетика, 2016, 97.

⁴⁵ Ова метафора и њене варијације имају различите употребе, а једна од најпознатијих је из комедије „Како вам драго“ („As you like it“) Вилема Шекспира (William Shakespeare, 1564–1616). Ауторство најстарије и оригиналне верзије метафоре, пак, приписује се римском писцу Петронију (Gaius Petronius Arbiter). Samuel Schoenbaum, *Shakespeare's Lives*. Oxford: Oxford University Press, 1993.

⁴⁶ Aleksandra Jovičević, Ana Vujačević, нав. дело, 30. Александра Јовићевић овим речима сублимира теоријску мисао француског социолога Жоржа Гурвича (Georges Gurvitch, 1894–1965), аутора текста „Социологија позоришта“ из 1956. године.

припадницима и свима другима који извођењу присуствују.⁴⁷ Осим тога, Сингер је наглашавао да новоуспостављена синтагма подједнако обухвата и молитвене ритуале, реситале, фестивале, свечаности и остале појаве „које обично класификујемо као религијске и ритуалне, пре него културалне и уметничке.“⁴⁸

Детерминисању појма културално извођење у науци значајно је допринео и Виктор Тарнер (Victor Turner, 1920–1983), антрополог који је потенцирао везу позоришта и социјалне сфере. Он је у својим радовима користио термине „културна представа“ и „друштвена драма“, чиме је указивао на театарски карактер многих активности из свакодневног живота људи: „Nešto poput drame neprestance se je javljalo, pa i izbijalo, na inače mirnoj površini društvenog života.“⁴⁹ Појам друштвена драма Тарнер користи као основну јединицу антрополошког посматрања, описа и анализе друштвених појава. За њега друштвена драма представља матрицу свих друштвених искустава, док културне представе, у које убраја обреде, свечаности, карневале, позоришне представе, правне процедуре и сличне догађаје, настају у оквиру те матрице као специфични изведбени жанрови. Осим тога, Тарнер је приметио да је сваки тип културне представе у одређеном смислу објашњење и тумачење самог живота. Такође, истицао је да сви различити и, како каже, безбројни жанрови културних представа немају у потпуности универзалан карактер, али да се упркос томе могу схватити као „dvorana zrcala (ravnih, ispurčenih, udubljenih, kombiniranih i složenih ...) u kojima se društveni problemi, vrednosti i krize zrcale kao različite slike, preoblikovane, ocijenjene ili dijagnosticirane u djelima tipičnim za svaki žanr (...)“.⁵⁰ Показаће се да и многи савремени теоретичари у културалним изведбама препознају потенцијал да буду „огледала“ друштва, истовремено им приписујући управо онакву жанровску ширину какву је наглашавао и Виктор Тарнер. Убрзо након социологије и антропологије, термин „културално извођење“ позиционирао се и у радовима из области студија извођења.

⁴⁷ Нав. према: Erica Fischer-Lichte, *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics*. London, New York: Routledge, 2008: 201.

⁴⁸ „I shall call these things ‘cultural performances’, because they include what we in West usually call by that name - for example, plays, concerts and lectures. But they include also prayers, ritual readings and recitations, rites and ceremonies, festivals, and all those things we usually classify under religion and ritual rather than cultural and artistic.“ Milton Singer, Searching for a great tradition in cultural performance, у: *Performance: Critical Concepts in Literary and Cultural Studies*, volume I. London: Routledge, 2003, 57-71.

⁴⁹ Victor Turner, *Od rituala do teatra: Ozbiljnost ljudske igre*. Zagreb: August Cesarec, 1989, 11.

⁵⁰ Исто, 221-222.

У студијама извођења „културална изведба“ дефинише се као „било које извођење које се састоји од фокусираних, јасно означених и друштвено ограничених облика понашања која су посебно направљена/припремљена за показивање (...)“.⁵¹ Александра Јовићевић реферира на закључке Ричарда Шекнера, те наводи да је у питању мноштво најразличитијих догађаја између којих границе често нису јасне. Ипак, сви они имају исте структуралне елементе: „текст, покрет, мизансцен, организацију и употребу простора, сценографију или амбијент, атмосферу, публику, рецепцију“.⁵² Ауторка такође скреће пажњу на Шекнеров текст „Распон сценског извођења“, у коме он у једној опсежној табели предлаже модел систематизације различитих видова културалних извођења у која убраја и уметничке изведбе попут позоришта или концерата класичне музике. Истовремено, Шекнер подвлачи и немогућност прецизног разграничења међу изведбеним формама: „(...) отуд мањкавост табеле: она врши категоризацију, док напротив многе представе међају категорије или прелазе њихове границе“.⁵³ Другим речима, он не инсистира на демаркацији уметничких и неуметничких изведби. Због тога означава извођење као генералну категорију коју ваља тумачити као континуум радњи од ритуала, спорта, популарне забаве, извођачких уметности (позориште, игра, музика) и извођења у свакодневном животу, преко извођења друштвених, професионалних, родних, расних и класних улога, све до исцељења (од шаманизма до хирургије) и активности на медијима и интернету. Напоследку закључује да не постоји историјска граница којом се може одредити шта јесте, а шта није извођење.⁵⁴ Шекнеров приступ класификацији извођења на својеврстан начин илуструје универзалност културалних извођења и потврђује померљивост њихових граница.

Ширину дијапазона појма наглашавају и други теоретичари. Тако Џон Мекензи (Jon McKenzie) наводи да поље културалне изведбе обухвата најразличитије активности које укључују: „tradicionalno i eksperimentalno kazalište; obrede i ceremonije; pučku zabavu

⁵¹ Aleksandra Jovičević, Ana Vujačević, нав. дело, 29.

⁵² Исто, 11.

⁵³ Ričard Šekner, *Ka postmodernom pozorištu: između antropologije i pozorišta*, нав. дело, 213.

⁵⁴ „Performances occur in many different instances and contexts and as many different kinds. *Performance* as an overall category must be construed as a “broad spectrum” or “continuum” of actions ranging from ritual, play, sports, popular entertainments, the performing arts (theatre, dance, music), and everyday life performances to the enactment of social, professional, gender, race, and class roles, to healing (from shamanism to surgery), and to the various representations and construction of actions in the media and the Internet. There is no historically fixable limit to what is or is not “performance.” Richard Schechner, *Fundamentals of Performance Studies*, у: *Teaching Performance Studies*, Carbondale, Illinois: Southern Illinois University Press, 2002, ix- xiii.

poput povorki i svetkovina; popularni, klasični i eksperimentalni ples; avangardnu umetnost performansa; usmeno interpretiranje književnosti poput javnih govora i čitanja; folklorne i pripovjedačke tradicije; estetičke prakse iz svagdašnjeg života poput igre i društvenog međudjelovanja; političke prosvjede i društvene pokrete.“⁵⁵ Он даље говори о отворености предложеног пописа и констатује да је „kulturalna izvedba kulturalna u najširem smislu riječi, te da se proteže od 'visoke' do 'niske' kulture“.⁵⁶ Дакле, по Мекензију, појам културалног извођења не искључује уметничка извођења схваћена у традиционалном смислу, већ представља обједињујући термин који подразумева најразличитије изведбене форме. Зато тврди да концепт изведбе „dan-danas најчешће рабимо у контексту казалишта, филма и телевизије, гдје обичавамо расправљати, оценјивати, продавати и конзумирати глумаčke изведбе. Но појам културалне изведбе прелази границе наведених врста“.⁵⁷ За разлику од Мекензијевог становишта, у мом раду се поменути термин не користи на овако свеобухватан начин, већ се увек односи на она извођења која имају неку вануметничку сврху.

Искорачење из строго уметничког домена приликом одређивања појма културална изведба разматра и Џанел Рајнелт (Janelle Reinelt), која констатује да је у питању „продужетак идеје перформанса изван уских граница важећег позоришта“. Ипак, њено становиште је другачије у поређењу са Мекензијевим, Тарнеровим и Шекнеровим, јер указује и на делимичну појмовну дистинкцију. Конкретно, Рајнелт каже да је културално извођење опсежан „концепт који наше поље проширује изван фокуса ограниченог на уметнички израз“,⁵⁸ те да је у питању „свеобухватан термин за оно што није ограничено категоријом извођачких уметности, заједнички термин који укључује мноштво друштвених облика и животног искуства“.⁵⁹ Истовремено, она наглашава и заједништво између бројних јавних неуметничких извођачких форми и театарског извођења, у чему препознаје „динамизам културолошког ширења и промена, отеловљење и искуство културе као низа проживљених одломака радње која се понавља“.⁶⁰ Очигледна је сродност

⁵⁵ Jon McKenzie, *Izvedi ili snosi posljedice: od discipline do izvedbe*. Zagreb: Centar za dramsku umjetnost, 2006, 54.

⁵⁶ Исто.

⁵⁷ Исто, 28-29

⁵⁸ Džanel Rajnelt, *Politika i izvođačke umetnosti*. Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu, 2012, 149.

⁵⁹ Исто.

⁶⁰ Исто.

ове теоријске премисе са раније поменути Сингеровим и Гарнеровим антрополошким тумачењима културалне изведбе као универзалног друштвеног феномена.

Ерика Фишер-Лихте (Erica Fischer-Lichte) такође истиче, са једне стране бројне сличности, а са друге, различитост структурних принципа културалних и уметничких извођења. Као пример наводи да је необично лако рећи да извођење Кејдове (John Cage, 1912–1992) композиције „4'33“ или Шекспировог „Хамлета“ у *Wooster Group's* продукцији, представљају уметничке изведбе, а да су Олимпијске игре или Парада поноса неуметничке.⁶¹ Дакле, одређивање такве дистинкције не представља велики изазов за посматрача. Међутим, тешко је категорисати многе изведбе савременог доба у којима се огледа пракса прекорачења граница из поља извођачких уметности ка активностима које нису иманентно уметничке, као и театрализација неуметничких извођења. Зато Фишер-Лихте предлаже да један од критеријума за разграничење апострофираних феномена може бити повезан са институционалним оквиром, у смислу да се унутар уметничких установа реализују уметничке изведбе, док се неуметничке одвијају под окриљем политичких, спортских, сакралних или других институција. Ипак, она додаје да је овај критеријум применљив само на оне друштвене системе који имају јасно диференциране институције.⁶²

Основна специфичност свих извођења, па тако и оних културалних, посматрано из угла студија извођења, повезана је са принципом телесног коприсуства (*bodily co-presence*). Тај појам односи се на међузависност извођача и публике током самог извођења. Већ је напоменуто да су културална извођења, осим студија извођења, предмет изучавања различитих дисциплина попут социологије или антропологије. Оно што студије извођења издваја од других, према Фишер-Лихте, јесте уважавање принципа међузависности извођача и аудиторијума. Она објашњава да је суштина у разумевању разлике између инсценације и изведбе, те да научне гране мимо студија извођења углавном поистовећују ова два концепта.⁶³ Наиме, инсценација представља унапред

⁶¹ Erica Fischer Lichte, *The Routledge Introduction to Theatre and Performance Studies*. London: Routledge, 2014, 164.

⁶² Исто.

⁶³ Исто, 171.

смишљен и увежбан план извођења, док је извођење „целовито и јединствено искуство произашло из телесног коприсуства извођача и публике, њихове енергетске, емоционалне и духовне размене.“⁶⁴ Фишер-Лихте долази до закључка да свако извођење, па тако и културално, представља непредвидив догађај чији текст, значења и ефекти не зависе само од намера стваралаца, већ се конституишу тек у тренутку извођења.⁶⁵ Практично, инсценација представља основу изведбе и њеног 'фидбека', али она не може да детерминише или контролише сам процес рецепције, и кроз њу финални облик једног извођења.⁶⁶

Да би се изведба догодила, потребно је да извођачи и публика проведу неко заједничко време у заједничком простору, при чему они не стоје у односу субјекат-објекат, већ су у односу, уколико прихватимо формулу Ерике Фишер-Лихте, „косубјеката“. Ова теоретичарка у једној студији изводи и потврђује хипотезу да чак ни масовни спектакли у тоталитарним режимима између два светска рата нису били средство апсолутног манипулисања народом, управо због телесног коприсуства као фундаменталног својства сваке изведбе, без изузетка. Наиме, догађаји као што су Дингшпил у нацистичкој Немачкој или спектакли Октобарске револуције у Русији служили су као успешан механизам политичке пропаганде, али нису могли да присиле публику на деловање мимо сопствене воље и намере, нити да у њима изнуде или произведу одређена пројектована убеђења.⁶⁷ То дакле значи да принцип телесног коприсуства подразумева да извођачи нису објекти које публика опсервира, нити су, пак, у оквиру политичких и сродних манифестација, субјекти који суочавају публику са неким ауторитативним порукама.⁶⁸ О овом феномену писала је и Александра Јовићевић, истичући да „јединство догађаја није у његовој чистој и непроменљивој 'материјалности'

⁶⁴ Ivan Medenica, Vidovdan i njegove izvedbe, у: *Zbornik Fakulteta dramskih umetnosti*, 25/26. Beograd: Fakultet dramskih umetnosti, 2014, 237.

⁶⁵ Erica Fischer-Lichte, нав. дело, 173.

⁶⁶ Erica Fischer-Lichte, *The Transformative power of performance: A new aesthetics*, нав. дело, 188.

⁶⁷ „However, even if they can be deemed propaganda, they cannot be denounced as manipulation of the masses –not even when performed within a totalitarian state system. They were political and propagandist, but they were not manipulative, if manipulation means to force certain convictions upon the audience and demand actions from them against their own will and intentions. As we have seen, the audiences contributed to the performance by their response.“ Erica Fischer Lichte, *Theatre, Sacrifice, Ritual: Exploring Forms of Political Theatre*. London: Routledge, 2005, 198.

⁶⁸ „It is not a subject–object relationship which comes into existence, in the sense that the spectators turn the actors into objects of their observation, nor in the sense that as subjects, the actors confront the spectators with messages that are authoritative, non-negotiable. Rather, bodily co-presence implies a relationship of co-subjects.“ Исто, 23.

него у његовој 'интерактивности'".⁶⁹ Напоследку долазимо до закључка да публика никада није пуки пасивни рецепијент порука које извођачи шаљу, већ сваки њен припадник „креира значење сам за себе.“⁷⁰

Присуство публике пресудно одређује још једно важно својство изведбе, а то је њена политичност. С тим у вези, Ана Вујановић се позива на Хану Арент (Hannah Arendt, 1906–1975), те наводи да „перформанс нужно припада домену деловања у јавној сфери, које значи политичку активност, а тиме и интервенцију у друштвене односе.“⁷¹ Дакле, чињеница догађања у јавности већ сама по себи учитава политичност у сваки тип изведбе. Вујановић даље акцентује понешто парадоксалну особину „других“, прецизније, оних пред којима се изводи. У питању је карактеристична симултана хетерогеност и хомогеност аудиторијума, сачињеног од међусобно сасвим различитих и самосвојних појединаца који припадају истом заједничком ширем друштвеном контексту: „А ти други су 'многи', ма кроз која их идеолошка сочива посматрали, и зато су неизбежно конкретни, непредвидиви, различити, али им је полазиште заједничко – они долазе из исте актуелности у којој се сам перформанс изводи.“⁷² Поменимо да и филозофкиња Џудит Батлер (Judith Butler) истиче политичност сваке изведбе и тврди да када се тела окупе у јавном простору „она упражњавају плурално и перформативно право на појављивање, право које потврђује и позиционира тело усред политичког поља“.⁷³ Она овде превасходно говори о окупљањима са субверзивним циљевима, али је њена теза, ако имамо у виду заједничке карактеристике различитих изведби, апликативна и на све друге типове извођења. Коначно, један свеобухватан резиме политичности културалних изведби из перспективе студија извођења понудио је Џон Мекензи: „proučavatelji koji se bave izvedbenim studijama kulturalnu su izvedbu u srži njenoga poopćavajućeg kretanja postavili kao upogonjenje društvenih normi, kao skup aktivnosti koje su u stanju poduprti postojeća društvenostrojna (societal) rješenja, ili pak mijenjati ljude i društva“.⁷⁴ Он их, дакле, описује као динамичне процесе који имају потенцијал да активно делују на појединце и заједнице, што их аутоматски чини политичним.

⁶⁹ Aleksandra Jovićević, Ana Vujanović, нав. дело, 15

⁷⁰ Erica Fischer Lichte, *The Transformative Power of Performance*, нав. дело, 173.

⁷¹ Aleksandra Jovićević, Ana Vujanović, нав. дело, 142.

⁷² Исто, 143.

⁷³ Džudit Butler, *Ka performativnoj teoriji okupljanja*. Beograd: Fakultet za medije i komunikaciju, 2019: 15.

⁷⁴ Jon McKenzie, нав. дело, 56.

Политички капацитет извођења у присном је садејству са питањем идентитета, у смислу личног и колективног самопрепознавања и саморепрезентације, као и осећаја припадности заједници учесника у изведби. Тако је још у антици, објашњава Флоранс Дипон, позориште имало идентитетску функцију у атинској друштвеној заједници и било оно што „даје идентитет граду Атине, овековечује га и обнавља сваке године“.⁷⁵ Познато је и да многи ритуали, као типови културалних изведби, воде промени идентитета, попут оних који се тичу обреда крштења као чина иницијације у једну хришћанску заједницу. Ерика Фишер-Лихте пишући о различитим типовима фестивала и другим културалним извођењима закључује да се током њиховог трајања може креирати нови идентитет учесника, или се пак ојачавати онај већ постојећи, као у случају припадности цркви као верској заједници, или спортском тиму.⁷⁶

Џон Макалун (John MacAloon) такође указује на овај феномен: „Kulturalne su izvedbe 'zgode' u kojima se kao kultura ili društvo promišljamo i određujemo, dramtiziramo vlastite kolektivne mitove i povijest, podastiremo si alternative i naposljetku se u nekim pogledima mijenjamo, dok u drugima ostajemo isti.“⁷⁷ То значи да ови догађаји произилазе из друштвене стварности у којој се догађају, а њихов циљ је дефинисање и подржавање вредности које заједница препознаје као значајне. Сличну тезу елаборира и Виктор Гарнер позивајући се на закључке антрополога Клифорда Герца (Clifford Geertz, 1926–2006), те констатује да „нема друштва без одређеног метакоментара“. Поменути „друштвени метакоментари“ смештени су унутар процеса изведбе, некада зависни, а некад и независни од самог наратива, као испољавање, потврђивање или преобликовање идентитета једне заједнице.⁷⁸ Културална извођења, према томе, представљају „причу коју друштво прича о себи“, или колективно упризорење искуства једне друштвене заједнице.⁷⁹

Када говори о значају годишњица и комеморација у култури сећања, Алаида Асман (Aleida Assmann) каже да ови догађаји служе као повод за интеракцију и партиципацију, што одговара „суштинском значењу годишњица као перформативног облика поновног

⁷⁵ Florans Dipon, нав. дело, 46.

⁷⁶ Erica Fisher-Lichte, *The Routledge Introduction*, нав. дело, 175. „During the festival, new identities can be tried out or adopted, or an existing identity can be strengthened (for example, one’s membership in a specific community such as a church, a court, or a sports team).“

⁷⁷ Нав. према: Jon McKenzie, нав. дело, 57.

⁷⁸ Victor Turner, нав. дело, 220.

⁷⁹ Исто.

доношења и реактивирања, с којим је повезана отворена могућност стварања новог и заједничког искуства“, а самим тим и колективног идентитета.⁸⁰ Асман заправо из своје културолошке позиције стоји на линији Макалунове премисе да кроз културалне изведбе драматизујемо властите колективне митове и историју, па о обележавању годишњица констатује: „Оно уткива прошлост у садашњост, оно оприсутњује кроз перформативни чин (...)“.⁸¹

Успостављање нових, као и неговање или реафирмација већ постојећих заједница, као што је већ имплицирано, јесте једна од универзалних одлика свих жанрова културалних извођења. Ерика Фишер-Лихте управо скреће пажњу на ову чињеницу и наводи да се културалне изведбе традиционално користе да креирају, интензивирају и одрже заједнице. У случају политичких окупљања на пример, ради се о, по њеним речима, креацији или реафирмацији конкретних политичких заједница кроз извођење колективне акције и дељење заједничких искустава свих учесника.⁸² Исте принципе повезивања појединаца у заједницу кроз извођење деле и државотворне и субверзивне политичке манифестације. На пример, хорско певање третира се као агенс колективизма који актерима обезбеђује капацитет за друштвено деловање,⁸³ како приликом певања националне химне на инаугурацији председника неке државе, тако и на провокативним, ангажованим наступима лево оријентисаних активистичких певачких ансамбала, попут „Хоркестра“ из Београда или „Комбината“ (Ženski pevski zbor „Kombinat“) из Љубљане. У питању су свакако идеолошки сасвим различите заједнице чијем се креирању и култивисању тежи, али је начин на који хорско извођење делује на колектив у оба случаја исти. Ипак, питање одрживости оваквих заједница након окончања изведбе условљено је многим варијаблама унутар самог процеса извођења, а зависи и од ширег друштвеног контекста.

Потенцијал културалног извођења да утиче на обликовање заједница произилази из његовог капацитета да трансформише. Ово је истовремено још једно важно својство сваке изведбе. Трансформативност извођења везана је за телесно коприсуство и представља

⁸⁰ Alaida Asman. *Duga senka prošlosti*. Beograd: XX vek, 2011, 301-303.

⁸¹ Исто, 302.

⁸² Erica Fisher-Lichte, *The Transformative Power of Performance*, нав. дело, 196.

⁸³ Етномузиколошкиња Ана Хофман истраживала је управо политичке потенцијале вокалне музике и звука, заједно са феноменом реактуелизације партизанских песама у доба глобалног неолибералног капитализма. Ана Hofman, нав. дело, 119.

фундаменталну категорију „естетике перформативности“, према Фишер-Лихте која читаву књигу „The Transformative Power of Performance“ посвећује том феномену.⁸⁴ Изведба преображава како извођаче, тако и публику, захваљујући чињеници да они стоје, као што је већ речено, у односу ко-субјеката. Ова корелација је пак, витално повезана са раније елаборираном дистинкцијом инсценације и изведбе.

Трансформативна моћ извођења у теорији Ерике Фишер-Лихте генерисана је кроз феномен аутопоетичке повратне спреге (autopoietic feedback loop). У питању је непредвидљиви процес који се конституише у оквиру изведбе кроз телесно ко-присуство извођача и публике, уз уплив спољних звукова, мириса, светлосних и временских ефеката, и свих других фактора који делују на чула учесника извођења, а који нису предвиђени инсценацијом.⁸⁵ Сам процес извођења је заправо аутопоетички процес „као такав“: када се аутопоетичка повратна спрега оконча, завршена је и сама изведба.⁸⁶ Самим тим, аутопоетичку повратну спрегу обликује искључиво оно што се дешава у оквиру самог извођења, без обзира на то шта је планирано и одлучено. Фишер-Лихте наглашава да овај механизам делује током сваке изведбе, а не само током оних имерзивних, које су креиране тако да подразумевају активну партиципацију публике, при чему се брише граница између сцене и гледалишта.⁸⁷ Због трансформативног потенцијала извођења који се огледа у деловању аутопоетичке повратне спреге, у изведби не постоје аутономни субјекти: сви учесници су одговорни за трансформацију осталих учесника, исто као што су, аналогно томе, и сами подложни сродним утицајима.⁸⁸

Снагу извођења да делује и мења људе Фишер-Лихте илуструје примерима из историје у којима су разни ауторитети позивали на избегавање или практиковање одређених изведбених форми. Један од тих примера лоциран је у Средњем веку, када су црквени великодостојници упозоравали на опасност и штетност позоришта по духовно здравље човека. Намеће се закључак да су то чинили управо јер су били свесни трансформативне моћи извођења.⁸⁹ У оквирима сличне премисе о могућности преображаја у извођењу, али на њеном супротном полу, може се, на пример, читати идеја о значају и

⁸⁴ Erica Fischer-Lichte, *The Transformative Power of Performance*, нав. дело, 195.

⁸⁵ Исто.

⁸⁶ Erica Fischer-Lichte, *The Routledge Introduction*, нав. дело, 41.

⁸⁷ Исто, 20.

⁸⁸ Исто, 164, 165.

⁸⁹ Исто, 191.

улози интерпретације хришћанске црквене музике кроз векове и о њеном благотворном утицају на вернике. Наиме, сматра се да сакрална музика не представља тек пуки украс процеса богослужења, премда је често бивала високо естетизована, већ његов витални део који у свеукупности култа има органску функцију.⁹⁰ Румунски православни теолог Димитрије Станилоје (Dumitru Staniloae, 1903–1993), говорећи о значају интерпретације вокалне музике на Литургији, наводи да: „Онај који пева буди у себи посебне осећаје према оном о чему пева, односно појање га ставља у савршени однос, цело његово биће, са оним о чему пева.“⁹¹ Извођењу се у сваком наведеном случају приписује делотворни потенцијал који је везан за употребу тела у самој изведби: „Трансформативност као опасност или као нада је увек лоцирана унутар специфичних централних услова извођења, то јест, она је имплицитна у физичком коприсуству извођача и публике.“⁹²

Ричард Шекнер такође инсистира на уважавању трансформативних потенцијала изведбе и телесног ко-присуства. Он посебно истиче различитост рецепције телевизијског преноса неког догађаја и живог присуствовања том догађају: „Гледаоци су врло свесни тренутка кад представа 'узлети'. Присуство је очигледно, нешто се 'догодило'. Извођачи су дотакли или додирнули гледаоце, и нека врста сарадње – специјални, колективни позоришни живот је рођен.“⁹³ Са друге стране, приликом посматрања снимка неког догађаја, тај колективни занос изостаје. Шекнер такође набраја врсте трансформативности у извођењу, те наводи да се она одиграва „међу самим извођачима, међу извођачким групама, међу гледаоцима као појединцима и као групи – и између ова два ентитета“.⁹⁴

Могућност трансформације у изведби и кроз изведбу неодвојив је од феномена лиминалности. Пореклом из антропологије и етнологије, овај појам, генерисан из израза „limen“ (lat. праг), се крајем 20. века проширио и на поље студија извођења. Лиминалност се може објаснити као процес преласка из једног стања у неко друго стање. Александра Јовићевић то прецизније дефинише као „гранични период, између једног контекста

⁹⁰ Богдан Ђаковић, *Богослужбени и уметнички елементи у српској црквеној хорској музици у периоду између два светска рата (1918-1941)*. Нови Сад: Матица српска и Академија уметности Нови Сад, 2015, 19-26.

⁹¹ Нав. према: Владета Јеротић, Психолошко дејство хришћанске литургије, у: *Нови звук – интернационални часопис за музику*, бр. 16, 2000. Београд: СОКОЈ, 32-35.

⁹² Erica Fischer-Lichte, *The Transformative Power of Performance*, нав. дело 191: „The danger or hope of transformation is always situated within the specific medial conditions of performance; that is to say, they are implied in the physical co-presence of actors and spectators.“

⁹³ Ričard Šekner, *Ka postmodernom pozorištu*, нав. дело, 152.

⁹⁴ Исто.

значења и деловања, и другог, кад неко више није оно што је био, а још није постао нешто друго.“⁹⁵ Још сликовитије објашњење нуди Ричард Шекнер: „А шта је лиминалитет него буквално праг – област која истовремено раздваја и уједињује просторе – суштина међустања?“⁹⁶ У питању је дакле имагинарна линија разграничења коју креирају они који у извођењу учествују: извођачи и посматрачи.

Лиминалност је, између осталог, саставни део сваког ритуала, а неки од најочигледнијих примера су различите врсте иницијација или верски обреди. Осим ритуалних, Ерика Фишер-Лихте и естетска искуства одређује као лиминална, што је истовремено и једна од централних хипотеза у њеној теорији извођења. Ипак, она подвлачи да није добро поистовећивати естетско са ритуалним лиминалним искуством, уметничко са неуметничким, иако није једноставно успоставити јасне критеријуме за њихово диференцирање. Проблем је у томе што оба садрже исте елементе, набројане на почетку овог поглавља, што их у најширем смислу сврстава у културална извођења као заједничку категорију. Упркос томе, као кључни индикатор разлике између уметничких и културалних извођења ова теоретичарка препознаје функционисање лиминалности, односно лиминалног искуства унутар самог извођења. Тако је, према Фишер-Лихте, циљ естетског искуства достизање стадијума лиминалности, такорећи, лиминалност је у овом случају циљ сам по себи.⁹⁷ То практично значи да се естетско искуство дешава у оквиру самог граничног периода и да је управо транзитни процес оно чему се тежи. Нека концертна изведба апсолутне музике, као инструменталне музике која нема специфичан програм, нити програмски наслов, оствариће лиминални ефекат кроз извођење симфоније, на пример, провоцирајући и преносећи емоције и афекте, док други специфични исходи неће бити у фокусу. За разлику од тога, код доминантно неестетских искустава, у која спадају културалне изведбе, лиминалност представља средство за остварење неког извануметничког циља. Један од тих циљева може бити задобијање новог социјалног статуса или идентитета у оквиру обреда иницијације, као на пример приликом инаугурације новог председника државе, где целокупан уметнички програм, па чак и интерпретација одломка неке симфоније као жанра типичног за апсолутну музику, бива

⁹⁵ Aleksandra Jovičević, Ana Vujanović, нав. дело, 43.

⁹⁶ Ričard Šekner, *Ka postmodernom pozorištu*, нав. дело, 177.

⁹⁷ Erica Fischer-Lichte, *The Transformative Power of Performance*, нав. дело, 199; *The Routledge Introduction to Theatre and Performance Studies*, нав. дело, 168.

усмерен ка легитимисању моћи изабраног државног челника. У овом случају естетско искуство, које само по себи носи и лиминални карактер, унутар препознатљивог друштвеног ритуала као културалне изведбе није циљ, већ средство којим се утиче на креирање једног друштвеног колектива. Тиме се у оваквој изведби превазилази чисто естетско дејство, и управо зато се она дефинише као културално, а не уметничко извођење.

Имајући у виду све сродности и разлике у дефинисањима термина културално извођење од стране апострофираних теоретичара, али и интристична својства изведбе као феномена, ослонила сам се пре свега на она тумачења која нуди Ерика Фишер-Лихте. За разлику од Сингера, Шекнера и Мекензија, на пример, који су у исту појмовну раван доводили културална и уметничка извођења, Фишер-Лихте је елаборирала критеријуме за њихово разграничење, а то су институционални оквир и, пре свега, улога лиминалности. Када су уметничке изведбе у питању, естетско искуство је лиминално и позиционирано унутар самог процеса извођења, током кога учесници доживљавају трансформацију. Поменути преображај учесника одражава се у њиховим телесним реакцијама. Неки од изразитих примера овог феномена могу бити плач током извођења трагедије, убрзани откуцаји срца под дејством неке музичке изведбе, или пак смејање и други телесни показатељи радосног искуства током извођења уметничког дела ведрога карактера. Завршетак изведбе подразумева и окончање свих тих реакција, а учесници се враћају својој свакодневици непромењеног идентитета. Са друге стране, трансформација учесника која се дешава током културалних извођења попут крштења, венчања, суђења, инаугурација у звање, па чак и религијских или политичких манифестација, има потенцијал да буде трајна. Након ових догађаја учесници могу у потпуности променити свој идентитет: бити потврђени у припадању некој заједници као што је верска, брачна, академска, политичка, односно бити признати као њени чланови. Коначно, имајући у виду разматрана теоријска начела, истичем да се у овој студији под термином културално извођење подразумевају све оне изведбе код којих доминирају вануметнички циљеви и у оквиру којих се идентитет учесника може трајно променити, при чему је естетска димензија извођења постављена у други план.

2. 2. Државне светковине као културална извођења

„Они се препознају подједнако у цикличним празницима везаним за култ природе и обнављања, али и у олимпијским играма и античким позоришним такмичењима; у римским тријумфима и средњовековним карневалима; у црквеним церемонијама и у дворским свечаностима ренесансе и барока; у необузданом рушилаштву и стваралаштву револуције и у празницима тоталитарних режима; у позоришту у најширем смислу, и у модерним субкултурним покретима, речју, у слављу било ког значајног догађаја у животу друштва.“⁹⁸

Субјекат овог пописа догађаја из различитих историјских периода и различитих друштвених уређења јесу светковине. У питању је одломак из увода књиге Јелене Ђорђевић „Политичке светковине и ритуали“. Међутим, веома слично набрајање изведбених форми постоји и у дефиницијама културалних извођења раније цитираних теоретичара различитих дисциплина, као што су Милтон Сингер, Виктор Тарнер, Џон Мекензи, Џанел Рајнелт или Ерика Фишер-Лихте. Произилази да су појмови светковина и културално извођење врло сродни, те да је међу њима тешко успоставити јасну границу. И сама Јелена Ђорђевић наглашава немогућност извођења прецизне дефиниције термина светковина: „Теоријско уопштавање и конкретне анализе светковина, често морају да се задовоље тиме да евоцирају њено значење и да докажу, у крајњој линији, евазивност свог предмета.“⁹⁹ На сличан начин се, као што је већ показано, према термину културално извођење односе и теоретичари студија извођења. Ако имамо у виду опрез који су наведени аутори испољили према теоријском уопштавању и децидираном терминолошком одређивању појмова о којима је реч, онда се дескриптивни приступ и „евоцирање значења“ испостављају као логични методолошки избор.

Јелена Ђорђевић описује светковину као константу друштвеног живота, као колективну радњу у којој се потврђује свест њених учесника о припадности целини друштва. Она појам светковине користи махом у синтагми „политичка светковина“, пратећи линију континуитета од древних религијских светковина и ритуала, све до модерних политичких светковина којима посвећује значајан део свог истраживања. Ђорђевић дефинише политичке светковине као једно од најмоћнијих политичких оруђа

⁹⁸ Jelena Djordjević, *Političke svetkovine i rituali*, нав. дело, 5.

⁹⁹ Исто.

јер се у њима поруке преносе на директан начин „у чину партиципације која учесницима даје илузију да су учесници у доношењу политичких одлука“.¹⁰⁰ У томе кључну улогу има потенцијал светковине да формира заједницу, да провоцира свест о припадности целини друштва и да потврди колектив и његове вредности.

Начин деловања ових догађаја на конституисање ставова у једном друштву посебно је значајан, те Ђорђевић светковинама приписује две основне функције: експресивну и нормативну. Експресивну функцију објашњава овако: „(...) светковине нису нити креација бољег и жељеног, нити комеморација митских догађаја, нити субверзивна радња којом се пориче стварност, већ „систем граматике“ којом се изражава постојеће“.¹⁰¹ Нормативна, односно инструментална функција, надовезује се на претходну и подразумева да политичке светковине, осим што представљају начин изражавања постојећег консензуса према систему, представљају истовремено и средство којим се тај консензус конституише.¹⁰² Јелена Ђорђевић напоследку тврди: „светковине и ритуали, у функцији политике, до максимума подстичу афекте и жељене представе, тако да је њихов импакт на свест и веровања снажнији од конкретних политичких потеза и акција“.¹⁰³ Њен став упућује на закључак да потенцијал ових културалних изведби у неким ситуацијама може превазићи чак и делотворност сваког другог политичког деловања.

Уколико феномен светковине упоредимо са културалним извођењима уочићемо многа теоријска укрштања. Идеја о формирању колектива и вредности унутар њега, политичност, као и одређен степен значаја партиципативности, јесу заједничке одлике оба појма. Ипак, фундаментална разлика постоји на нивоу улоге телесног коприсуства (*bodily co-presence*) и трансформативности, који су код Јелене Ђорђевић постављени у други план, а који представљају елементарне категорије у студијама извођења. Ауторка истиче променљивост и својеврсну флексибилност светковина када каже да су оне „динамичне појаве које зависе од тренутне политичке констелације, распореда снага и моћи оних који их стварају, од духа времена и историјских околности, од материјалног богатства друштва и умешности организатора.“¹⁰⁴ Дакле, према Ђорђевић, светковине се обликују под

¹⁰⁰ Исто, 8.

¹⁰¹ Исто, 113.

¹⁰² Исто, 130.

¹⁰³ Исто, 131.

¹⁰⁴ Исто, 162

утицајем разних фактора, како персоналних, који се тичу особа на позицијама моћи, тако и оних идеолошких, економских, друштвено-политичких, продукцијских и креативних. Ипак, у тај низ кључних чинилаца који моделирају поменути динамичност она не убраја публику, док потенцијал за трансформативност приписује искључиво организаторима извођења и различитим спољним агенсима.

Док је Јелена Ђорђевић у својој студији само имплицитно одбацивала могућност партиципативности публике у политичкој светковини, у радовима појединих антрополога овакав став се истиче знатно транспарентније. Тако се на пример Мирослава Лукић-Крстановић позива на антрополога Марка Абелеса (Marc Abeles) када каже да је, за разлику од позоришне представе која представља „чин слободног избора и у којој се могу извиждати глумци ако гледаоци нису задовољни, у политичкој представи на грађанину да најчешће само пасивно прати њено одвијање“.¹⁰⁵ То значи да поменути аутори значај улоге телесног коприсуства у процесу формирања изведбе признају само уметничким извођењима, али не и културалним. Управо је ово ниво на коме и Ерика Фишер-Лихте позиционира специфичност тумачења културалне изведбе из перспективе студија извођења у односу на друге дисциплине које се такође баве апострофираном појавом, попут социологије или антропологије. Разлика опет почива на дистинкцији инсценације и изведбе. Речју, они теоретичари који догађај не посматрају из угла студија извођења, користе информације о томе како су организатори замислили продукцију, односно баве се проучавањем протокола извођења „кроз сочива квази ауторских намера“.¹⁰⁶ Конкретно, они анализирају само инсценацију, а не изведбу. За разлику од тога, према студијама извођења, као што сам раније констатовала, свака изведба конституише се искључиво у контакту са публиком, а кроз тај процес телесног коприсуства делује аутопоетичка повратна спрега. Тек тада уобличава се коначна форма једног извођења, заједно са свим порукама и значењима које оно преноси, и управо то је појава чијим се проучавањем баве теоретичари студија извођења. У изведби је немогуће „неучествовати“, децидиран је став

¹⁰⁵ Мирослава Лукић-Крстановић, нав. дело. 103.

¹⁰⁶ Erica Fischer-Lichte, *The Routledge Introduction*, нав. дело, 171. „When studying historical performances, scholars of other disciplines tend to use sources that provide information about how the organizers conceived of the production. They read any additional sources about the actual proceedings during the performance through the lens of these quasi-authorial intentions. This approach is questionable because it fails to acknowledge the co-dependence of actors and spectators and because it excessively simplifies the process of creating and transmitting meaning in performance.“

Ерике Фишер-Лихте, чак и онда када се неко од гледалаца заправо свесно труди да се дистанцира од изведбе којој лично присуствује.¹⁰⁷

Феномени које Јелена Ђорђевић елаборира као политичке светковине, у другим хуманистичким дисциплинама означавају се различитим појмовним варијантама, често повезаним са термином спектакл.¹⁰⁸ Тако на пример антрополози политички спектакл посматрају као основну матрицу политичког деловања која, осим формалног поретка, укључује и лудичке елементе.¹⁰⁹ Мирослава Лукић-Крстановић истиче сродност, али и компатибилност светковина и спектакала, те наводи да су они сачињени „од ритуалних и перформативних елемената у форми драмског жанра напетости и сугестивности што омогућава њихову детерминисаност као друштвених и културних појава.“¹¹⁰ Светковине су, указује она, „у преобученој другости свакодневице, биле стални пратиоци друштвеног живота“, а спектакл „претвара трајност светковине у сведене и монтиране ситуације, погодне за визуелну и догађајну фабрикацију“.¹¹¹ Такође, термин „светковина“ у појединим радовима поистовећује се са термином „свечаност“.¹¹² Овај појам заступљен је и у историји уметности као „државни спектакл“ или „ефемерни спектакл“ који се описује као „опробано и сигурно средство прослављања владара и династије“¹¹³ или као „кључни медијум политичке пропаганде“. Сматра се да он има две основне функције „да глорификује носиоца моћи и његов поредак, и да кроз интердисциплинарни спој свих уметности од једне просечне владавине начини недокучиво савршенство - да приземно претвори у идеал“.¹¹⁴ Историчари уметности проучавају визуелне, просторне, те разне материјалне аспекте и остатке државних, односно ефемерних спектакала, разматрајући

¹⁰⁷ Erica Fischer-Lichte, *The Transformative Power of Performance*, нав. дело.

¹⁰⁸ Постоје многа тумачења спектакла која су често ослоњена на културну књигу француског филозофа и писца Ги Дебора (Guy Debord, 1931–1994) „Друштво спектакла“ из 1967. године. Он у својој студији елаборира и разлаже проблем и улогу спектакла у доба капитализма и дефинише га, између осталог, и као „друштвени однос између људи посредован сликама.“ Ги Дебор, *Друштво спектакла*, Београд: Породична библиотека, 2003.

¹⁰⁹ Мирослава Лукић-Крстановић, нав. дело, 103

¹¹⁰ Исто, 50.

¹¹¹ Исто, 51.

¹¹² Zorica Duković, *Svečanost kao strategija kulturne politike u kreiranju kulturnog identiteta grada*, neobjavljena doktorska disertacija. Београд: Факултет драмских уметности, 2016.

¹¹³ Miroslav Timotijević, *Efemerni spektakl za vreme vladavine kneza Miloša i Mihajla Obrenovića*, у: *Peristil-zbornik radova za povijest umetnosti*, Vol 31-32, br. 1. Zagreb: Društvo povijesničara umjetnosti Hrvatske, 1988, 305-312.

¹¹⁴ Јелена Годоровић, *Ентитет у сенци: мапирање моћи и државни спектакл у Карловачкој Митрополији*. Нови Сад: Платонеум, 2010, 2.

пре свега њихову уметничку вредност. Ипак, они заступају становиште да су, чак и онда када су представљали врхунска уметничка дела, ови артефакти били превасходно у служби државне пропаганде.¹¹⁵

Произилази да је појам културалног извођења опсежнији у односу на појам државне светковине: у питању су термини који један спрам другог корелирају, речником математике, као шири и ужи скуп. Културално извођење је управо кровни термин („umbrella term“) за све најразличитије типове изведби попут фестивала, ритуала, спортских шампионата, суђења, политичких догађаја и многих других, према Фишер-Лихте која се ослања на закључке антрополога Милтона Сингера.¹¹⁶ Међутим, све поменуте културалне изведбе нису уједно и светковине. Неке од њих су условно, односно формално отворене за јавност, попут предавања или испита као редовних академских активности, на пример, али се та подразумевана „јавност“ у пракси остварује сразмерно ретко. Другим речима, ови догађаји по својој структури и сврси јесу културалне изведбе, али нису светковине. Разликује их компонента „јавности“ и „свечаности“: светковине су јавне и свечане у знатно ширем, свеобухватнијем смислу, а уз то нужно подразумевају и карактер спектакла.

У складу са свим елаборираним теоријско-појмовним преклапањима, у овом раду ће термин светковина редовно бити коришћен у синтагми државна светковина. Под тим појмом подразумевам сва она културална извођења која су реализована под окриљем државних институција, а зарад саморепрезентације одређених вредности које се у једној држави сматрају пожељним. У питању су државни празници, комеморације, инаугурације, јубилеји и многи други јавни догађаји организовани под покровитељством државе. Поред тога, термином државна светковина може се детерминисати и свако друго културално извођење, које није организовано директно са врха власти, али коме су представници владајућих структура својим присуством дали особити политички легитимитет. У сваком случају, циљ државне светковине је да оствари комуникацију између носилаца моћи и народа на тај начин што својим садржајем велича, преноси и шири идеје на које се ослањају државни челници, односно актуелна државна политика.

¹¹⁵ Исто, 11.

¹¹⁶ Erica Fischer-Lichte, *The Routledge introduction to Theatre and Performance studies*, нав. дело, 163.

3. ПИТАЊЕ НАЦИОНАЛНОГ ИДЕНТИТЕТА У СРБИЈИ НАКОН 1989. ГОДИНЕ

„Како изгледа, данас је Европа актуелно поље 'дрекe идентитета', где овај крајње растегљиви појам исказује обећано формално јединство и покрива најразличитије садржаје и разграничавања“¹¹⁷

Од многих видова личног и колективног идентитета који стварају апострофирану идентитетску какофонију, онај национални представљао је окосницу свих друштвено-политичких кретања након Хладног рата. Социјални антрополог Томас Хилан Ериксен (Thomas Hylland Eriksen) подсећа на Веберове (Max Weber, 1864–1920) пројекције савременог света у коме ће наводно, са јачањем индустријализације и индивидуализације, националистички дискурс о идентитету изгубити на значају.¹¹⁸ Познато је, међутим, да се догодило управо супротно: крајем 20. и почетком 21. века, (у доба које се често и донекле парадоксално означава појмом глобализам), национализам као идеологија добио је на снази. Будући да у исту раван ставља етничке и територијалне границе, тако да се државна и национална целина морају подударати, национализам је био (и још увек је) покретач многих политичких превирања, па и оружаних сукоба широм планете.¹¹⁹ Након пада комунизма, национални идентитет постао је „питање свих питања“ и у већини земаља Источне и Југоисточне Европе.¹²⁰

3. 1. Шта је то национални идентитет?

Национални идентитет и национализам постали су предмет академског проучавања од осамдесетих година 20. века, када су објављене три водеће теорије национализма, а то су студије Бенедикта Андерсона, Ерика Хобсбома и Ернеста Гелнера.¹²¹ Осим поменутих, постоје и бројне друге теорије које се баве овим појавама, настале такође у оквиру

¹¹⁷ Todor Kuljić, *Kultura sećanja-teorijska objašnjenja upotrebe prošlosti*. Beograd: Čigoja štampa, 2006, 153.

¹¹⁸ Tomas Hilan Eriksen, *Etnicitet i nacionalizam*. Beograd: Biblioteka XX vek i Knjižara Krug, 2004.

¹¹⁹ Ериксен, Смит и Куљић су само неки од бројних теоретичара који су писали о национализму као генератору политичких сукоба: Tomas Hilan Eriksen, *Etnicitet i nacionalizam*; Antoni D. Smit, *Nacionalni identitet*, нав. дело; Todor Kuljić, *Kultura sećanja*, нав. дело.

¹²⁰ Више о овој теми видети у: Todor Kuljić, нав. дело.

¹²¹ Milan Subotić, *Imaju li nacije pupak? Gelner i Smit o nastanku nacija*, у: *Filozofija i društvo XXV/2004*. Beograd: Institut za filozofiju i društvenu teoriju Univerziteta u Beogradu, 177-211.

различитих друштвено-хуманистичких дисциплина. Све оне махом полазе од дефинисања појмова етције и нације, као и етницитета и национализма, са чиме је директно повезан и феномен националног идентитета, као један од видова колективног идентитета. Уочавају се три основна теоријска приступа овој проблематици.¹²² Један је утемељен у претпоставци да је нација примордијална, исконска и природно дата друштвена категорија, те да постоји неопозив континуитет између предмодерних и модерних друштвених заједница. Други, такозвани перенијалистички приступ, подразумева да су нације плод модерног доба, али да су оне засноване на трајним особинама појединих колективних идентитета који су приписани савременим нацијама, односно да је предмодерна прошлост нација изузетно значајна. Трећи, конструктивистички приступ, одбацује претходна два модела у којима се нација и национални идентитет поимају као исконске датости, или пак древне друштвене категорије. Насупрот томе, истиче се да је феномен нације друштвени конструкт, односно продукт периода након Француске револуције, када је „национална држава постала норма политичког живота“¹²³, те да су нације заправо замишљене заједнице креиране од стране политичких елита.

Будући да не постоји нека објективна и коначна дефиниција нације, национализма и националног идентитета, у свом истраживању ослањам се пре свега на заговорнике конструктивистичког концепта, оног који је критички настројен према идеји нације као неупитне друштвене вредности, док истовремено узимам у обзир и поједине теоријске налазе аутора који су имали нешто умеренији приступ.¹²⁴ У овом одељку приказаћу оне елементе поменутих теорија који директно корелирају са темом дисертације, а то су појам нације, националног идентитета и национализма, затим однос нације и државе, феномен језика, као и улога светковина и хорског певања у процесу формирања и обликовања националног идентитета.

¹²² Исто.

¹²³ Исто, 183.

¹²⁴ Милан Суботић наглашава да постоје теорије национализма које овај феномен покушавају да расветле у бинарној опозицији грађански-етнички национализам. Као парадигматични случај „грађанског национализма“ наводе се Француска и Америка, а насупрот њима Немачка и разне земље са истока Европе као пример „етничког национализма“. Ипак, у савременој науци таква гледишта се преиспитују зато што „није могућа ни једна јединствена дуална типологија којом би се, у аналитичком и нормативном погледу, комплексност феномена национализма редуковала на једноставну схему „грађанско-етничко“ и „добро-лоше“. Milan Subotić, Crno-beli svet. Prilog istoriji dualnih tipologija nacionalizma, у: *Filozofija i društvo* XXVI/2005. Beograd: Institut za filozofiju i društvenu teoriju Univerziteta u Beogradu, 2005, 60.

3. 1. 1. Нација, национализам, национални идентитет

Социолог Антони Д. Смит (Anthony D. Smith, 1939–2016) је писац утицајне, а у контексту предмета дисертације неизоставне студије „Национални идентитет“. Он тврди да се овај појам односи на колективну културну појаву која је неодвојива од национализма као идеологије. У својој књизи Смит покушава да понуди објашњење нације, национализма и националног идентитета на начин који би био прихватљив како заговорницима концепта национализма, тако и његовим критичарима. Зато полази од претпоставке да је нација „именована људска популација са заједничком историјском територијом, заједничким митовима и историјским сећањима, заједничком масовном јавном културом, заједничком економијом и заједничким законским правима и дужностима свих припадника“.¹²⁵ Сама дефиниција указује на подразумевану вишедимензионалност ових феномена, али Смит истиче да је најупадљивија управо политичка функција националног идентитета, због његове улоге у легитимисању друштвеног поретка.¹²⁶ Нација, дакле, своје припаднике међусобно повезује усађујући им репертоар „заједничких вредности, симбола и традиција“.¹²⁷ Са ове полазне тачке Смит изводи и дефиницију национализма који описује као „идеолошки покрет за постизање и одржавање аутономије, јединства и идентитета у име популације за коју неки њени припадници сматрају да представља стварну или потенцијалну нацију“.¹²⁸ Он истрајну „моћ националног идентитета“ широм света види као истовремену опасност и наду. Опасности су везане за могуће етничке сукобе, прогон мањина, оправдавање терора и геноцида, док нада конотира са одбраном мањинских култура, спасавањем изгубљених уметничких добара, поспешивањем друштвене солидарности и покретањем отпора тиранији.¹²⁹

За разлику од Смитовог разумевања нације и сродних појмова, представници конструктивистичких теорија доводе у питање природну и „здраворазумску“ вредност национализма и националног идентитета. Они у потпуности одричу „оптимистичност“ која се огледа у поменутом тумачењу „моћи националног идентитета“ као потенцијалне

¹²⁵ Antoni D. Smit, нав. дело, 30.

¹²⁶ Исто, 33.

¹²⁷ Исто, 33.

¹²⁸ Исто 119.

¹²⁹ Исто, 36, 270.

„наде“. Филозоф и социјални антрополог Ернест Гелнер тако тврди да национализам није саморазумевајућа и неминовна доктрина, да он „није upisan ni u prirodu stvari, ni u srca ljudi, ni u preduvjete društvenog života općenito, i tvrdnja da jest upisan izmišljotina je koju je nacionalistička doktrina uspjela prikazati kao očitu samu po sebi“.¹³⁰ Ипак, он у наставку додаје да национализам, посматран као феномен, не као начело, представља сасвим типичну друштвену категорију у одређеним друштвеним околностима, а потом закључује да су те околности заправо околности нашег времена (његова студија први пут је објављена 1983. године). Гелнер такође наглашава да су нације и национализми продукт индустријализације и везани су за модерну поделу рада. Самим тим, предуслов њиховог настанка, као друштвеног конструкта и политичког пројекта, тврди овај теоретичар, било је обједињавање високе и народне културе које се догодило у 19. веку.¹³¹

Сродан приступ препознаје се и у теоријском приступу Бенедикта Андерсона, који нацију дефинише као имагинарну, „замишљену политичку заједницу“, јер је, тврди он, извесно да припадници чак и најмање нације никада неће упознати већину других припадника те исте нације, „no ipak u mislima svakog od njih živi slika njihovog zajedništva“.¹³² Своју тезу он објашњава овако: „...nacija se zamišlja kao zajednica zato što se bez obzira na stvarnu nejednakost i izrabljivanje koje mogu u njoj vladati, ona uvek poima kao snažno horizontalno drugarstvo. Na koncu, upravo su zbog tog osjećaja bratstva u toku poslednja dva stoljeća, milijuni ljudi, ako već ne ubijali, a ono drage volje pošli u smrt u ime takvih ograničenih proizvoda zamišljanja.“¹³³ Да су национализам и питања националног идентитета били покретачи многих ратова, међу којима су и они на југословенским просторима, тврди и Томас Хилан Ериксен. Овај теоретичар наглашава да је „етницитет или оно што се у том (југословенском, прим. Н. Т.) региону звало националност, национална припадност, био веома важан кад је требало мобилисати људе, повући или утврдити границе, побудити њихову лојалност и подстаћи их на мржњу“.¹³⁴ Због свега наведеног, имајући у виду друштвено-политичке прилике на просторима Србије у доба које представља временски оквир овог истраживања, феномене национализма и

¹³⁰ Ernest Gellner, нав. дело, 145.

¹³¹ Исто, 39-82.

¹³² Benedict Anderson, нав. дело, 17.

¹³³ Исто, 18.

¹³⁴ Tomas Hilan Eriksen, нав. дело, 6.

националног идентитета посматрају као категорије које осмишљавају и користе друштвене елите ради остварења партикуларних државних, политичких, економских и других сродних циљева.

3. 1. 2. Нација и држава

Као што је већ поменуто, питање национализма и националног идентитета у савременом академском дискурсу неодвојиво је од питања етничитета и етничког идентитета, као колективног идентитета заснованог на разлици у односу на друге и одређеног метафоричким и/или културним средством.¹³⁵ Дихотомија на линији „ми и они“ је у фокусу, због чега Томас Хилан Ериксен етничитет дефинише као „аспект друштвеног односа између актера који себе сматрају културно различитим од припадника других група с којима имају макар минимални и редовни контакт“.¹³⁶ На ову разграничавајућу особину национализма надовезује се и императив да дословно свака политичка организација треба да има етнички карактер. Националистичке идеологије фаворизују интересе одређене етничке групе и подразумевају да „национална држава свој политички легитимитет умногоме црпе из тога што успева да убеди народне масе да она њих стварно заступа као посебну културну целину“.¹³⁷ Са тим циљем, а будући да је нација „релативно новија историјска иновација“,¹³⁸ прибегава се, речима историчара Ерика Хобсбома, измишљању различитих традиција, попут химни, застава, грбова, униформи и осталих националних симбола, затим празника, светковина или разних других церемонијалних пракси, односно радњи ритуалне и симболичке природе.

Дакле, конструктивистички приступ феномену нације не оспорава опште осећање заједништва и групног идентитета код етничких заједница који тврде да поседују посебну историју, културу, језик и/или територију. Основна разлика између етничког и националистичког принципа, као аналитичких појмова и друштвених категорија, огледа се у поимању односа према држави. Практично, постоје многе етничке групе које никада нису показивале намеру да реализују властиту државу, док национализам подразумева да

¹³⁵ Исто, 32.

¹³⁶ Исто.

¹³⁷ Исто, 175.

¹³⁸ Erik Hobsbom, *Izmišljanje tradicije*, нав. дело, 25.

се државне границе, са једне стране, и етничке и културне границе, са друге, морају подударати.¹³⁹

Теоријско непоклапање сфере нације и државе је сасвим очигледно. Однос између ова два друштвена феномена Ернест Гелнер објашњава, између осталог, и једноставним закључком: „nacija i država nisu ista mogućnost“.¹⁴⁰ Нација се означава као културна и политичка спона међу појединцима који деле исту историјску културу и домовину, док се појам државе односи на јавне институције у границама одређене територије.¹⁴¹ У том смислу, израз нација могуће је посматрати и као појам који има два значења: *нација* као национална држава и *нација* као народ који живи у тој држави, а „спој та два значења одражава општу идеологију национализма“.¹⁴² Може се закључити да идеологија национализма тежи ка окупљању свих припадника једне нације под окриље једне исте, заједничке државе. Из тога произилази и сама функција националног идентитета: „национализам изискује стварање осећаја националног идентитета код оних за које се каже да живе или заслужују да живе у властитој националној држави“.¹⁴³

Многи теоретичари истичу да национализам, као политички концепт у коме се инсистира на сажимању начела нације и државе у јединствени друштвени принцип, може довести до врло озбиљних последица које су мерљиви људским животима. Гелнер, на пример, елаборира да је број потенцијалних нација на свету веома велики, док истовремено постоји сасвим ограничен могући број независних политичких јединица. Сходно томе констатује да, пошто сви национализми не могу бити задовољени истовремено, онда „teritorijalna politička jedinica u takvim slučajevima može postati etnički homogena samo ako ubija, proteruje ili asimilira sve nesunardnjake“, те додаје да „njihova nevoljkost da pretrpe takvu sudbinu može otežati mirnu primjenu nacionalističkog načela“.¹⁴⁴ Уколико се, дакле, поједини припадници нације налазе ван граница домовине, они се сматрају „изгубљеним“, а њима настањене земље, нарочито оне суседне с домовином (...) морају се „повратити и 'избавити“.¹⁴⁵ Ове иредентистичке тенденције су широм планете

¹³⁹ Tomas Hilan Eriksen, нав. дело, 188.

¹⁴⁰ Ernest Gellner, нав. дело, 27.

¹⁴¹ Antoni Smit, нав. дело, 30.

¹⁴² Majkl Bilig, *Banalni nacionalizam*. Beograd: Biblioteka XX vek, Knjižara Krug, 2009, 52.

¹⁴³ Исто, 52-53.

¹⁴⁴ Ernest Gellner, нав. дело, 21-22.

¹⁴⁵ Antoni Smit, нав. дело, 122.

оставиле, и још увек остављају, дубоке последице. Другим речима, идеја о недељивости нације оправдава „искорењивање, често на силу, свих међутела и локалних разлика у интересу културне и политичке хомогености“.¹⁴⁶ Елаборирана релација концепта државе и концепта нације унутар националистичких идеологија посредно је повезана и са самим феноменом државних светковина. Наиме, у околностима у којима држава фаворизује и заступа пре свега једну конкретну нацију, а управо је таква ситуација била актуелна у многим земљама Источне Европе након 1989. године, државне светковине, могу се истовремено посматрати и као националне.

3. 1. 3. Културални механизми у функцији изградње националног идентитета: језик, светковине, хорско певање

Значајан елемент којим се у јавној сфери конституишу нација и национални идентитет јесте језик. Представници сва три приступа национализму: примордијалисти, перенијалисти и модернисти, слажу се у томе да је језик пресудан критеријум за стварање нације.¹⁴⁷ Најочигледнији пример препознатљив је у тежњама ка диференцијацији међусобно веома сродних језика са бивших југословенских простора. Наиме, након државног разједињавања, националне елите инсистирале су да свака нација мора имати сопствени језик који припада само њему, при чему се сматрало да би одсуство овакве дистинкције аутоматски угрозило и само постојање националних држава.¹⁴⁸ Самим тим, једну од основних одлика „језичког национализма“ на овом поднебљу представља уверење да је сопствени језик најстарији и највреднији, због чега је непрестано угрожен.¹⁴⁹ Функција језика у идеологији национализма неодвојива је од књижевности, као уметности која се служи тим изражајним медијумом и, према антропологу Ивану Чоловићу, стоји на „првој линији одбране светиње националног језика“.¹⁵⁰ У тренуцима акутних друштвених криза, кроз књижевност, а посебно кроз жанр поезије, може се снажно деловати у правцу

¹⁴⁶ Исто.

¹⁴⁷ Gordana Uzelac, *Kad nastaje nacija? Konstitutivni elementi i procesi na primeru Hrvatske*, *Časopis za književnost, kulturu i društvena pitanja Reč*, број 70. Београд: Фабрика књига, 2003.

¹⁴⁸ Snježana Kordić, *Jezik i nacionalizam*. Загреб: Durieux, 2010, 169-172.

¹⁴⁹ Ranko Bugarski, *Govorite li zajednički?*. Београд: Библиотека XX век, 2018, 15-27.

¹⁵⁰ Ivan Čolović, *Sveštenici jezika: Nacija, poezija i kult jezika*. у: *Balkan teror kulture*. Београд: Библиотека XX век, 2008, 29-42.

остварања циљева идеологије национализма.¹⁵¹ Песме чији су наративи центрирани око кључних националних вредности и/или формативних националних митова имају значајну улогу у различитим културалним и ширим друштвеним праксама. Њихов заједнички циљ је да националну припадност уздигну изнад свих других појединачних и групних интереса, а неке од најзначајнијих таквих пракси су процес образовања у државним школама¹⁵² и државне светковине.

Улогом светковина у процесу конституисања, потврђивања и регулисања друштвено-политичког поретка и формирања нација бавили су се бројни теоретичари национализма. Тако Антони Смит тврди да су церемоније и светковине најмоћнији и најтрајнији облик експресије национализма. То је зато што „отелотворавају његове основне појмове, чинећи их видљивим и разговетним сваком припаднику нације, саопштавајући принципе једне апстрактне идеологије опипљивим, конкретним језиком који изазива тренутне емоционалне реакције свих слојева заједнице“.¹⁵³ Вредност светковина, дакле, лежи у томе што оне, захваљујући лиминалном и трансформативном потенцијалу изведбе оличеном у емоционалним, телесним, енергетским и осталим реакцијама присутних, комуницирају политички садржај на начин доступан широком кругу јавности. Такође, поред политичког капацитета, Смит препознаје значај активне партиципације грађана као публике у извођењу неке светковине. Наиме, аутор наводи да посредством ових догађаја „сваки припадник заједнице учествује у њеном животу, емоцијама и врлинама, и преко њих, поново се посвећује њеној судбини.“¹⁵⁴ Језиком студија извођења, то значи да инсценирани садржаји светковина којима се испољава национализам и обликује национални идентитет не делују једносмерно: ка публици. Напротив, извођачи и публика налазе се у реципрочном односу: и једни и други су учесници светковине. Они кроз њу посвећено обликују сопствени национални идентитет и креирају „судбину“ националне заједнице којој сматрају да припадају.

¹⁵¹ Исто; Марјан Чакаревић, Поезија Матије Бећковића и уобличавање новог националног идентитета, у: *Наслеђе – часопис за књижевност, језик, уметност и културу*, vol. 6, бр. 13/2009. Крагујевац, ФИЛУМ, 135-160.

¹⁵² Више о овој теми видети у: Nenad Veličković, *Prosvijećeni nacionalizam u nastavi književnosti*, у: *Књижевна историја. Часопис за науку о књижевности*, бр. 158/2016. Београд: Институт за књижевност и уметност, 2016, 313-326.

¹⁵³ Antoni Smit, нав. дело 125.

¹⁵⁴ Исто.

Функцију светковина у артикулисању националног идентитета, а посебно улогу хорског певања у овом процесу, проблематизује и Ерик Хобсбом. Већ је поменута његова теза да политичке елите често прибегавају измишљању обичаја и традиција како би симулирале континуитет са прошлошћу и тиме ојачале нацију. Говорећи о употреби залиха старе културалне грађе и старих пракси приликом конструкције традиција новог типа и за нове потребе, Хобсбом наводи пример формирања и обликовања швајцарског националног идентитета у 19. веку. Тада су уобичајени локални ритуали попут певања народних песама, гађања луком и стрелом или надметања у физичкој снази, били „институционализовани тако да служе новим националним циљевима“.¹⁵⁵ Значајно место у том конструисању „нових традиција“ имала је хорска музика. Наиме, традиционалне фолклорне песме прерађиване су употребом нових патриотских текстова са елементима из религијске химнографије и затим транспоноване у хорску фактуру. Као такве певане су у школама, као и на фестивалима чији је циљ био везан за „буђење узвишених осећања према Богу, Слободи и Земљи, заједништво и братимљење пријатеља Уметности и Отаџбине.“¹⁵⁶

Сличан начин употребе народних песама у хорској форми, а са циљем успостављања идеологије национализма постоји и на примеру културалних пракси у Србији у доба романтизма. Према музикологу Срђану Атанасовском, народна песма је у овим крајевима током 19. века израсла у прави симбол српске нације и њене територије. Уколико национализам посматрамо као продукт доба индустријализације, онда сасвим логично делује премиса да је и сам појам народне песме могао настати „једино у контексту развоја штампе и масовне комуникације, те ширења идеологије национализма, чији је један од императива био подела културних пракси на посебне националне културе“.¹⁵⁷ Један од кључних стваралаца који је кроз своје музичко деловање допринео пројекту стварања српске нације био је и најзначајнији композитор српског романтизма, Стеван Стојановић Мокрањац.¹⁵⁸ Овде се пре свега мисли на његово мелографско записивање народних песама на терену, а потом и уградњу ових фолклорних напева у хорска дела као уметничке целине вишег реда. Атанасовски је кроз своју студију доказао

¹⁵⁵ Erik Hobsbom, нав. дело, 13.

¹⁵⁶ Исто.

¹⁵⁷ Srđan Atanasovski, нав. дело, 187.

¹⁵⁸ Srđan Atanasovski, нав. дело.

да је у том процесу, а под окриљем пројекта изградње српског националног идентитета, Мокрањац прибегавао „поступцима стереотипизације и фабрикације“,¹⁵⁹ са циљем наглашавања јединства „народне културе са обе стране границе која је делила Османско царство и Краљевину Србију“¹⁶⁰. Овакво културално деловање може се окарактерисати и као облик својеврног музичког „измишљања традиције“.

Поред народне песме, још један од карактеристичних механизма којима се остварује оно што Бенедикт Андерсон назива „снажно хоризонтално другарство“,¹⁶¹ а под чиме се подразумева осећање националне заједнице и националног идентитета, јесу и националне химне певане на националне празнике. Независно од музичких особина и текстуалног предлошка саме химне, припадници нације током њеног извођења, у коме и сами суделују, доживљавају својеврсну симултаност, једногласје, односно „zvучно odraženu fizičku realizaciju zamišljene zajednice.“¹⁶² Андерсон такође пише и о специфичним условима под којим се посредством колективног певања остварује осећање заједништва: „Samo ako smo svjesni da drugi pjevaju te iste pjesme u isto vrijeme i na isti način kao i mi sami, premda nemamo pojma tko su oni, pa čak ni gdje pjevaju. Ništa nas ne povjezuje osim zamišljenog zvuka.“¹⁶³ У овим констатацијама о улози вокалног извођења у оквиру националних празника, огледа се феномен који се у теоријским поставкама Ерике Фишер-Лихте означава као „трансформативна моћ“ изведбе. Прецизније, појединци који се међусобно не познају заједнички изводе једну песму чиме се на својеврстан начин трансформишу у групу, те тако формирају националну заједницу.

О генералном и универзалном значају националних химни говори и социјални психолог Мајкл Билиг (Michael Bilig), називајући их „конвенционалним симболима посебности“ или „општим знацима посебности“, а то су заправо симболи који „нацију чине нацијом у свету нација.“¹⁶⁴ Као такве, химне, парадоксално, славе специфичност нације на један уопштено стилизован начин, независно од конкретних политичких фактора или друштвено-историјских околности. Као упечатљиви пример Билиг наводи совјетску химну и аутора њеног текста, песника Сергеја Михалкова (Сергей

¹⁵⁹ Исто, 188.

¹⁶⁰ Исто, 141.

¹⁶¹ Benedict Anderson, нав. дело, 18.

¹⁶² Исто, 137.

¹⁶³ Исто, 138.

¹⁶⁴ Majkl Bilig, нав. дело, 158.

Владимирович Михалков, 1913–2009), који је говорио: „химна је молитва коју народ пева славећи своју земљу“, због чега „свака нација мора да има своју молитву“.¹⁶⁵ Исти песник је по паду совјетског режима био председник комисије за избор текста химне нове државе, јер се сматрало да он, без обзира на „раније политичке заблуде“, поседује општа знања о особинама које треба да одликују овакву „молитву“. Очигледно да су Михалкове компетенције сматране неприкосновеним, тако да чак ни коренита промена друштвеног уређења није имала утицај на његов ауторитет у области креирања кључних националних симбола. Познато је да совјетска химна и потоња национална химна Руске Федерације имају идентичне мелодије, чији је композитор био Александар Васиљевич Александров (Алекса́ндр Васи́льевич Алекса́ндров, 1883–1946), чувен и као оснивач реномираног музичког ансамбла Александров. Ови куриозитети илуструју Билигов закључак о међусобној сродности свих националних химни, које су „не само саображене једном заједничком узору, него део њиховог симболизма представља и то што се та саображеност види“.¹⁶⁶

3. 1. 4. „Банални национализам“

Певање химне на националној прослави представља експлицитно истицање националног идентитета. Поред тога, у јавном дискурсу, а самим тим и на државним светковинама, национални идентитет је заступљен и у имплицитном облику. Књига „Банални национализам“ Мајкла Билига посвећена је управо свакодневном наглашавању националног идентитета, као и другим облицима прикривеног гајења националних вредности. Сагледавање основних принципа његове теорије биће нам од користи приликом каснијег разумевања виталности и делотворности концепта националног идентитета који је био заступљен и у Србији након 1989. године, посебно зато што се аутор осврће и на улогу светковина у процесу обликовања овог друштвеног конструкта. Најпре, Билиг сматра да имати национални идентитет значи „бити ситуиран у домовини, која је и сама ситуирана у свету нација. А такве домовине и свет националних домовина биће репродуковани ако људи верују да имају национални идентитет.“¹⁶⁷ Национални

¹⁶⁵ Исто.

¹⁶⁶ Исто.

¹⁶⁷ Исто, 26.

идентитет је, по Билигу, скраћеница за низ подразумеваних претпоставки о нацији, о свету и о „нашем“ месту у том свету. Те претпоставке и то „веровање у национални идентитет“ морају се свакодневно ревитализовати кроз разне облике дискретног, „хладног“ национализма. Разлику између „врџег“ и „хладног“ национализма аутор илуструје примером националне заставе. Начин употребе овог симбола национализма може бити двојак: ако се заставом маше, у питању је „врџи“ облик и он се користи за привлачење пажње и деловање на осећања у тренуцима „врџег“ национализма, као на националним прославама или у тренуцима кризе. Са друге стране, ако је у питању застава која је статична: окачена на фасаду неке зграде или она која стоји на реверу државног службеника, ради се рутинском, „хладном“, виду национализма.

Један од облика „узаврелог“ национализма представљају, по Билигу, и светковине поводом националних празника које он назива „конвенционалним карневалима вишка емоција“.¹⁶⁸ То су прилике када се већина свакодневних делатности обуставља и када држава слави саму себе, а истицање припадности нацији је у центру пажње. Међутим, аутор у својој теорији јасно одбацује тезу о „мировању“ национализма у периодима између великих националних светковина, те наглашава да оне нису једини друштвени механизми којима се у модерним нацијама негује оно што зовемо националним идентитетом. Напротив, у националним државама на снази је непрестано истицање нације, које доводи до тога да, упркос количини и разноврсности информација којима смо дневно изложени, ми не заборављамо своју домовину. Напоследку, Билиг, за разлику од Смита који у овом феномену препознаје и потенцијал „наде“, говори искључиво о латентним „опасностима“ које са собом носи национални идентитет: „То је облик живота у којем се 'ми' непрекидно позивамо да се опустимо, да се осећамо код куће, унутар граница домовине. Тај облик живота је национални идентитет, који се непрекидно обнавља са својим опасним потенцијалима који делују тако безазлено и умирујуће.“¹⁶⁹

Дакле, у приступу нацији, национализму и националном идентитету као појмовима и друштвеним феноменима ослањам се на савремена конструктивистичка теоријска становишта о национализму и националном идентитету. Она подразумевају да је нација

¹⁶⁸ Исто, 87.

¹⁶⁹ Исто, 229.

модеран и динамичан феномен на који су утицали бројни социјални, историјски, економски и културни фактори; да је она друштвени конструкт, а не исконска друштвена категорија; да се националистичко начело заснива на миту по коме је нација „природан, богомдан начин класификовања људи“;¹⁷⁰ да национализам у ствари значи интегрисање и легитимисање споја државе и нације; те да оваква доктрина са собом носи изузетан деструктивни потенцијал, о чему сведоче и друштвено-историјске околности у Србији током последњих деценија двадесетог века.

3. 2. Друштвено-историјске околности у Србији

Током двадесетог века су безмало све европске државе претрпеле неки облик драматичног политичког преокрета, а социјалистичка Југославија није представљала изузетак. Ипак, распад Социјалистичке Федеративне Републике Југославије, са којим коинцидира предмет овог рада, те бруталан начин на који се тај распад догодио, изненадио је многе. Наиме, у другој половини прошлог столећа, упркос кризама, деловало је да ова земља има добре изгледе да постане „морални победник“ Хладног рата.¹⁷¹ Са политиком несврставања у војнополитичке блокове, изграђена на идеји о заједничкој нацији која не почива на етничким критеријумима, мултиконфесионална, са истовремено све јачом грађанском културом, социјалистичка Југославија била је, у контексту свог окружења, једна релативно стабилна и функционална држава.¹⁷² Окончање Хладног рата довело је до урушавања државног социјализма у земљама Источне Европе, а рушење Берлинског зида 1989. године представљало снажан симбол краја идеолошких сукоба у многим државама. У оваквим епохално значајним глобалним политичким околностима које су се догодиле након смрти Јосипа Броза Тита „ојачале су центрифугалне снаге у вишенационалној југословенској држави“ а „језик, нација и религија постали су за многе људе основна упоришта идентитета“.¹⁷³ Сва подручја друштвеног живота у свим републикама била су под утицајем промене доминантне идеологије од социјализма ка

¹⁷⁰ Ernest Gellner, нав. дело, 74.

¹⁷¹ Dejan Jović, *Jugoslavija – država koja je odumrla: uspon, kriza i pad Kardeljeve Jugoslavije (1974–1990)*. Zagreb: Prometej, 2003, 10

¹⁷² Dejan Jović, нав. дело; Tomas Hilan Eriksen, нав. дело, 6.

¹⁷³ Мари Жанин-Чалић, *Историја Југославије у 20. веку*. Београд: Клио, 2013, 367 и 422.

национализму, при чему је, последично, национални идентитет постао тема од прворазредног значаја.

Тако је било и у Србији крајем осамдесетих година прошлог века, када „претходни југословенски идентитет није одговарао новонасталим националним аспирацијама у оквиру СФРЈ“.¹⁷⁴ Период је био обележен великим митинзима, одржаваним широм земље и познатим под називом „антибирокуратска револуција“. Ови масовни скупови етаблирали су Слободана Милошевића (1941–2006), од 1987. председника Савеза комуниста Србије, од 1989. председника Председништва Србије, а од 1989. па све до 2000. године Председника Републике Србије, односно Савезне Републике Југославије, као кључног актера политичких промена. Те промене огледале су се, формално гледано, у новим кадровским решењима и смањивању аутономије Косова и Војводине као двеју покрајина унутар Републике Србије. Суштински, у питању је био заокрет државне политике ка националним вредностима као спасоносним и наводно јединим одрживим у време дубоке економско-политичке кризе и неизвесности.¹⁷⁵ Историчарка Мари-Жанин Чалић (Marie-Janine Calic) истиче тешке последице Милошевићевог доласка на власт при чему „национализам у ствари није био његов циљ – већ много више хладнокрвни инстинкт моћи.“¹⁷⁶ Реактуелизована је тема уједињења свих Срба у једну државу и створен консензус да је одбрана националног јединства српског народа највиши циљ који треба бранити.¹⁷⁷ Изузетна масовност митинга антибирокуратске револуције, уз снажну медијску подршку, одавала је утисак широког друштвеног консензуса око политике коју је водио Слободан Милошевић.

Својеврсна кулминација циклуса великих јавних скупова на којима су прокламоване националистичке идеје догодила се на Газиместану 28. јуна 1989. године,

¹⁷⁴ Gordana Đerić, Mitski aspekti srpskog identiteta, у: *Filozofija i društvo*, vol. XIX-XX. Beograd: Institut za filozofiju i društvenu teoriju Univerziteta u Beogradu, 2002, 248.

¹⁷⁵ Угроженост српске нације од стране режима у заједничкој држави је у доба социјализма било идејно тежиште отпора владајућим структурама, ако изузмемо либералне и грађански оријентисане кругове. Међутим, крајем осамдесетих година двадесетог века „комунистички поредак у Србији добија трансфузију окрећући се српском националном питању“. Тако су челници Комунистичке партије одржали континуитет на власти, „стварајући утисак да је дошло до великих промена које су извеле 'нове снаге' свежих идеја“. Истовремено је то „ново српско руководство, прогласивши одбрану српства својим најпречим задатком, преузело програм из руку опозиције, остављајући је без идеолошког идентитета. Од тог почетног ударца опозиција се до данас није опоравила.“ Dubravka Stojanović, *Ulje na vodi: ogledi iz istorije sadašnjosti Srbije*. Beograd: Peščanik, 2010, 161-165.

¹⁷⁶ Мари Жанин-Чалић, нав. дело, 339.

¹⁷⁷ Исто, 376.

приликом обележавања шест векова од Косовског боја. Ова државна светковина одржана је на самом „месту сећања“, тачније, управо на простору на коме се шестстотина година раније догодила битка о којој је реч. Синтагма „места сећања“ односи се на локалитете везане за неки велики историјски догађај. У питању су простори који имају „посебан задатак да одређену прошлост доведу у садашњост“,¹⁷⁸ због чега носе изузетну симболичку снагу, али и друштвено-мобилизаторски потенцијал. На поменутој монументалној комеморативној културалној изведби, Слободан Милошевић је својим спретним језичким метафорама наговестио национално обојене битке које ће се тек десити.

Такав кризни контекст, на прагу рата, учићао је специфичан политички набој, како у сам јубилеј Косовске битке, тако и у целокупан наратив заснован на овом средњовековном догађају. Суштину наратива о коме је реч, познатог као *косовски мит*, представљају, према закључцима историчарке Љубинке Трговчевић, два облика борбе за слободу: одбрана хришћанства од иноверног завојевача и настојање за стварањем слободне државе.¹⁷⁹ Његови основни елементи су освета, жртва, издаја и вечна слава.¹⁸⁰ Српски националисти су крајем осамдесетих година косовски мит интерпретирали као потврду идеје о небеској Србији, односно као доказ наводне спремности читаве нације да се посвети метафизичким вредностима и херојској смрти.¹⁸¹ Доживљаван је као извор националног идентитета, а на културалној изведби на Газиместану, тврди Слободан Наумовић, „народ је спознавао самог себе“.¹⁸² Гордана Ђерић у својим радовима, пак, истиче да митске приче, у које убраја и ону о боју на Косову, ретко добијају непосредан политички значај. Оне се активирају у периодима „дубоких криза заједничког живота, када се заједница налази пред задатком редефинисања властитог колективног идентитета“, а управо пред таквим изазовом нашла се Србија крајем осамдесетих година 20. века.¹⁸³

Испоставиће се да су на битке, о којима је за говорницом на Газиместану 1989. године беседио Слободан Милошевић, били спремни и челници осталих држава - актера

¹⁷⁸ Alaida Asman, *Duga senka prošlosti*, нав. дело, 281.

¹⁷⁹ Ljubinka Trgovčević, *Kosovo Myth in the First World War*. https://www.rastko.rs/kosovo/istorija/sanu/KOS_MIT.html

¹⁸⁰ Исто.

¹⁸¹ Aleksandar Pavlović, Rereading the Kosovo Epic: “Heavenly Serbia” in the Oral Tradition, у: *Serbian Studies: Journal of the North American Society for Serbian Studies*, vol. 23, No.1. Indiana: Slavica Publishers, 2011, 83-96.

¹⁸² Slobodan Naumović, *Upotreba tradicije u političkom i javnom životu Srbije na kraju dvadesetog i početkom dvadesetprvog veka*. Beograd: Institut za filozofiju i društvenu teoriju, 2009, 128.

¹⁸³ Gordana Đerić, *Mitski aspekti srpskog identiteta*, нав. дело, 248.

распада СФРЈ. После више деценија мирног суживота у вишенационалној Југославији посегло се за призивањем сећања на историју међуетничких сукоба на овим просторима, пре свега оних везаних за Други светски рат, при чему је свака од нација потенцирала властите жртве и невиност. По Тодору Куљићу, ово је пример дезинтегративног деловања колективног памћења, „где је оживљена нова прошлост пружала нови смисао, хомогенизовала нације и постала експлозивни набој будућих сукоба“.¹⁸⁴ Већ заоштрен однос између република ескалирао је у мешавини грађанског и освајачког рата који је трајао од 1991. до 1995. године и у коме је више од сто хиљада људи изгубило живот, а више од два милиона људи протерано из својих домова.¹⁸⁵ Национални идентитет постао је „виши интерес“, чијем су остварењу тежили сви учесници ових сукоба. За догађање рата и консеквентан распад Југославије понајвише су биле одговорне политичке елите које су у оружаним сукобима виделе потенцијал за учвршћивање сопствених позиција моћи. Њима су подршку давали одређени кругови интелектуалаца, као и медијски системи сваке појединачне републике. Историчар Дејан Јовић инсистира на томе да се СФРЈ није „распала“, већ да је „одумрла“. Разлог нису били спољни фактори, нити поступци конкретних политичких личности, или пак исконско ривалство међу народима, већ је услед распадања идеолошког консензуса политичке елите ова земља „растворена изнутра, и то с врха према дну социјалне и политичке хијерархије“.¹⁸⁶

Рат се није одвијао на територији Србије, али је ова југословенска република у њему учествовала са циљевима везаним пре свега за, као што је већ речено, националну хомогенизацију и задржавање српског становништва у једној држави.¹⁸⁷ Подсетимо се да тежња ка поистовећивању државних и националних граница, тај основни постулат идеологије национализма, подразумева и бројне опасности у виду потенцијалних међуетничких сукоба. У сукобима на подручјима Босне и Херцеговине и Хрватске борила се Југословенска народна армија, али и различите паравојне формације. Ратни контекст створио је „појмовни оквир у којем је насилно понашање постало пожељно, захтевано и друштвено прихватљиво“.¹⁸⁸

¹⁸⁴ Todor Kuljić, нав. дело, 114.

¹⁸⁵ Мари Жанин-Чалић, нав. дело, 403.

¹⁸⁶ Дејан Јовић, нав. дело, 21.

¹⁸⁷ Мари Жанин-Чалић, нав. дело, 383-406.

¹⁸⁸ Исто.

Такву атмосферу, посматрану у светлу самог предмета овог рада, илуструје и чињеница да су 1993. и 1994. године у свечаној дворани Коларчевог универзитета реализована два културална изођења у част хуманитарног фонда Драгана Васиљковића – Капетана Драгана,¹⁸⁹ вође паравојне јединице „Книнце“, који је касније осуђен због ратних злочина почињених током последњег рата у Хрватској.¹⁹⁰ На овим изведбама наступио је, поред других реномираних уметника и ансамбала, и Академски хор „Бранко Крсмановић-Обилић“.¹⁹¹ Светковине посвећене хуманитарној делатности Капетана Драгана биле су, у формалном смислу, „парадржавне“, а не државне светковине, уколико имамо у виду појмовну категорију успостављену на почетку текста дисертације. Због тога, упркос чињеници да је хор „Обилић“ учествовао у поменутих извођењима, она ипак нису била предмет мог истраживања. Напослетку, значајно је у контексту конкретних актера промоције идеологије национализма на овим просторима, поменути и закључке Небојше Попова. Он управо наглашава да се у литератури о ратним дешавањима превиђа „вишегодишње деловање идеолошких и пропагандних апарата у смеру све обухватније националистичке индоктринације“ која је „била силовита, од партијских и државних апарата, преко угледних и моћних установа, Академије наука¹⁹² и Универзитета, разних

¹⁸⁹ „Концерт за донаторе фонда „Капетан Драган“, *Политика*, 01. октобар 1993; „Капетанов јубилеј“, *Вечерње новости*, 03. октобар 1993; Програм свечане академије „Три године фонда 'Капетан Драган'“.

¹⁹⁰ „Капетан Драган у Хрватској осуђен на 15 година затвора“, *Политика*, 26. септембар 2017.

¹⁹¹ Ове светковине биле су посвећене донаторима фонда Капетана Драгана који је, како су пренеле *Вечерње новости*, „збринуо око 50.000 рањеника и њихових породица, као и породице погинулих бораца“ На светковини из 1993. године најпре је премијерно приказан филм „Капетан Драган у Крајини '91 - '93“. Потом је Београдска филхармонија са диригентом Ангелом Шуревим извела композицију Драгана Кнежевића „Војник на концу“, а хор „Бранко Крсмановић-Обилић“ и хор основне школе „Дринка Павловић“ интерпретирали су кантату „Молитва српска рапсодија“ истог композитора на текст песникиње Марије Јуришић. Конферансије ове културалне изведбе били су Предраг Цуне Гојковић (1932–2017) и Катарина Гојковић. Годину дана касније обележене су три године овог фонда. Учествовали су хор „Бранко Крсмановић-Обилић“ којим је дириговала Даринка Матић Маровић, глумци Горан Султановић, Мирко Петковић, Ксенија Јовановић, као и вокални и инструментални солисти. Извори: „Концерт за донаторе фонда „Капетан Драган“, *Политика*, 01. октобар 1993; „Капетанов јубилеј“, *Вечерње новости*, 03. октобар 1993; Програм свечане академије „Три године фонда 'Капетан Драган'“.

¹⁹² Као један од значајних актера у процесу промовисања идеологије национализма, поједини историчари, политиколози и социолози истичу Меморандум САНУ објављен 1986. године. Реч је о незваничном документу у коме се износи оцена политичких прилика у Србији и нуди закључак српске интелектуалне елите да су на Косову „током владавине комунизма Срби систематично потискивани у економском, политичком, културном, па чак и етничком смислу“. Slobodan Naumović, нав. дело, 63.

Према мишљењу Ивана Чоловића, Српска академија наука и уметности је у јавност пласирала Меморандум како би позвала комунистичку власт да „коначно“ уради оно што су потписници документа сматрали да треба, те „да се на отворени рат одговори како једино и мора: одлучном одбраном свога народа и своје територије“. Ivan Čolović, *Smrt na Kosovu polju: Istorija kosovskog mita*. Beograd: XX vek, 2016, 369.

удружења (од књижевника до ратних ветерана), уметничких, научних и културних установа, све до спортских друштава“.¹⁹³

Паралелно са ратовима деведесетих, у Србији се одвијала ретрадиционализација, која се у сфери јавног живота огледала кроз избор тема значајних уметничких и научних дела, али и „у обнови традиционалних ритуала и празника, њиховој интензивној политизацији и наглашеном медијском интересовању за њих, као и у коришћењу традиционалних симбола и вредности у политичкој комуникацији.“¹⁹⁴ Управо у том периоду је Академском певачком друштву „Бранко Крсмановић“ враћен назив „Обилић“, а обновљена је и њихова слава. Дневни лист *Политика* је из године у годину извештавао о обележавању крсне славе светог Архангела Михаила у кругу хора „Обилић“, а ови догађаји су понекад имали размере државних светковина. Тако су године 1993. славском обреду у просторијама удружења присуствовали чак и поједини републички министри.¹⁹⁵ Историчар Љубодраг Димић такође истиче да је последње деценије 20. века обележила, између осталог и „религиозна и духовна обнова Српске православне цркве“, праћена и настојањем цркве „да арбитра у сфери политике или да поистовећује (изједначава) национално и верско осећање код српског народа (Срби = православни)“.¹⁹⁶ У економском погледу, пак, Србија је у то доба била у великој кризи, под санкцијама и хиперинфлацијом који су посредно били узроковани самим ратом. Истовремено, српско друштво се реструктурирало тако да је отворен простор новим, веома богатим социјалним слојевима од којих су многи постали „господари рата“ или тајкуни који су стечену моћ легализовали „кроз мутне токове приватизације све до наших дана.“¹⁹⁷

Након 1995. године и окончања ратова на просторима бивше СФРЈ у Србији је наступила фаза „свадљивог мира“.¹⁹⁸ Чврста политичка позиција Слободана Милошевића пољуљана је током демонстрација против лажирања резултата локалних избора крајем 1996. године. Националистичка реторика је у овом периоду била у великој мери ублажена.

¹⁹³ Nebojša Popov, *Iskustvanja slobode: Srbija na prelazu vekova*, нав. дело, 458.

¹⁹⁴ Slobodan Naumović, нав. дело, 44.

¹⁹⁵ У питању су били републички министар за културу Ђоко Стојичић и републички министар за науку и технологију др Слободан Унковић. „Слава хора Обилић“, *Политика*, 22. новембар 1993.

¹⁹⁶ Љубодраг Димић, Србија 1804-2004 (суочавање са прошлошћу), у: Љубодраг Димић, Дубравка Стојановић, Мирослав Јовановић, *Србија 1804-2004: три виђења или позив на дијалог*. Београд: Удружење за друштвену историју, 2009, 50.

¹⁹⁷ Slobodan Naumović, нав. дело, 460.

¹⁹⁸ Исто, 58.

Милена Драгићевић-Шешић управо истиче да су протести 1996. и 1997. године имали наглашен карневалски карактер и космополитске особине. Оне су се огледале у бројним инвентивним уличним перформансима, као и у аутентичним транспарентима, најразличитијим заставама, виспреним и провокативним графитима и другим елементима иконографије протеста, тако да се стицао утисак коначне победе „над ксенофобијом и националном ускогрудишћу“.¹⁹⁹ Напослетку, протести довели до тога да опозиција, у складу са објективним резултатима избора, преузме власт у појединим градовима и општинама у Србији.

Ново подизање тензија дешава се 1997. године када на Косову и Метохији избијају немири између Албанаца илегално организованих у Ослободилачку војску Косова и српске специјалне полиције и војске. Моћна симболика српских историјских, војних и верских традиција, заснована на тези о Косову као колевци српске државе, цркве и националног идентитета, поново је заузела примат у јавном дискурсу. Том приликом дошло је до масовног протеривања и бројних убистава на југу Србије. Европска унија покушала је да утиче на смиривање сукоба упозорењима и санкцијама, а пошто те мере нису уродиле плодом, 24. марта 1999. године, отпочела је ваздушна интервенција НАТО снага, и то без мандата Савета безбедности Уједињених Нација. Тек након 11 недеља председник Милошевић је пристао да Косово постане протекторат УН унутар Југославије.²⁰⁰

Крај рата представљао је и почетак краја аутократске владавине Слободана Милошевића, односно навестио потенцијалну политичку прекретницу. На јесен 2000. године одржани су избори на којима је победила Демократска опозиција Србије, али чије резултате власт није хтела да призна. Уследиле су масовне демонстрације на улицама Београда, кулминирајући у такозваној Петооктобарској револуцији, а опозиција је коначно преузела вођење државе. За председника Савезне Републике Југославије изабран је Војислав Коштуница, а 2001. године, после првих демократских парламентарних избора, за председника Владе Републике Србије изабран је Зоран Ђинђић (1952–2003).

¹⁹⁹ Milena Dragičević-Šešić, *Umetnost i kultura otpora*. Beograd: Institut za pozorište, film, radio i televiziju, Fakultet dramskih umetnosti / Clio, 2018, 290.

²⁰⁰ Мари Жанин-Чалић, нав. дело, 405.

Након турбулентне 2000. године наступиле су очигледне политичке и економске промене: више није било ратова, санкција, нити хиперинфлације. Слободан Милошевић је 28. јуна 2001. године, тачно дванаест година након историјске државне светковине на Газиместану, испоручен Међународном кривичном суду за бившу Југославију са седиштем у Хагу, који је против њега подигао оптужницу због злочина српске војске и полиције на Косову. Коинцидирајући са црквеним празником Видовданом, овај догађај је и на симболичком плану експлицирао раскид са традицијом деведесетих, те, речима Зорана Ђинђића, одбацивање идеала небеске Србије и усмеравање ка идеалима оне земаљске.²⁰¹

На таласу транзиције и друштвених промена након 2000. године промењен је и централни државни празник. Наиме, по завршетку Другог светског рата, па све до 2001. године као Дан Републике обележавао се 29. новембар, сећање на дан када су у Јајцу 1943. године представници партизанског покрета отпора успоставили федерално уређење Југославије. Парадоксално, овај празник остао је на снази чак и када више није постојала конкретна држава чије је формирање прослављано. Године 2001. у Србији је, први пут после скоро 60 година, проглашен нови државни празник. Чланови Комисије за избор новог празника, на челу са историчарем Радошем Љушићем, заузели су став да није добро да се обележава неки догађај из Средњег века, зато што ниједна европска држава нема празник везан за дешавања из овог периода. Сматрали су такође да због идеолошких подела унутар друштва треба изоставити и догађаје из 20. века.²⁰² Одабрано је да Дан државности буде Сретење, спомен на историјски тренутак када је у Орашцу 15. фебруара 1804. године подигнут Први српски устанак. Три године касније, на дан двестогодишњег јубилеја Првог српског устанка одржана је монументална државна светковина у Орашцу. У складу са основном идејом поменуте Комисије о функцији новог државног празника, место сећања колективног идентитета нације померено је „северно од изгубљене 'колевке' српства“ и окренуто „ка нововековном политичком, уместо ка митском средњовековном месту сећања“.²⁰³ Чинило се да су националистичка агенда и „великосрпска“ идеја дефинитивно постали само део прошлости, да ће читава земља кренути путем

²⁰¹ Ivan Čolović, *Smrt na Kosovu polju*, нав. дело, 436.

²⁰² Сенка Ковач, *Сретење: нови државни празник у јавном дискурсу*. Београд: Српски генеалогски центар: Одељење за етнологију и антропологију Филозофског факултета, 2011, 145.

²⁰³ Todor Kuljić, нав. дело, 197.

демократских промена, при чему ће кључне друштвене вредности постати слобода, владавина права, функционалне и уређене институције, као и плурализам. Међутим, поставља се питање да ли је и реалност била таква.

Небојша Попов сматра да „главни актери промена нису имали јасан пројекат новог друштва и државе“ због чега је процес политичке транзиције наишао на отпор како у политичкој сфери, тако и у датој структури друштва.²⁰⁴ Опстајале су дубоке идеолошке поделе српског друштва, баш као и наслеђе претходног режима и ратова деведесетих, како кроз организацију друштва и разорене институције, тако и кроз саме актере те кризне деценије, који су и даље били заступљени у јавном животу. Управо то је одредило „судбину“ премијера Зорана Ђинђића, покретача суштинске демократизације друштва, који је убијен у атентату марта 2003. године. У годинама које су уследиле Југославија је престала да постоји. Фебруара 2003. преобликована је и преименована у Државну заједницу Србије и Црне Горе, а маја 2006. године Црна Гора се на референдуму определила за независност.

Једна од централних друштвених тема тог времена било је проглашење новог Устава Републике Србије, изгласаног 2006. године („Митровдански устав“), као предуслова реформи којима се тежило и као потенцијалне карике између грађана и политичара у процесу транзиције ка уређеном друштву.²⁰⁵ Александар Молнар елаборира нетранспарентност и недемократичност доношења овог правног акта који је, истина, био тема референдума, али је изостала јавна дискусија о његовом садржају, и каже: „колико је мало доношење Устава било демократично, тако је мало његов садржај био проевропски“.²⁰⁶ Уставом је прописано да Косово и Метохија представљају саставни и неотуђиви део Републике Србије, чиме су се „врхови политичких партија сакрално обавезали да политику воде раздвајајући пријатеље (оне који признају да је Косово део Србије) и непријатеље (све оне који показују било какве знакове сумњи да је Косово део Србије).“²⁰⁷ Две године након проглашења Устава Републике Србије једнострано је проглашена независност Косова, чиме је формирана Република Косово и отворен простор за нова политичка превирања и нове политичке употребе Косовског мита.

²⁰⁴ Nebojša Popov, нав. дело, 444.

²⁰⁵ Љубодраг Димић, нав. дело.

²⁰⁶ Molnar, Aleksandar, *Sunce mita i dugačka senka Karla Šmita*. Beograd: Službeni glasnik, 2010, 294.

²⁰⁷ Исто, 298.

Премда су националистички интониране теме биле широко заступљене, у фокусу јавности нашло се и придруживање Србије Европској Унији, а захтев за чланство поднесен је 2009. године. По мишљењу многих социолога, политиколога и историчара, за остварење ових циљева усмерених пре свега ка праву на живот и својину свих грађана уз уважавање основних демократских вредности, било је неопходно постићи дисконтинуитет са националистички опредељеним режимом који је владао деведесетих.²⁰⁸ То се ипак није догодило, а представници српске политичке елите из доба ратова вођених крајем 20. века све до данас заузимају највише државне функције. Са сордирираном реториком и номиналним утемељењем у демократији они негују, према тренутној потреби, „вруће“ и „хладне“ облике национализма,²⁰⁹ притом употребљавајући оно што Антони Смит назива „моћ националног идентитета“, а Бенедикт Андерсон „снажно хоризонтално другарство“, за остварење различитих партикуларних интереса. Остаје отворено питање у којој је мери и на који начин у динамичним друштвеним околностима након 1989. године хорско певање на државним светковинама у Србији, речима Тодора Куљића, суделовало у обележавању надвремених и надполитичних идеја,²¹⁰ а у којој мери служило за наметање конкретних политичких вредности као што је пожељни национални идентитет.

²⁰⁸ Nebojša Popov, нав. дело, 274.

²⁰⁹ Majkl Bilig, нав. дело, 229.

²¹⁰ Todor Kuljić, нав. дело, 173.

4. ПОГЛЕД НА ПРОШЛОСТ ХОРА „ОБИЛИЋ“²¹¹

Уметнички и друштвени пут хора „Обилић“ био је на симболичан начин предодређен самим називом који је ансамбл добио убрзо након оснивања, крајем 19. века. Први део званичног имена хора гласио је „Академско певачко друштво“, што директно указује на повезаност ансамбла, као и његових чланова, са установом високог образовања, у то време Високом школом у Београду. Тиме је аутоматски имплициран друштвени статус ансамбла и свих појединаца који га сачињавају, а у питању су искључиво представници високообразованог слоја друштва, као и они који су на путу да то постану – студенти. Оваква структура чланства и институционална припадност ансамбла представљали су значајан фактор у процесу вишедеценијског конструисања његове физиономије кроз избор репертоара, простора и типова изведби на којима се учествује, али и ширег друштвеног ангажмана. Други део назива јесте „Обилић“, чиме се евоцира сећање на једног од учесника Косовске битке, Милоша Обилића, око чије улоге у овом средњовековном догађају историчари још увек нису постигли консензус.²¹² Називање уметничких удружења, али и војних објеката и јединица, по главним косовским јунацима представљало обичај времена током романтизма.²¹³ У *Споменици* ансамбла наводи се да је хор добио име „бесмртног јунака Милоша Обилића који је, према народној песми, био врстан певач“.²¹⁴ Конкретно, овде је реч о народној епској песми „Марко Краљевић и вила“, из циклуса песама о Марку Краљевићу. Може се претпоставити да су оснивачи ансамбла у изабраном називу препознали двоструку симболику: како родољубиву,

²¹¹ Извори: Боро Мајданац, Милена Радојчић, (прир.) *Обилић: Академско певачко друштво „Обилић“: 1884–1941: документи, сећања, коментари*. Београд: Историјски архив, 2005; Роксанда Пејовић *Српско музичко извођаштво романтичарског доба*. Београд: Универзитет уметности, 1991; Иста, *Концертни живот у Београду (1919-1941)*. Београд: Сигнатуре, Универзитет уметности-Факултет музичке уметности, 2004.

²¹² Историчар књижевности Миодраг Поповић скреће пажњу на то да се у српским летописима и другим изворима пре последње деценије 17. века не помиње Милош Обилић, осим у делу Константина Филозофа који пише о извесном убици цара Мурата, али не наводи његово име. Он посебно наглашава да се ни у једном од првих српских писаних докумената из времена после Косовске битке не помиње Милош и његов подвиг. Поповић се у својој студији, између осталог, позива и на закључке оснивача српске критичке историографије, архимандрита Илариона Руварца (1832–1905), који је тврдио да се у штампаним изворима убица цара Мурата звао Милош Обилић тек у Јулинчевој историји из 1765. године. Напослетку износи и своју сумњу у то да је било могуће да је о Обилићу „постојало српско усмено предање и да оно, мимо обичаја, није оставило баш никакав траг у српској писаној књижевности“. Мiодраг Поповић, *Vidovdan i časni krst*. Beograd: Biblioteka XX vek, 2007, 32.

²¹³ Иван Чоловић, *Смрт на Косову пољу*, нав. дело, 226.

²¹⁴ Боро Мајданац, Милена Радојчић, нав. дело, 20. Реч је о народној епској песми „Марко Краљевић и вила“, из циклуса песама о Марку Краљевићу

ослоњену на јуначку репутацију једне славне личности из историје и народне поезије, тако и ону вокално-музичку која полази од певачких квалитета Милоша Обилића, наговештених у поменутој епској песми. Музиколошкиња Татјана Марковић истиче да је називом хора „Обилић“, као и неких других ансамбала који у називу носе сличну националну симболику, „индиректно исказан патриотизам као вид националног поноса“.²¹⁵ Дакле, у назив Академског певачког друштва „Обилић“ учитана су значења која повезују, са једне стране припадност Универзитету као институцији, тиме и просветитељско усмерење, а са друге снажну националну опредељеност.

4. 1. У доба романтизма

Ансамбл је основан 1884. године као једно од омладинских удружења на Великој школи у Београду, установи која је била директна претходница Београдског универзитета. Статутом овог певачког друштва прописан је основни циљ деловања: унапређење музичког и општег образовања чланова „да на тај начин допринесу и они, да се у нашем народу негују и распростиру музикална знања уопште“.²¹⁶ Дакле, у први план је постављена просветитељска функција хора, што је и била уобичајена пракса у периоду романтизма. До 1893. сви певачи су били мушкарци, када су у ансамбл примљене и студенткиње, чиме је установљен мешовити хор.

У периоду пре Првог светског рата хор је наступао на бројним концертима у сопственој организацији, као и организацији других певачких друштава, друштвеним забавама, хуманитарним концертима и државним светковинама. Посебно су популарне биле такозване „Обилићеве вечери“, успостављене 1890. године са идејом да „гаје и шире српску песму и музику, јачају националну свест и раде на просвећењу народа“.²¹⁷ Ови догађаји били су, према закључцима музиколошкиње Роксанде Пејовић, превасходно литерарни. Читани су поетски и прозни одломци, као и пригодне беседе, а музика је углавном служила као илустрација књижевних текстова.²¹⁸ Редовно су обележавани и

²¹⁵ Татјана Марковић, *Transfiguracije srpskog romantizma*, нав. дело. 130. Марковић набраја и друге ансамбле са сличним, национално оријентисаним називима као што су Певачко друштво „Цар Лазар“, Певачко друштво „Хајдук Вељко“, Српско пјевачко друштво „Не дајмо се“ итд.

²¹⁶ Боро Мајданац, Милена Радојчић, нав. дело.

²¹⁷ Исто.

²¹⁸ Роксанда Пејовић, *Српско музичко извођаштво романтичарског доба*, нав. дело, 88.

хорски јубилеји, од којих су најзапаженије биле светковине поводом десет и двадесетпет година од оснивања „Обилића“. Поред тога, организоване су и турнеје у земљи, као и по иностранству. Репертоари свих наступа, у којима су доминирала дела српских и руских аутора, потврђују да је овај хор својим деловањем остваривао „улогу певачких друштава у српском културном животу као означитеља нације и историје“.²¹⁹

Аутори Споменице певачког друштва „Обилић“, као и Роксанда Пејовић, наглашавају да су многи чланови овог ансамбла били политички опредељени и активни. Због њиховог учешћа у протестима против власти осамдесетих година 19. века, Влада им је у једном периоду забранила да приређују концерте по Западној Србији.²²⁰ Можда је управо субверзивни политички ангажман чланова хора утицао на то што су се у периоду од оснивања до Првог светског рата диригенти често смењивали. Ту функцију вршили су: Стеван Мокрањац, Стеван Шрам (1853–?), Владислав Николајевић Штирски (1862–1931), Јосиф Свобода, Душан Јанковић, Божидар Јоксимовић (1869–1955), Станислав Бинички (1872–1942), Хинко Маржинец, Стеван Христић (1885–1958), а најдужи континуирани период обележен је дириговањем Јосифа Маринковића (1851–1931). Овај хоровађа, музички педагог и композитор је и аутор незваничне химне Академског певачког друштва. У питању је песма „Хеј трубачу“, позната и као „Народни збор“. Хор „Обилић“ је због наведених околности у периоду до Првог светског рата остао, по речима Роксанде Пејовић, у сенци Београдског певачког друштва и Музичке дружине „Станковић“, који су већ били препознатљиви по својим хоровађама: Мокрањцу, односно Биничком.

У овој етапи „Обилићевог“ уметничког пута догодило се и обележавање јубиларне, петстоте годишњице Косовске битке, свакако једне од најупечатљивијих државних светковина одржаних у Србији у другој половини 19. века. Централна свечаност реализована је у Крушевцу 15. јуна 1889. године (по старом календару који је тада био актуелан), а организациони одбор сачињавали су представници војске, цркве, академије и других важних државних институција. Иван Чоловић наводи да је требало да „овај одбор својим саставом покаже јединство српске елите окупљене око наратива о Косову као

²¹⁹ Tatjana Marković, нав. дело, 129.

²²⁰ Роксанда Пејовић, *Српско музичко извођаштво романтичарског доба*, нав. дело, 87; Боро Мајданац, Милена Радојчић, нав. дело, 49-50.

најважнијег националног мита“.²²¹ У обреду полагања камена темељца за Споменик косовским јунацима, као централном сегменту државне светковине, учествовали су многи хорови, међу којима и Академско певачко друштво „Обилић“. О значају који је на Великој школи приписан њиховом учешћу у обележавању петовековног јубилеја Косовске битке сведочи писмо ректора упућено министру просвете. То је заправо била молба, не само за одобравање учешћа хора у обележавању јубилеја, већ и за замрзавање свих студентских активности током трајања прославе, као и пар дана пре и након ње. Репертоар њиховог хорског наступа није ми био доступан у овде разматраним изворима, али се у Споменици посебно истиче да су представници ансамбла положили венце на темељ Споменика косовским јунацима, али и да је „у Лазаревој престоници, освећена дивна „Обилићева“ застава, коју је за успомену на бесмртне косовске јунаке, а нарочито Милоша Обилића, поклатио Друштву краљ Александар Обреновић.“²²²

Застава је у доба романтизма, али и касније, била препознатљиво хорско знамење са великим симболичким значајем који упућује на, пре свега, патриотско опредељење ансамбла. На овој инсигнији Академског певачког друштва „Обилић“ златним словима извезени су стихови из већ поменуто народне епске песме која слави певачка умећа Милоша Обилића: „Милош пева, вила му отпева; / Лепше грло у Милоша царско, / јесте лепше него је у виле“. Застава је била и својеврсна персонификација самог ансамбла, па је тако у Споменици остало забележено „Министар просвете одликовао је заставу „Обилића“ орденом Св. Саве III степена у знак признања „Обилићу“ за његов уметнички рад.“²²³

4. 2. Екскурс: десетогодишњи јубилеј²²⁴

Као репрезентативан пример улоге и позиције хорског певања на културалним извођењима у доба романтизма, приказаћу анализу изведбе поводом обележавања једног јубилеја Академског певачког друштва „Обилић“. Прославе јубилеја певачких друштава у Србији у 19. веку биле су много више од годишњица уметничких удружења какве ми

²²¹ Иван Чоловић, *Смрт на Косову пољу*, нав. дело, 222.

²²² Боро Мајданац, Милена Радојчић, нав. дело, 27.

²²³ Исто, 94.

²²⁴ У овом потпоглављу коришћени су елементи текста објављеног у зборнику радова са научног скупа Балкан арт форум 2017. Наташа Тасић, Хорско певање на културалним изведбама у Србији у доба романтизма: пример јубилеја певачког друштва „Обилић“, нав. дело.

данас познајемо, што их чини парадигматичним примерима државних светковина. Имале су специфично друштвено-политичко значење и нису биле локалног карактера, за узак круг заинтересованих посвећеника, већ манифестације у рангу државних празника. Сама суштина ових историјских светковина лежи у особинама и функцији певачких друштава као превасходно национално-патриотских удружења. Многи хорови били су под монархијским патронатом, што је додатно учвршћивало њихову политичку позицију.

Тако је и прослава десетогодишњице Академског певачког друштва „Обилић” била догађај од националног значаја, због чега представља репрезентативан пример државних светковина овог типа. Одржана је 27. фебруара 1894. године, а детаљан програм пригодног концерта објављен је пре самог догађаја, чиме је у јавности антиципирана сама светковина. На манифестацију су била позвана и сва остала престоничка певачка друштва. Диригент хора „Обилић“ био је Јосиф Маринковић.

Прослава је отпочела у поподневним часовима, у дворани Велике школе наступом девет певачких друштава и неколико ђачких хорова. Већ је и пре почетка певачких наступа сама сценографија указивала на театарски карактер концерта. Наиме, прозори су били застрти разнобојним ћилимима, врата покривена дугачким завесама, а велики број свећа био је упаљен на сцени током читавог концерта. У опширном извештају у *Дневном листу* од 4. марта 1894. посебно се истиче „отменост амбијента“ у дворани Велике школе, „као у каквом најлепшем салону“. Испоставиће се да је оваква комбинација визуелних решења била пријемчива за око публике, али не и најпрактичнија. Наиме, у истом дневном листу се, у закључку текста, као једини негативан коментар догађаја, истиче да је током концерта у дворани било загушљиво: „Тако морам напоменути да је у сали била јака, управо несносна врућина, што је долазило отуда, што су целога концерта гореле свеће и што су прозори били застрти.“ У студијама извођења се управо наглашава таква непредвидивост извођења, тачније, разлика између инсценације и изведбе. Сасвим је извесно да организатори „Обилићеве“ јубиларне прославе нису намеравали да застирањем прозора и употребом свећа произведу овакав, за све присутне несумњиво непријатан, топлотни ефекат. Дакле, тежња ка естетизацији у други план је потиснула основне људске потребе, што се, можемо претпоставити, одразило и на уметничка достигнућа певачких наступа.

Нажалост, естетске домете певачких интерпретација није могуће реконструисати, будући да су се аутори текстова у штампи и *Споменици* према овом аспекту државне светковине изјашњавали врло субјективно и у светлу националног значаја саме прославе. Непознат аутор текста у *Дневном листу* управо наводи: „Сигурно ће вам пасти у очи, да сам за свако певање казао да је лепо – али шта ћу, кад је то истина“.²²⁵

У репертоарској концепцији била је евидентна дихотомија грађанског и фолклорног дискурса. Сви учесници изводили су искључиво композиције домаћих аутора (или оних чешких композитора који су у Србији у то време били одомаћени).²²⁶ Преовлађивале су фолкорне обраде, затим дела настала у духу фолклора, а било је и неколико композиција писаних на стихове уметничке поезије са патриотском тематиком. Хор-домаћин певао је само једну композицију, што практично значи да су сви присутни ансамбли били равноправно заступљени на концертном подијуму. Такав тип колективизма потврђује тезу о доминацији заједничких (националних) циљева и интереса, у односу на оне појединачне (уметничке). Упадљиво је и одсуство дела религијске провенијенције из репертоара, што није био обичај времена. Оваквим избором организатори су вероватно намеравали да имплицирају сопствену специфичност у односу на друге значајне ансамбле тог доба, који су често били везани за цркву.²²⁷

По завршетку концерта уследио је банкет, пријем за све учеснике и госте. Вечера је отпочела пригодном молитвом, државном химном, те здравицом у краљеву част. У изворима нема довољно информација за детаљну реконструкцију овог дела прославе. Наведено је једино да је главни гост био министар просвете, што указује на то да краљ Александар (1876–1903), иако је био позван, није присуствовао свечаности. То не

²²⁵ Боро Мајданац, Милена Радојчић, нав. дело.

²²⁶ Програм концерта: 1. Државна химна – извођење свих присутних хорова; 2. Извештај о десетогодишњем раду друштва „Обилић“; 3. Јенко: „Ој на море“ – певачко друштво „Даворје“; 4. Мокрањац: Пета руковет – певачко друштво „Корнелије Станковић“; 5. Декламација песме „Цар Душан“ – Милоје Сретеновић, свршени богослов; 6. Маринковић: „Појмо песме“ – Српско-јеврејско певачко друштво; 7. Хавлас: „Падајте браћо“ – певачко друштво „Јакшић“; 8. Маринковић: „Бранково коло“ – певачко друштво „Обилић“ уз пратњу оркестра; 9. Маринковић: „Песмом срцу“ – Радничко певачко друштво; 10. Николић Станоје: Смеша српских народних песама – певачко друштво „Каћански“; 11. Мокрањац: Приморски напјевци – Смедеревско певачко друштво „Слога“; 12. Јенко: Цара Душана марш – Хор ђака Учитељске школе; 13. „Ропство Јанковић Стојана“ – Јанко Веселиновић уз гусле; 14. Китица српских народних песама из Србије под Турцима – Хор ђака Светосавске вечерње школе; 15. Маринковић: „Бели орао“ – хор „Братство“; 16. Јенко: „Хај“ – певачко друштво „Напредак“.

²²⁷ Најреномиранија црквена певачка друштва током овог периода била су: Прво београдско певачко друштво, Панчевачко црквено певачко друштво и Певачко друштво „Станковић“.

изненађује, уколико знамо да политичке прилике у данима и недељама око саме прославе нису биле повољне. Подсетимо се да је краљ Александар Обреновић управо 1894. прогласио себе пунолетним, преузео комплетну власт, укинуо модеран устав из 1888. године, те отпочео своју аутократску владавину – а то је изазвало велико незадовољство народа и политичких партија. Ипак и присуство самог министра просвете Димитрија Нешића (1836–1904) сведочи о снажној потпори коју је хор “Обилић” имао у државним институцијама, као и чврстој спрези културе и политике у деветнаестовековној Србији.

Чак и у таквим бурним политичким околностима један хорски јубилеј био је културално извођење од прворазредног националног значаја, о чему најбоље сведочи одломак из текста објављеног у листу *Одјек* од 5. марта 1894: „Поводом прославе десетогодишњице Обилића треба истаћи да за сам културни живот и напредак наше мале државе ова свечаност није безначајна. Духовно јединство нашег народа мора бити претходница нашег политичког уједињења.“²²⁸ Ово је још једна у низу потврда да је хорско певање у Србији крајем 19. века у великој мери служило остварењу вануметничких циљева. Кроз културална извођења попут прославе јубилеја ансамбла „Обилић“, српско друштво се саморепрезентовало у складу са општим политичким и националним циљевима, а таква пракса биће уобичајена и у предстојећим периодима.

4. 3. Прва половина двадесетог века

Током прве половине двадесетог века хор „Обилић“ се придружио уобличавању јужнословенске идеје као централне политичке и друштвене теме. Овакав друштвени ангажман ансамбла манифестовао се у избору репертоара који је тада обухватао осим дела српских композитора, и музичка остварења хрватских и словеначких аутора. На том таласу остварена је и сарадња са певачким друштвима из читаве Краљевине. По завршетку балканских ратова и Првог светског рата, у којима су учествовали и многи чланови „Обилића“, ансамбл је наставио са својим активним деловањем у концертном животу нове државе, а остварено је двадесетак турнеја широм Европе. Најзначајнији диригенти били су: Ловро Матачић (1899–1985), Бранко Драгутиновић (1903–1971), Јован Бандур (1899–1956), Светолик Пашћан-Којанов (1892–1971) и други. Такође, усвојен је и нови статут

²²⁸ Боро Мајданац, Милена Радојчић, нав. дело, 36.

који се од претходног разликовао по томе што је потенцирао првенство националне музике у репертоару, што се свакако односило на југословенско, а не искључиво српско национално опредељење.

Политички и културни контекст обликовао је и ову етапу развоја ансамбла, али је, имајући у виду напоре у штампи, пораст квалитета интерпретативних домета био евидентан. Стога су се на репертоару хора између два светска рата наша бројна капитална дела европске вокално-инструменталне литературе. Судајући по премијерама ових монументалних композиција, Академско певачко друштво „Обилић“ позиционирало се као водећа престоничка певачка дружина, за разлику од периода пре Првог светског рата.²²⁹ Тако су се укључили у талас професионализације музичког извођаштва, што је била једна од основних одлика српског музичког живота тога доба. Поред композиција из музичке традиције Западне Европе, репертоар је обухватао и савремена дела југословенских аутора. Многе премијере нове музике десиле су се управо захваљујући хору „Обилић“, а једна од најзначајнијих била је грандиозни ораторијум „Религиофонија“ Јосипа Славенског (1896–1955). Куриозитет представља чињеница да је овај вокални ансамбл, сасвим извесно једини међу свим београдским певачким друштвима активним током међуратног периода, снимао грамофонске плоче са делима југословенских композитора за британску издавачку кућу „His Master’s Voice“ (HMV) и за америчку продукцију „Columbia“.²³⁰

Академско певачко друштво „Обилић“ је током међуратног периода учествовало и у многим државним светковинама, како онима у сопственој организацији, тако и организованим од стране Универзитета и државе. Сваке године су наступали у оквиру Светосавске беседе на Универзитету којој су редовно присуствовали највиши државни и црквени званичници. Поред тога, године 1934. низом манифестација обележен је петодеценијски јубилеј певачког друштва „Обилић“. Тим поводом је некадашња застава замењена новом коју је хору поклатио краљ Александар Карађорђевић (1888–1934). Изасланик краља је у оквиру саме изведбе укуцао у нову заставу три клинца у име краља,

²²⁹ Изведене су следеће композиције: *Крунидбена миса* и *Реквијем* Волфганга Амадеуса Моцарта (Wolfgang Amadeus Mozart, 1756–1791); *Краљ Давид* Артура Хонегера (Arthur Honegger, 1892–1955); Миса у де молу Антона Брукнера (Anton Bruckner, 1824–1896); *Краљ Едип* Игора Стравинског (Igor Stravinsky, 1882–1971); *Stabat Mater* Карола Шимановског (Karol Szymanowski, 1882–1937); *Вечно јеванђеље* Леоша Јаначека (Leoš Janáček, 1854–1928); *Парсифал* Рихарда Вагнера (Richard Wagner, 1813–1883) у концертној поставци и др.

²³⁰ Роксанда Пејовић, *Концертни живот у Београду*, нав. дело, 197–198.

краљице и престолонаследника, везао на њој ленту и поклонио председнику хора, професору Владимиру Ћоровићу (1885–1941), након чега је уследило „дуготрајно клицање Њ. В. Краљу“.²³¹ На овај, као и на друге сличне начине је у јавности симболички конструисан наратив о државном значају и кредибилитету самог ансамбла, али и снажна „колективна представа о члану династије као легитимном заштитнику нације и њеног културног просперитета.“²³² У *Споменици* ансамбла нису описане визуелне карактеристике поменуте заставе, али је говор професора Ћоровића наговестио актуелни идеолошки правац. Он је у својој беседи најпре поменуо косовски мит у смислу универзалних вредности људског друштва и као симбол витешких врлина: „храброст, верност и пожртвовање“. Српску нацију Ћоровић је именовао само као део славне прошлости уграђене у темељ новог југословенског национа. Говорећи о достигнућима хора из 19. и с почетка 20. века рекао је: „Ако је Милош својим царским грлом натпевао виле кроз Мироч планину, „Обилићевци“ су са пуно успеха, проносили српску песму нашироко, преко седам планина и преко седам река. (...) Нема, чини ми се, ни једне наше покрајине у коју „Обилић“ пре ослобођења није долазио да буде срдачно поздрављен као весник онога што ће доћи.“²³³ Све пређашње активности хора, биле су у Ћоровићевом беседничком дискурсу, стављене у функцију будућности: „онога што ће тек доћи“. На самом крају државне светковине је, у идеолошком кључу говора професора Ћоровића, хор извео композицију „Југословени“ Милоја Милојевића (1884–1946).

4. 4. Након Другог светског рата

За време Другог светског рата су, одлуком Универзитетског сената, сва студентска удружења прекинула рад, па тако и Академско певачко друштво „Обилић“. Познато је да су током повлачења окупатори запалили и порушили више значајних објеката у Београду, међу којима је била и нова зграда Универзитета у којој је изгорела целокупна архива хора, обе заставе, нотни материјали, два клавира и хорски трофеји. По завршетку рата један део ансамбла наставио је са активностима као црквени хор, са циљем „ширења патриотских и

²³¹ Боро Мајданац, Милена Радојчић, нав. дело, 163.

²³² Биљана Милановић, *Европске музичке праксе и обликовање нације кроз креирање националне уметничке музике у Србији у првим деценијама XX века*. необјављена докторска дисертација, Београд: Филозофски факултет, 2016, 223.

²³³ Боро Мајданац, Милена Радојчић, нав. дело, 164.

црквених песама и нашег православља“, али је њихова улога била сведена махом на богослужбене потребе у земљи и иностранству.²³⁴

Славна традиција хора „Обилић“ од пре Другог светског рата настављена је 1946. године у оквиру Академског културно-уметничког друштва Универзитета у Београду „Бранко Крсмановић“. Сходно послератним политичким приликама, једнопартијској идеологији и социјалистичком друштвеном уређењу, те последичном отклону од српског националног предзнака, Академском певачком друштву „Обилић“ је промењен назив у Академско певачко друштво „Бранко Крсмановић“, познатији као „Крсманац“. Са диригентом Богданом Бабићем (1921–1980) који је на челу ансамбла био преко тридесет година, „Крсманац“ се етаблирао као један од водећих хора у Југославији. Освајали су најпрестижнија европска признања са репертоарском политиком ослоњеном на предратно наслеђе: савремена музика југословенских аутора и капитална остварења духовне и световне вокално-инструменталне литературе западноевропске музичке традиције. Остварили су бројне турнеје по читавом свету, међу којима се издваја шест турнеја по Сједињеним Америчким Државама, али и наступи широм Европе. Поред тога, суделовали су и у бројним државним светковинама као што су: слетови поводом Дана младости, Свечаности слободе у Крушевцу, Митинг братства и јединства и многе друге. Након маистра Богдана Бабића, од 1981. године руковођење хором преузела је Даринка Матић-Маровић, када је хор „Бранко Крсмановић“ наставио да остварује највише уметничке домете како на домаћој, тако и на међународној сцени.

Промена политичке климе крајем осамдесетих година 20. века није се значајније одразила на положај и репутацију ансамбла у националним оквирима, али је утицала на промену његовог имена. Већ је поменуто да је 1991. године, на таласу ретрадиционализације српског друштва, када се националистички интереси постављају у епицентар политичког и ширег јавног дискурса, хору враћен назив „Обилић“. Од тада су њихови наступи у медијима најављивани на различите начине: под именом „Обилић“, „Крсманац-Обилић“, „Крсмановић-Обилић“, „Академски хор 'Обилић' АКУД-а 'Бранко Крсмановић'“ и у другим сличним варијантама. Поменути чин измене назива, премда је имао пре свега симболичко значење, наметнуо је један нови ниво читања њиховог

²³⁴ Исто, 234.

певачког деловања, представљао својеврсну парадигму друштвеног живота у Србији тога доба, али и антиципирао предстојеће време.

5. РЕПЕРТОАРИ И НАСТУПИ ХОРА „ОБИЛИЋ“ НА ДРЖАВНИМ СВЕТКОВИНАМА ПОСЛЕ 1989. ГОДИНЕ

I МЕТОДОЛОГИЈА ИСТРАЖИВАЊА

Методологија истраживања репертоара и наступа хора „Обилић“ на државним светковинама посматраним као културална извођења у Србији након 1989. године усмерена је ка доказивању хипотеза формулисаних у уводном поглављу ове дисертације. На истом месту је аргументовано и опредељење за методски поступак историографске анализе извођења, онако како је поставља Ерика Фишер-Лихте, који се подразумева приликом разматрања оних изведби којима истраживач није лично присуствовао. Овај приступ, осим постављања основних истраживачких питања, укључује и избор релевантних извора, а потом и опредељење за један или више различитих методолошких приступа за интерпретирање датих извора.²³⁵ Сви наведени истраживачки кораци овог рада, иначе кључни за историографску праксу у студијама извођења, одређени су чињеницом да су у питању културалне изведбе чији садржај чине разнородни елементи, а да је главни предмет дисертације испитивање улоге хорских наступа у овим извођењима и њиховог односа са феноменом обликовања националног идентитета.

Полазно питање анализе наступа хора „Обилић“ јесте: на којим је државним светковинама и којим поводом ансамбл учествовао, и које су композиције биле заступљене на хорском репертоару. Подједнако је значајно и испитивање стила, жанра и текстуалног предлошка тих композиција, у светлу њихове корелације са доминантним идеолошким дискурсом времена, као и са осталим елементима сваке појединачне изведбе. Посебно ће бити наглашена анализа наручених дела, односно оних дела која су на датим културалним извођењима била премијерно извођена. У складу са предметом дисертације, разматраћу и све друге елементе државних светковина у којима су потенцијално садржани елементи националног идентитета, а то су: политички говори, редитељски поступци, читања књижевних текстова, те остали уметнички наступи. Имајући у виду теорију извођења Ерике Фишер-Лихте, која реакције публике убраја у саставне делове изведбе,

²³⁵ Erika Fisher-Lichte, *The Routledge Introduction to Theatre and Performance Studies*, нав. дело, 72.

једно од истраживачких питања усмерено је и ка феноменима телесног коприсуства, аутопоетичке повратне спреге и трансформативности у процесу извођења.

Хор „Обилић“ је у посматраном периоду, поред бројних значајних целовечерњих концерата, који спадају у ред уметничких изведби, учествовао и на неколико десетина различитих државних светковина. Ипак, пре свега због недовољно доступних извора, али и услед релевантности самих догађаја за тему дисертације, те због њихових других интристичних својстава, истраживањем неће бити обухваћена сва поменута културална извођења. Пре свега, реч је о догађајима којима су обележавани датуми из црквеног календара, попут Светосавских и Светосимеоновских академија²³⁶ или јавних прослава Божића и Српске нове године, на пример.²³⁷ Ово у извесном смислу јесу биле државне светковине, али са карактеристикама условљеним специфичним унутарцрквеним контекстом, хијерархијом, симболиком и значењима. Зато завређују посебно проучавање које би могло да се бави позицијом и третманом српског националног идентитета у овим инсценијама и изведбама. Затим, Академско певачко друштво „Обилић“ наступало је и на многим страначким скуповима од 1989. године све до данас. Међутим, ове изведбе усмерене су ка афирмацији вредности које једна политичка партија, а не држава, препознаје као пожељне, и зато се не могу сматрати државним светковинама.²³⁸ Такође, нисам разматрала ни бројне, условно речено „парадржавне“ светковине, у које спадају, на пример, први долазак Александра Карађорђевића у Србију 1991,²³⁹ или пак обележавање

²³⁶ Набројаћу неке од њих: Светосимеоновска академија поводом обележавања осам векова Хиландара 1998. године (премијера композиције „Сила крста“ Зорана Христића); Светосимеоновска академија 1999. (премијера дела „Завештање св. Симеона“ Милорада Маринковића); Светосимеоновска академија 2000. (премијера дела „Шапат Јована Дамаскина“ Стефана Мијушковића и „Кратима за појца, мешовити хор и звона“ Александра Симића); Светосимеоновска академија 2001. (премијера дела „Придите православних састави“ Зорана Христића и „Молитва за избављење од непријатеља наших“ Александра Симића); Светосавска академија 2004; Светосавска академија 2007. (премијера дела „Обраћање св. Сави“ Зорана Христића); Светосавска академија 2016. године и др. Ови догађаји реализовани су најчешће у дворани Коларчеве задужбине.

²³⁷ На београдском Тргу Републике је 06. јануара 1990. одржан реситал „Претпразнично вече“, а 13. јануара 1992. у Сава центру организован је „Музичко-сценски спектакл 'Молитва за траг' – прослава малог Божића“

²³⁸ У питању су културалне изведбе чији су поводи били: седам деценија Комунистичке партије Југославије 1989. године; представљање посланика Социјалистичке партије Србије 1990. године (програма: химна Хеј Словени, Никола Херцигоња „Југославија“); годишњица Демократске странке 1993. године; годишњица Југословенске левице 1995. године; изборна конференција универзитетског комитета Југословенске левице Београда 1998. године (програма: државна химна „Хеј, Словени“ и „Интернационала“); завршна конвенција председничког кандидата Српске напредне странке Александра Вучића 2017. године (програма: државна химна „Боже правде“) и др.

²³⁹ Александар Карађорђевић, потомак српске краљевске династије, по први пут је посетио Србију октобра 1991. године. Осим окупљеног народа и организационог одбора, на аеродрому га је поздравио и хор

десетогодишњице бомбардовања Србије 2009. године, организованог од стране једне опозиционе партије и појединих невладиних организација којој нису присуствовали представници актуелне државне власти.²⁴⁰ Напоследку, хор „Обилић“ је више пута певао поводом свечаног почетка редовног заседања Скупштине Србије; на доделама Сретењских признања у Председништву Србије; на промоцијама официра и другим манифестацијама под окриљем Војске Србије; на манифестацијама у организацији Универзитета у Београду; и поводом различитих јубилеја. Иако се сви ови догађаји могу сматрати аутентичним индикаторима правца конституисања националног идентитета у Србији након 1989. године, седам државних светковина које су одбране за анализу представљају потпуно репрезентативне примере посредством којих ће бити остварени постављени истраживачки циљеви.

Примарни извори у методском поступку историографске анализе извођења, према Фишер-Лихте, јесу документа која су до нас дошла из прошлости: текстови, артефакти, споменици и материјални остаци извођења.²⁴¹ У овом истраживању то су у првом реду биле програмске књижице државних светковина. Доступно ми је било неколико ових докумената, од којих је најзначајнија она са прославе двестоте годишњице Првог српског устанка и оснивања модерне српске државе (2004). Примарни извори су такође и партитуре извођених композиција до којих сам дошла претраживањем нотних архива Академије уметности у Новом Саду, Библиотеке Матице српске, Музиколошког института Српске академије наука и уметности, Удружења композитора Србије, нотног

„Обилић“ извођењем композиције „Боже правде“, која у том периоду још увек није имала статус државне химне. Нешто касније Карађорђевић се обратио окупљеним грађанима испред Храма светог Саве у Београду, а у склопу посете обишао је и Оплепац поред Тополе – Цркву светог Ђорђа која је уједно и маузолеј династије Карађорђевић. Током читаве „турнеје“ по Србији, Александра Карађорђевића пратио је и хор „Обилић“ предвођен Даринком Матић-Маровић. Ова културална изведба са целокупним својим наративом и мноштвом традиционалних ритуалних елемената један је од многобројних примера покушаја рестаурације монументалне националне прошлости у Србији деведесетих година 20. века, али и пример улоге хорског певања у овом процесу. Извори: „Стигао принц Александар Карађорђевић са породицом“, *Политика*, 06. октобар 1991; „Нудим се отаџбини“, *Вечерње новости*, 07. октобар 1991.

²⁴⁰ Реч је о културалној изведби под називом „Национална академија 'Србија памти'“ која је одржана 24. марта 2009. у Сава центру. Присутнима су се обратили: бивши председник Савезне Републике Југославије и бивши премијер Србије Војислав Коштуница, митрополит црногорско-приморски Амфилохије Радовић, академик Матија Бећковић, редитељ Никита Михалков и други. Хор „Обилић“ са диригенткињом Даринком Матић-Маровић извео је: химну „Боже правде“; одломак из Опела Стевана Мокрањца „Вечнаја памјат“; делове композиције „Десет обраћања Богородици Тројеручици Хиландарској“ Зорана Христића; „Тебе појем“ Стевана Мокрањца; песму „Погледај дом свој анђеле“ са њеним аутором Борисавом Ђорђевићем-Бором Чорбом, „Востани Србије“ Вартекса Баронијана и др.

²⁴¹ Erika Fisher-Lichte, *The Routledge introduction to Theatre and Performance Studies*, нав. дело, 78.

архива Факултета музичке уметности у Београду, као и у директном контакту са појединим композиторима ових дела.

Секундарни извори историографског истраживања изведби јесу они извори који су са намером сачувани за будуће генерације и једнако су релевантни као и примарни.²⁴² У овом случају обухватају пре свега текстове из дневне штампе, и друге медијске материјале помоћу којих се могу прецизно датирати догађаји, као и утврдити други детаљи везани за локацију, учеснике и организаторе светковине. Поред тога, поменути извори могу осветлити питања рецепције изведбе у широј јавности. Они су ми били доступни у форми прес клипинга из архиве Академског певачког друштва „Обилић“, у Народној библиотеци „Стеван Сремац“ и Универзитетској библиотеци „Никола Тесла“ у Нишу, као и у интернет архивима. Такође, овде спадају и сведочења појединих композитора, сценариста и редитеља културалних изведби која су објављена у форми интервјуа у различитој публицистичкој литератури.

Реконструисању аудитивних и визуелних карактеристика изведби посебно ће допринети аудио и видео записи једног броја државних светковина које су у фокусу рада. То су: телевизијски снимак централне академије поводом обележавања шест векова Косовске битке (1989); радијски и телевизијски снимак државне светковине поводом обележавања шест векова Косовске битке на Газиместану (1989); радијски снимак државне светковине поводом три века Велике сеобе (1990); телевизијски снимак свечане академије поводом осамдесет година од стварања Југославије (1998); телевизијски снимак музичко-сценског дела „Скела“, изведеног у оквиру централне државне прославе два века од Првог српског устанка (2004); Свечана академија поводом два века од доласка Доситеја Обрадовића у Србију „Совјети здраваго разума“ (2007); као и телевизијски снимак свечане академије поводом два века високог школства у Србији „Народ мислилаца и песника“ (2008). Они су ми били доступни у Програмском архиву Телевизије Београд и архиву Радио Београда, специјализованим сервисима за чување и дистрибуцију медијских садржаја медијских кућа које су углавном директно преносиле те значајне културалне изведбе.²⁴³

²⁴² Исто.

²⁴³ Мој пут до ових радијских и телевизијских снимака био је неочекивано компликован. Наиме, фебруара 2018. године упутила сам молбу Програмском архиву Телевизије Београд да ми за потребе докторског

Селекција снимака који ће бити анализирани била је директно условљена њиховом доступношћу у поменутиим архивима. Окоснице представљају два, у контексту теме дисертације, најмаркантнија догађаја унутар постављеног временског оквира: обележавање шест векова од Косовске битке, 1989. године, као и обележавање два века од Првог српског устанка 2004. године. Ипак, то не значи да изведбе чији снимци нису били доступни, неће бити разматране. Неке од ових државних светковина биће анализирани уз ослањање на друге изворе као што су новински текстови, од којих су многи укључивали и транскрипте политичких говора, и партитуре композиција.

Потребно је осврнути се и на капацитете видео снимака на пољу реконструкције догађаја. Наиме, они не могу заменити директно присуствовање истраживача конкретној изведби, али могу допринети разјашњењу многих питања истраживања. Слабости употребе ових извора јесу у њиховој немогућности да забележе бројне сензорне феномене као што су мириси, бука, реално осветљење и целокупна атмосфера извођења; просторне ефекте и афекте. Предности, пак, леже у томе што видео снимци омогућују да истраживач добије увид у шири план изведбе, као и да се фокусира на неке детаље који би му у супротном били неприступачни. Ипак, видео записи не могу поуздано и потпуно сведочити о енергетској размени између учесника изведбе, публике и извођача, а самим тим ни о телесном коприсуству. Пошто је историографска метода заснована искључиво на документима о извођењу, значајно је да се ти документи не користе изоловано, већ у међусобном садејству, јер се тако посредством принципа „check and balance“ долази до

истраживања уступи потребне снимке. Убрзо потом добила сам одговор да процедура уступања снимака подразумева претходно одобрење директора Телевизије Београд, о чему ће ме надлежни благовремено обавестити. У периоду који је уследио нисам обавештена о том одобрењу, а на мејлове које сам слала једанпут месечно више нико није одговарао. Након шест месеци чекања, августа 2018. године, одлучила сам да помоћ потражим од институције Повереника за информације од јавног значаја. Из њихове канцеларије добила сам потврду да Закон препознаје РТС као орган јавне власти, а снимци из њиховог архива представљају документа настала у раду тог органа, којима он располаже и дужан је да их на захтев уступи заинтересованој јавности. Како бих остварила своје законско право, Програмском архиву сам упутила званичан захтев за приступ информацијама од јавног значаја септембра 2018. године. Октобра исте године су ме контактирали из архива Радио Београда и уступили ми аудио снимке, а новембра и из Архива ТВ Београд. Том приликом ми је у телефонском разговору сугерисано да је било довољно да их лично замолим за снимке, те да нисам морала да им се обраћам „у правно обавезујућој форми као што је захтев за приступ информацијама од јавног значаја“. Дакле, испоставило се да моја прва молба уопште није процесуирана, а потоњи мејлови свесно игнорисани. Коначно, телевизијски архив уступио ми је снимке тек 21. јануара 2019. године, након скоро годину дана од моје иницијалне молбе.

најобјективније могуће слике извођења, укључујући и увид у феномен телесног ко-присуства.²⁴⁴

Моје истраживање ослоњено је на дедуктивну методологију, што значи да је први корак подразумевао специфично интересовање за један конкретан тип извођења, а у овом случају то су државне светковине посматране као културална извођења, елабориране у другом поглављу рада. Одатле су развијена конкретна питања о улози хорског певања на државним светковинама, у складу са раније пројектованим просторним и временским оквиром, те доступним изворима. Презентација истраживања у овом поглављу ослања се на хронолошки принцип и отпочиње од 1989. године. Тумачење сваке појединачне изведбе полази од разматрања повода одржавања државне светковине. У питању је осврт на историјски догађај који се светковином обележава, или пак лапидаран преглед карактера и особина државног празника. Након тога представља се анализа хорских дела која су била заступљена, онда када су у питању биле премијере. Та анализа подразумева сагледавање примењених композиционих поступака, стилско позиционирање, формално-хармонски преглед, са посебним акцентом на однос музичких и поетских елемената композиција. Музиколошки приступ претходи разматрању самих државних светковина, како би анализа извођења била презентована без већих дигресија. Са друге стране, у случајевима културалних изведби на којима није интерпретирана нова хорска музика, или пак ако је постојала нова музика која је била интегрални део комплексније сценске форме, овај аспект се разматра паралелно са анализом саме изведбе. Након припремних корака, приступа се анализи изведбе у складу са раније елаборираним историографским приступом, уз проблематизовање феномена националног идентитета у различитим елементима изведбе, а кроз употребу свих доступних примарних и секундарних извора.

²⁴⁴ Erika Fisher Lichte, *The Routledge Introduction to Theatre and Performance Studies*, нав. дело 52.

II АНАЛИЗЕ КУЛТУРАЛНИХ ИЗВОЂЕЊА

5. 1. Шест векова од Косовске битке²⁴⁵

Косовска битка догодила се 15. јуна 1389. године, по тада важећем јулијанском, односно 28. јуна по грегоријанском календару, на Газиместану у близини Приштине. Сукобиле су се хришћанска војска, коју је предводио српски кнез Лазар Хребељановић, и османлијска војска на челу са султаном Муратом Првим. Поред ових чињеница, историјска наука је неоспорно потврдила још само поједина имена учесника битке, као и погибију двојице војсковођа. Антрополог Иван Чоловић ослања се на закључке историчара Симе Ђирковића (1929–2009) и истиче да све остало што се данас сматра знањем о Косовском боју, укључујући и жртвовање Милоша Обилића и издају Вука Бранковића, тих централних мотива српских народних епских песама, спада у домен претпоставки. Ипак, несумњиво је да су сећања на овај значајан историјски догађај у српском народу и српској држави временом добила митска својства, а тај косовски мит је, зависно од актуелних друштвених прилика, коришћен за реализацију различитих политичких циљева, чиме је задобио обележја политичког мита.²⁴⁶

Значајно је имати у виду да је 15/28. јун у српском црквеном календару посвећен празнику Видовдану почевши од 1892. године, када је први пут уписан црвеним словима као „Пр. Амос и кнез Лазар (Видов-дан)“. Ипак, познато је да се свети кнез Лазар прослављао и раније, на исти дан, заједно са ранохришћанским мучеником светим Витом. Након Кумановске битке (1912), Видовдан је постао осим црквеног и национални празник Краљевине Србије, један од девет главних који су се сваке године обележавали.²⁴⁷ Постоје бројна тумачења порекла самог празника, али на овом месту кључно је истакнути да је „тек после дефинитивне победе над Турцима, којом су српски ратници, као и архаични

²⁴⁵ У овом потпоглављу заступљени су елементи мог текста који је предат за публикавање у још увек необјављеном *Зборнику радова Факултета драмских уметности* бр. 36.

²⁴⁶ Историчар Раул Жирарде (Raoul Girardet, 1917 – 2013) тврди да је политички мит „измаштана надоградња, искривљено или необјективно, непоуздано, спорно објашњење стварности“, и то је његова експликативна функција. Поред тога, политички мит има и експланаторну димензију јер пружа „некакав кључ за разумевање садашњости“ и бива „средство помоћз кога као да се правилно сагледава, а самим тим уређује, збуњујућа гомила чињеница и догађаја“. Значајна је и његова покретачка функција, јер „преносећи подстицајне, пророчанске поруке, он ствара набој за крсташке ратове и револуције“. Raul Žirarde, *Politički mitovi i mitologije*. Beograd: XX vek, 2000, 13.

²⁴⁷ Miodrag Pavlović, нав. дело.

људи прошлих времена, доказали да су достојни херојског претка, Видовдан и званично уведен као национални, црквени и народни празник“.²⁴⁸

Чоловић тврди да приче о Косовској бици и њеним јунацима не представљају митове због садржине порука које преносе, нити постају митови онда када говоре језиком народног епа, већ су оне „верзије косовског мита онда кад у средини у којој циркулишу имају или претендују на статус неупитне и недодирљиве истине.“²⁴⁹ Он такође подсећа и на то да немају све приче о Косовској бици статус мита, „не зато што ту има и истинитих ствари, (...) него зато што међу причама о овој теми само неке имају одлике мита као специфичног језика, намењеног формулисању и преношењу порука које треба да важе као неупитне и траже (...) да се не доводе у питање, да се поштују онако како се поштују светиње.“²⁵⁰

Првобитни оквир косовског мита најпре је обухватао причу о кнезу Лазару, књегињи Милици, турском цару Мурату и његовом сину Бајазиту, а потом су у заплет укључени и Милош Обилић, Вук Бранковић, Југ Богдан, Косовка девојка и друге личности. У ту основну наративну структуру су, каже Чоловић, временом уписивана различита значења. На пример, државна црква је убрзо након битке понудила тумачење познато као „избор царства небеског“. Под овим се подразумева опредељење кнеза Лазара да се упусти у битку против „иноверног“ и јачег непријатеља, са сасвим неизвесним исходом, зарад одбране вере и „отачаства“, те задобијања вечне славе. Етнолошкиња Драгана Антонијевић истиче да је у питању „христијанизовано тумачење Лазаревог 'духовног избора'“ које у митској конструкцији представља „инверзију свега онога што се дешавало у стварном животу – пад и губитак државе, територије, слободе и независности“.²⁵¹ Осим цркве, и народна традиција је понудила своје објашњење, а „реч је о дискурсу о неслози и издаји“ који је „у српском митолошком систему веома важан и присутан кад год треба објаснити неуспех неког политичког пројекта: пад је казна због неслоге и издаје“.²⁵² Управо ће подређивање тренутних државних и личних интереса оним узвишенијим и колективним, као и прича о српској неслози постати општа места у

²⁴⁸ Исто, 159.

²⁴⁹ Ivan Čolović, *Smrt na Kosovu polju*, нав. дело, 7.

²⁵⁰ Исто, 459.

²⁵¹ Драгана Антонијевић, *Карађорђе и Милош: Мит и политика*. Београд: Српски генеалогски центар, Одељење за етнологију и антропологију Филозофског факултета у Београду, 2007, 97.

²⁵² Исто.

сећањима на Косовску битку. Временом ће се на њих надовезивати и нова значења, међу којима је и одбрана српског националног идентитета.²⁵³

Посебно значајну политичку улогу косовски мит је добио у 19. веку, у време „култа нације“, када су многи европски народи користили приче из Средњег века за подстицање борбе против стране власти и изградњу сопственог националног идентитета.²⁵⁴ Тако је у доба романтизма у Србији косовски мит, „који је изворно био верски, добио нови смисао, претворен у секуларну легенду и узет у службу политичких циљева, пре свега за мобилизацију отпора против османске и аустроугарске, туђинске власти“.²⁵⁵ Због историјских и друштвено-политичких околности остао је виталан и током 20. века, а његов карактер, садржај и специфичан језик даље су прилагођавани политичким потребама. Предања и легенде о Косовском боју су, на пример, осим обликовања српске националне идеологије „пружиле једну исто тако богату основу за конструисање заједничке југословенске народне културе“²⁵⁶ у доба првог оснивања заједничке државе. Познато је да је славни вајар и архитекта Иван Мештровић (1883–1962) још као дете, у далматинском селу у коме је одрастао, слушао песме о косовским јунацима.²⁵⁷ Почетком 20. века овај уметник пројектовао је монументално, али никада реализовано здање познато као Видовдански храм. Реч је о маузолеју замишљеном као нека врста „светилишта југословенске цивилне религије“.²⁵⁸ Овај секуларни храм требао је да обухвати педесетак скулптура међу којима и ликове Милоша Обилића, Срђе Злопоглеђе, Марка Краљевића, Косовке девојке и других јунака епске поезије косовских циклуса који би на овом месту сведочили „о снази и виталности југословенске 'расе“.²⁵⁹

Са друге стране, крајем осамдесетих и деведесетих година 20. века, косовски мит је нудио подршку српској нацији и „обећавао легитимитет, који је далеко превазилазио све политичке разлоге“.²⁶⁰ У први план доспела је парадигма о Косову и Метохији као „светој

²⁵³ Предања о Косовском боју била су заступљена, осим у српским крајевима, и у другим динарским подручјима, независно од актуелних политичких прилика. Ivan Čolović, *Smrt na Kosovu polju*, нав. дело.

²⁵⁴ Мари Жанин-Чалић, нав. дело, 62; Ivan Čolović, *Smrt na Kosovu polju*, нав. дело.

²⁵⁵ Мари-Жанин Чалић, нав. дело, 62.

²⁵⁶ Исто, 63

²⁵⁷ Захваљујем се проф. др Милени Драгићевић-Шешић што ми је скренула пажњу на овај податак. О Видовданском храму и његовим политичким употребама детаљније у: Ivan Čolović, *Smrt na Kosovu polju*, нав. дело, 264-283.

²⁵⁸ Исто, 265.

²⁵⁹ Исто, 272.

²⁶⁰ Исто, 359

српској земљи“ од које „Срби не желе да се одрекну“ јер је важан културни ресурс, „чак конститутивни за њихов национални идентитет“.²⁶¹ И режим, и опозиционе странке активирали су „моћну симболику српских историјских, војних и верских традиција – о Косову као колевци српске државности и цркве, српском Јерусалиму и жртвеном бојном пољу на коме је земаљска слава замењена небеским царством“.²⁶² Косовски мит постао је прича која је „помагала поновно снажење сопственог идентитета и подржавала мобилизацију и стварање емоционалног набоја у масама“.²⁶³ Управо тако је било и на обележавању шест векова од Косовске битке, 28. јуна 1989. године, што ће показати разматрање улоге хорске музике на две државне светковине одржане овим поводом: свечане академије у Сава центру и централне републичке прославе јубилеја на Газиместану.

Месецима пре самог јубилеја медији су обрађивали ову тему, што нам омогућује да делимично реконструишемо ток припреме државне светковине, али и да сагледамо актуелни идеолошки дискурс. Организациони одбор на челу са Десимиром Јевтићем (1938 – 2017), председником Извршног већа Скупштине Социјалистичке Републике Србије, у разматраним новинским текстовима истицао је неколико константи обележавања великог јубилеја. То су били: свечана академија у Сава центру планирана за 26. јун, централна прослава на Газиместану планирана за 28. јун и извођење вокално-инструменталног дела „Пасија светог кнеза Лазара“ композитора Рајка Максимовића на оба места.²⁶⁴ Ипак, свега неколико дана пре централне државне светковине на Газиместану, обзнањено је да ће се јавности обратити и Слободан Милошевић, а испоставило се да је управо његов говор био садржинска основа те културалне изведбе.²⁶⁵ Тако је, на пример, у београдском дневном листу *Борба* од 21. јуна 1989. објављен детаљан програм државне светковине, заједно са мапом споменичког комплекса и многим другим, за заинтересовану јавност, релевантним подацима: од репертоара уметничких наступа, све до сервисних

²⁶¹ Srdjan Šljukić, *Mit kao sudbina: prilog demitologizaciji demitologizacije*. Sremski Karlovci: Kairos, 2011, 38.

²⁶² Slobodan Naumović, нав. дело, 59.

²⁶³ Мари-Жанин Чалић, нав. дело, 359.

²⁶⁴ „Пасија светог кнеза Лазара пред милион људи“, *Политика*, 24. мај, 1989; „Све спремно за јубилеј“, *Јединство*, 20. јун 1989; „Ко се боји историје?“, *Младост*, 05. јун 1989.

²⁶⁵ Иван Меденица, *Видовдан и његове изведбе*, нав. дело.

информација.²⁶⁶ Међутим, из обимног информативног текста изостала је вест о томе ко ће бити главни говорник централне прославе, односно, речено је да ће о значају Косовске битке говорити „један од руководиоца Републике“. Остаје отворено питање да ли је у питању био организациони маневар са циљем подизања тензије јавности одлагањем саопштења о кључном протагонисти светковине, или је пак организациони одбор у периоду бројних кадровских промена у институцијама Републике Србије имао потешкоће око постизања договора о том, показаће се, пресудном елементу државне светковине.

Штампани медији су овим поводом објавили и неколико интервјуа са композитором Рајком Максимовићем. У једном од тих текстова је, управо на примеру обележавања косовског јубилеја, сликовито приказан идеолошки заокрет према националним вредностима у Србији током друге половине осамдесетих година 20. века. Наиме, у интервјуу у чијем наслову стоји реторичко питање „Ко се боји историје?“, Максимовић је, осим о својој „Пасији светога кнеза Лазара“ и властитој припреми за монументални догађај, говорио и о томе да су и многе његове колеге-савременици компоновали значајна музичка дела посвећена Косовском боју.²⁶⁷ На питање новинара: „Мислите ли да је годишњица разлог овој масовности?“, Максимовић је одговорио следећим речима, а цитирајући председника Организационог одбора за обележавање јубилеја: „Донекле. Други разлог ћу илустровати констатацијом Десимира Јевтића (...) који је на примедбу једног свог сарадника 'да смо и пре пет година знали да ће ово бити годишњица Косова' одговорио: '*нисмо знали*'. Очевидно се нешто изменило. Нова политичка гарнитура не иде за тим да се нешто скрива, још мање да се косовски пораз прославља, већ најлогичније ради на томе да *битку која симболизује идентитет једног народа* прилично обележи.“²⁶⁸ Ова цртица из интервјуа са композитором наводи на закључак да је наглашавање питања српског националног идентитета са упориштем у косовском миту представљало новину за многе политичке актере. Мари-Жанин Чалић истиче да се заокрет ка митологизацији политичке комуникације догодио управо крајем осамдесетих година, са циљем националног буђења и снажења националног идентитета. Епицентар политичког дискурса тада је постало Косово, као „савршена метафора да се

²⁶⁶ „Светковина за милионе“, *Борба*, 21. јун 1989.

²⁶⁷ Нека од најзначајнијих остварења су: Иван Јевтић - ораторијум *Задужбине Косова*, Душан Радић - опера *Смрт мајке Југовића*, Витомир Трифуновић - балет *Косовка девојка*, Зоран Христић - радиофонско дело *Бој*.

²⁶⁸ „Ко се боји историје?“, *Младост*, 05. јун 1989.

политичка порука украси универзалном, трансисторијском вредношћу и да се садашњост и будућност протумаче у једној скоро надвременској међузависности.²⁶⁹ Стицајем околности, позиционирање српског националног идентитета у средиште јавног дискурса коинцидирало је са косовским јубилејем, чиме је додатно појачан националистички потенцијал државних светковина које су предмет ове анализе.

5. 1. 1. „Пасија светога кнеза Лазара“

„Пасија светога кнеза Лазара“ је вокално-инструментално дело за солисте, хор и оркестар, настало у години јубилеја и, према речима његовог аутора, композитора Рајка Максимовића, за извођење на централним државним светковинама одабрано од стране Одбора за обележавање 600-годишњице Косовског боја.²⁷⁰ Композитор је за ово остварење одликован Октобарском наградом града Београда 1989. године. Сама пасија, као музичка форма за коју се композитор определио, наговештава централне мотиве дела, а то су страдање и жртвовање, будући да у музичкој уметности термин пасија указује на вокалну богослужбену форму западне цркве, засновану на јеванђелским причама о страдању Исуса Христа. За разлику од западне традиције, онај ко страда у Максимовићевој „Пасији“ је сам кнез Лазар.

Композитор Рајко Максимовић саставио је и либрето дела, компилујући текстове о Косовској бици из више различитих средњовековних извора. У питању су стихови на српскословенском језику, српској редакцији старословенског језика, чији су аутори деспот Стефан Лазаревић, патријарх Данило III, као и неколико анонимних приповедача, а сви они су стварали крајем 14. и почетком 15. века. Значајно је задржати се на чињеници да је композитор користио одабране текстове на њиховом изворном, српскословенском језику.²⁷¹ И не само то, аутор је на више места истицао да је компоновању „Пасије светога кнеза Лазара“ претходила двогодишња припрема текста: најпре кроз проучавање средњовековне српске књижевности и историје, а затим и кроз драматуршко уобличавање текстуалног предлошка, све то уз стручно руковођење професора и експерта за стару

²⁶⁹ Мари-Жанин Чалић, нав. дело, 360.

²⁷⁰ Рајко Максимовић, *Пасија светога кнеза Лазара*, партитура у издању аутора, Београд, 1989, 2.

²⁷¹ У Максимовићевом опусу ово није неуобичајен поступак, имајући у виду да је он и у својим ранијим радовима често посезао за текстовима на древним или „егзотичним“ језицима.

српску књижевност Ђорђа Трифуновића. Управо овај процес Максимовић истиче као централну активност у процесу стварања „Пасије“.²⁷²

Ипак, поставља се питање шта је утицало на композитора да за извођење пред широком публиком конципира либрето на језику који је неразумљив његовим савременицима. Може се претпоставити да је на овакав избор утицала ауторова потреба за што вишим степеном аутентичности: „Мада сам се неко време носио мишљу да убацам и неке савремене текстове, (...) у име стилске чистоте задржао сам се само на изворним старим текстовима“.²⁷³ С тим у вези, Максимовић објашњава и зашто се, на пример, није определио за препознатљиву народну епску поезију косовског циклуса и каже: „Песме косовског циклуса нису из оног времена, већ су настале, како тврде научници, пре двестотинак година, а језик је апсолутно савремен. Моја је идеја пак била да либрето буде састављен од текстова који су по настанку најближи Косовском боју.“²⁷⁴ Дакле, композитор је настојао да призивање сећања на славну прошлост свог народа (вокално-инструментална композиција „Пасија светога кнеза Лазара“) буде што верније самом извору сећања (Косовска битка као историјски догађај), а потенцијално разумевање самог текста од стране извођача и публике постављено је у други план. Музиколошкиња Ира Проданов са правом примећује: „Оно што се симболично казује српско-словенским језиком је читава једна атмосфера која одише нашом националном религијом, тако да је конкретан превод излишан... Рајко Максимовић, користећи српско-словенски језик буди истовремено позорност на национално, али и на религијско, и тиме готово да ова два појма изједначава.“²⁷⁵ Такође, у оваквом избору језика либрета препознаје се и Смитова теза о улози уметности у национализму, а суштина је у истицању древности нације кроз реконструисање њених призора, звука и слика „са археолошком вероватношћу.“²⁷⁶ Певање на старом језику било је један од начина да Максимовић слушаоцима укаже на то како његову музичку приповест о Косову треба разумети: као „освештану свечану причу“, а не као неко „профано казивање“.²⁷⁷

²⁷² Извори: Милош Јевтић, *Говор музике*. Београд: Београдска књига, 2008; „Ко се боји историје“, *Младост*, 05. јун 1989.

²⁷³ „Ко се боји историје“, нав. дело.

²⁷⁴ Исто.

²⁷⁵ Ira Prodanov, *Muzika između ideologije i religije*. Novi Sad: Stylos, 2007, 86-87.

²⁷⁶ Antoni Smit, нав. дело, 146-147.

²⁷⁷ Ivan Čolović, *Smrt na Kosovu polju*, нав. дело, 460.

Рајко Максимовић је одабране текстове драматуршки организовао у једанаест ставова са називима на српском језику: Пролог, Раваница, Предсказања, Напаст, Молитва, Беседа, Завет ратника, Битка, Плач Миличин, Сахрана и Епилог. Он у тексту програмске књижице свечане академије у Сава центру наглашава драмски карактер своје композиције речима: „Пасију сам замислио – а, верујем, и остварио – као драму, тј. акционо. Будућег слушаоца Пасије замишљао као путника који долази на поље Косово, где се сусреће са Косовским стубом. Путник чита натпис, односно Стуб му приповеда и уводи га у радњу.“²⁷⁸ Ради се о мраморном стубу који је подигао деспот Стефан Лазаревић као успомену на свог оца, кнеза Лазара, а Пролог и Епилог „Пасије“ засновани су управо на тексту натписа са овог споменика. Централна радња одвија се хронолошким редоследом, у периодима непосредно пре, за време и након Косовске битке. Догађаји пре саме битке обрађени су у ставовима Раваница, Предсказање, Напаст, Молитва, Беседа и Завет ратника, самом битком бави се истоимени став, а Плач Миличин и Сахрана везани су за догађаје након битке. Ставови Пролог и Епилог представљају формални оквир композиције, јер су засновани на истом поетском предлошку. Текст се, осим кроз деоницу двоструког мешовитог хора, дистрибуира и кроз следеће ликове: казивач „који у својим наступима, попут барокног евангелисте, говором тумачи радњу“, ²⁷⁹ кнез Лазар (баритон), књегиња Милица (мецосопран), Милош Обилић (тенор) и безимени монах (појак), уз учешће симфонијског оркестра.

На овом месту важно је осврнути се на чињеницу да је композитор и либретиста Рајко Максимовић одлучио да у радњу „Пасије светога кнеза Лазара“ уведе и лик Милоша Обилића који, као што је познато, није заступљен у средњовековним текстовима на којима је либрето заснован. Тај поступак у ширем смислу представља пример Хобсбомовог „измишљања традиције“. У ужем смислу посматрано, пак, Милош Обилић био је парадигма хероја-мученика, што се у теорији сматра једном од основних претпоставки изградње националног јунака.²⁸⁰ Наратив о Милошевој жртви је конститутивни фактор косовског мита, што га је у време јачања националне идеологије у

²⁷⁸ Dejan Despić, Dva nova kosovska stuba, у: *Zvuk: Jugoslavenski muzički časopis*, 2/1989. Београд: Savez organizација композитора Југославије, 31.

²⁷⁹ Катарина Томашевић, „Пасија светога кнеза Лазара“ Рајка Максимовића – ново музичко виђење средњовековних текстова у вези са Косовским бојем, у: *Косовски бој у књижевном и културном наслеђу*. Београд: Међународни славистички центар, 1991, 665.

²⁸⁰ Драгана Антонијевић, нав. дело.

Србији начинило неизоставним елементом многих фабулизација у јавном дискурсу, чак и када је музичка уметност у питању. Наиме, сам композитор, разговарајући о тексту „Пасије“ са новинарем Милошем Јевтићем деветнаест година након њене премијере, каже, између осталог: „Занимљиво је, на пример, да се Милош Обилић уопште не помиње у оригиналним текстовима. Ипак, њега нисам могао да заобиђем. С обзиром на то да је код разних аутора Лазарових текстова било у изобиљу, углавном оне борбеније сам поверио Милошу, а оне очинскије и светије задржао за Лазара.“²⁸¹

Дакле, либрето „Пасије светога кнеза Лазара“, настао после темељних и зналачки руковођених припрема, те заснован управо на оригиналним средњовековним текстовима „по настанку најближим Косовском боју“, заправо представља на миту засновану интерпретацију одабраног оригиналног поетског садржаја. Максимовић је бирао историјске документе, потом их прилежно истраживао не би ли уобличио што „изворнији“ текст, а потом те изворе свесно мутирао у доминантни „косовско-митски“ дискурс. Дејан Илић истиче да је средњовековна књижевност привлачна за историчаре књижевности због оскудице докумената које је за собом оставила, а таква „неспутаност расположивим доказима дозвољава истраживачима да смело узлете у прижељкивану прошлост.“²⁸² Управо то је учинио Рајко Максимовић. Он је „узлетео у прижељкивану прошлост“ тако што је аутентичне историјске текстове на својеврстан начин прилагодио, уподобио миту, и то у складу са актуелним политичким обрасцем тумачења те прошлости.²⁸³ Заправо, овде се ради о феномену који је, по Небојши Попову, био сасвим типичан за српско друштво крајем осамдесетих и почетком деведесетих година 20. века, када је „цветала производња одговарајуће традиције (...) уз скучену интерпретацију митологије и целокупне културе“.²⁸⁴ Милош Обилић, тај, међу Србима, трајни симбол јунаштва и жртвовања за национални колектив, био је на Газиместану 1989. године, у време када су у српском друштву доминирали „врући облици национализма“,²⁸⁵ услов без кога се не може, чак ни у домену уметничког садржаја културалне изведбе.

²⁸¹ Милош Јевтић, нав. дело, 31.

²⁸² Dejan Ilić, *Osam i po ogleda iz razumevanja*. Beograd: Fabrika knjiga, 2008, 251-252.

²⁸³ Todor Kuljić, *Kultura sećanja*, нав. дело, 183.

²⁸⁴ Nebojša Popov, *Iskušavanja slobode*, нав. дело, 461.

²⁸⁵ Majkl Bilig, нав. дело.

Пролог „Пасије светога кнеза Лазара“ поверен је делу оркестра (гудачи, флаута, клавири и ксилофон) који напетим, хроматски засићеним и мелодијски пасивним фоном најављује наратора-казивача. Партитура предвиђа да његови наступи, баш као и сви други вокални, кроз читаво дело буду на српскословенском језику. Дејан Деспић указује на то да је почетак композиције „филмски конципован: прочитавши натпис на Косовском стубу, односно саслушавши шта му је Стуб 'исприповедао', посетилац се осврће и гледа на Косово поље... и тако – у типично филмском флешбеку започиње причу“.²⁸⁶ Наратор најпре изговара један дужи део средњовековног текста са Косовског стуба у коме се обраћа замишљеном путнику који корача Косовом.²⁸⁷ Он речима „јегда придеси на поље сије, јеже глагољет се Косово, и по васему узриши плно костиј мртвих“ („када дођеш на поље ово које се зове Косово, по свему ћеш угледати пуно костију мртвих“) у самом уводу јасно указује на исход битке. Исти средњовековни стихови затим се транспонују у музику, најпре кроз деоницу хора, а такав вид репетитивности поетског текста појачава утисак директног обраћања савременику и актуелизује поруке деспота Стефана. Већ на овом месту евидентна је Максимовићева опредељеност да архаичност текста испрати мелодијско-хармонском модалношћу, а сличан композиторски језик очуван је до самог краја партитуре. Натпис са Косовског стуба у наставку преузима и баритонска деоница, односно лик кнеза Лазара који се слушаоцу обраћа директно и сугестивно: „размотри словеса јаже приношу ти / поњеже истину ти глагољу“ („размотри речи које ти приносим, јер истину ти говорим“). Наредни став „Пасије“, Раваница, враћа се у прошлост пре битке. Он почиње аријом мецосопрана – књегине Милице, а ову звучну слику композитор у програмској књижици описује следећим речима: „мирнодопско благостање, срећа и лепота“. Над медитативном и смиреном оркестарском деоницом, са дискретном али значајном улогом арпеђа на харфи, Милица приповеда о лепоти манастира Раваница. На хорску парафразу истог текста надовезује се деоница појца-монаха, чиме се у духу средњовековног црквеног појања над исоном баса, у немензурисаном ритму, са псеудовизантијским елементима, *a capella* заокружује овај став.

²⁸⁶ Дејан Деспић, нав. дело, 31-38.

²⁸⁷ „Чловече, иже Српскије земље ступаје, пришлац ли јеси или сушти ту, / кто јеси и что си, / јегда придеси на поље сије / јеже глагољет се Косово, / и по васему узриши / плно костиј мртвих, / мене крстоваображена и знамена / посреде зриши просто стојешта.“ („Човече који српском земљом ступаш, / било да си дошљак или овдашњи, / ма ко да си и ма шта да си, / када дођеш на поље ово / које се зове Косово, / по свему ћеш угледати пуно костију мртвих, / мене крстозначног и као стег видећеш / како посред поља усправно стојим.“)

Следећа два става, Предсказање и Напаст, протичу у темпу значајно бржим од претходних, кроз ритмички комплексну полифону двохорску линију. Учестале метричке промене, употреба мешовитих тактова и померања акцената резултирају звучним утиском у духу фолклора са балканског поднебља. Уз подршку наратора и оркестра са експонираним перкусијама, подиже се драмска тензија. Увод казивача „Прогнева се Господ ва лето тисушта триста седамдесет прво!“ („Разгневи се Господ године хиљаду триста седамдесет прве!“), призива сећање на битку на Марици, а потом и на све невоље које су уследиле. Максимовић овај сегмент „Пасије“ описује речима: „појављује се злослутно знамење (помрачење сунца, звезда-репатица) које предсказује разне несреће и пошаста – земљотрес, кугу, глад, пустошења“, и потом: „Лазарева Србија добија врло злог суседа који (...) плени, убија, злоставља, одводи у ропство“.²⁸⁸

Композитор се у ставу Молитва, а у питању је молитва кнеза Лазара пре саме битке, упадљиво приближава свом „баховском“ узору. Наиме, гудачи се попут каквог барокног континуа крећу у дубоком регистру, а изнад њих се истиче деоница флауте и соло бас, због чега Дејан Деспић констатује да на овом месту Максимовић скоро да подражава сличне барокне арије.²⁸⁹ Овај одсек „Пасије светог кнеза Лазара“ закључује драматична хорска деоница као „персонификација гласа народа“²⁹⁰ којом се, за разлику од претходних полифоних наступа, у хомофаној фактури коралног типа, накратко и *a capella*, молитва доводи до врхунца „Господи, не предажд нас до конца / имена Твојего ради / и не разори завет Твој от нас!“ / „Господе, не препуштај нас до краја, / Твојега имена ради / и не разарај завет Твој са нама!“). Сродне музичке особености, овог пута у знатно светлијем звучном амбијенту, постоје и у ставу Беседа кнеза Лазара. У њој Лазар позива војнике у опасан подвиг, при чему најављује страдање и функцију тог страдања речима: „уди телес наших / дадим нештедно на посеченије / за благочестије и отачаство наше“ („удове наших тела / дајмо нештедимице на сечу / за побожност и отаџбину нашу“), а они тај позив једногласно прихватају. Готово читав став, изузев уводних тактова, протиче без пратње оркестра, у топлом дијалогу баритона и хора.

²⁸⁸ Исто, 33.

²⁸⁹ Исто, 36.

²⁹⁰ Катарина Томашевић, нав. дело, 667.

Кроз став Завет ратника, војници настављају да елаборирају смисао учешћа у Косовској бици, доказујући речима своју спремност на жртву: „Луче јест нам ва подвиге смрт неже ли са стидом живот“ („Боља нам је у подвигу смрт, неголи са стидом живот“). Ово је уједно и место на коме Максимовић у „Пасију светог кнеза Лазара“ уводи и лик Милоша Обилића, који изабрани текст износи не у кореспонденцији, већ комплементарно са хором. Композитор у свом тумачењу датог одсека каже: „После беседе ратници се заветују свом Кнезу на верност, а испред њих је најхрабрији међу њима, витез – будући херој и национална легенда – Милош“. Укључење оркестра у композициони ток доноси нове псеудофолклорне елементе које се огледају у метро-ритмичким комбинацијама, али и у употреби мелодике богате орнаментима – трилерима. Напетост је подигнута и комплексним фугатом у коме равноправно суделују оркестар и хор. Тако се у садејству са стиховима „Умрем, да всегда живи будет“ („Умримо да увек живи будемо“), постиже сирова и борбена атмосфера. Ове речи уједно и сублимирају поруку о „избору царства небеског“, која је позната као лајт мотив косовског мита, али и представљају увод у драмску кулминацију „Пасије“.

Приказ битке изграђен је у сложеној и густој фактури, и, очекивано, представља најопсежнији став. Овде је аутор прибегао звучним решењима која су ослоњена на акустичке законитости. Наиме, Максимовић је музички материјал дистрибуирао у двохорском стилу, са идејом да ће тако „део слушалаца (на погодним местима, зависно од изведбеног простора) имати утисак да се налазе у средишту битке“.²⁹¹ Све вокалне и инструменталне деонице у таласима, готово без цезура унутар појединачних одсека, преносе звучно засићен и полифоно фактурисан тематски материјал који по интензитету унутрашњег музичког кретања стоји у садејству са догађањима у поетском тексту. У овом ставу је приметан и дискретан, али недвосмислен уплив технике тонског сликања, о чему је надахнуто, сликовито и емотивно писала музиколошкиња Катарина Томашевић: „У захукталом ритму без предаха као да се чује топот коња, хладни оркестарски колорит има метални призив претећег звекета оружја, а хроматски пасажии подсећају на звучне илустрације фијука убојитих стрела.“²⁹² Фуриозне и моторичне хорске одсеке повремено прекида наратор, чија улога кулминира на месту Лазарове погибије. Овај догађај аутор

²⁹¹ Дејан Деспрић, нав. дело, 33.

²⁹² Катарина Томашевић, нав. дело, 668.

саопштава управо кроз говорену, а не певану деоницу, вероватно са намером да ослобађањем од претходно нагомиланог музичког материјала фокусира пажњу слушалаца на кључно место: „и благочастивому и блаженому великому кнезу Лазару главу отсекоше“. Следи драмско, а аналогно томе и музичко смирење, у коме се описује како најпре народ, а потом и кнегиња Милица, оплакују кнежеву смрт.

Ако је опис битке био епски климакс композиције, онда „Плач Миличин“ свакако представља лирски, емоционални врхунац на који се надовезују и последња два става: Сахрана и Епилог. Милица ламентира кроз градирајући ланац метафора у директном обраћању умрлом „Уви мне свете мој, / како заиде от очију мојеју, / како почрне доброта моја, / како увену сладки мој цвете“ („Авај мени, светлости моја, / како зађе од очију мојих, / како поцрне лепота моја, / како увену слатки мој цвете“). Камерни оркестарски састав дијалогизира са солисткињом, а снага те мецосопранске деонице „ослобађа се из сасвим једноставних покрета вокалне линије, засенчене стилизованим примесама народне тужбалице“.²⁹³ На такву акустички сведену, али снажну унутрашњу музичку експресивност, надовезује се приказ сахране кнеза Лазара у истоименом ставу. Над хорским исоном појак, у улози безименог монаха, кроз широки мелодијски лук закључује драмску радњу речима непознатог средњовековног песника, које су парафраза чувеног новозаветног стиха „Благи рабе и верни, ваниди ва радост Господа својега!“ („Благи и верни слуго, уђи у радост Господа свог!“). Мелодика појачке деонице је, као и у другом ставу „Пасије“, блиска српском народном црквеном појању и хиландарским напевима српских аутора, али очигледни цитати не постоје. Погребни корал од монаха потом преузима хор који доводи до става Епилог. Кроз широки *decrescendo* лук дело се формално заокружује док наратор понавља стихове из Пролога које овог пута допуњује опомињућим речима са Косовског стуба: „Да не проминеш и не презриши!“ („Да не прођеш и не превидиш!“).

5. 1. 2. У Сава центру

Свечана академија у част шест векова Косовске битке отпочела је интонирањем државне химне „Хеј Словени“ у коме је учествовао монументални вокално-

²⁹³ Исто, 669.

инструментални састав сачињен од 260 људи. Визуелно решење сцене је било конвенционално: на врху бине, изнад хорских практикабала, позициониран је лого косовског јубилеја, као и заставе Републике Србије, СФРЈ и Савеза комуниста Југославије. Тај лого био је у форми круга са уписаним крстом унутар којег су распоређени стилизовани симболи који образују „600 Г“. Оваква структура визуелног идентитета косовског јубилеја подсећа на грб Србије, при чему симболи „600 Г“ као да представљају адаптацију четири оцила, што је недвосмислени показатељ српског националног предзнака.

Главни говорник био је Десимир Јевтић, раније помињани председник Организационог одбора обележавања јубилеја и председник Извршног већа Социјалистичке Републике Србије, док је Слободан Милошевић, заједно са највишим државним функционерима, седео у публици.²⁹⁴ Јевтићево обраћање било је усмерено ка осветљавању историјског значаја Косовске битке и универзалним вредностима косовске традиције: „Косовска епика је високог моралног значаја, јер у свему чува понос и достојанство, не само српског народа, него и његових противника. Она је кристализација вековне традиције неговања морала, чојства и јунаштва.“ Недвосмислено се осврнуо и на снагу и постојаност косовског мита, те на увек актуелне релације на линији мит-историја: „Косовски мит постао је значајнији и јачи од историјске истине о косовском боју. Створено је сасвим друго нематеријално Косово, уздигнуто у висине националног духа и памћења.“ Његова беседа била је својеврсна рекапитулација косовског мита, без повлачења директних паралела између некадашњих и садашњих националних збивања и околности, што се значајно разликовало од наративног оквира говора који ће на Газиместану, два дана касније, прочитати председник Слободан Милошевић. Данашњица је била поменута у контексту дужности чувања сећања на косовске јунаке: „наша патриотска, морална и цивилизацијска дужност је да одамо почаст косовским јунацима и искажемо своје поштовање према косовској традицији. Она је високоморална, дубоко хумана и мудра, носи у себи огромну енергију (...) и велику стваралачку моћ потребну Србији и Југославији“. Цео овај говор може се окарактерисати као емоционално

²⁹⁴ Такође, присутни су били и председник Савезног извршног већа Анте Марковић, високи представници републике и федерације, високи представници Југословенске народне армије, Савеза комуниста, патријарх Српске православне цркве Герман, представници католичке цркве, исламске верске заједнице и дипломатског кора. Извор: „Svečanost u Sava centru“, *Slobodna Dalmacija*, 27. jun 1989.

уравнотежен, са умереним идеолошким импликацијама усмереним ка истицању српског националног идентитета.

По завршетку говора уследило је извођење „Пасије светога кнеза Лазара“. Оно је, у односу на Јевтићеву беседу, обележено знатно снажнијом доживљајном тензијом. Овакав закључак заснован је на фацијалним експресијама и другим интензивним телесним реакцијама које се повремено опажају на телевизијском преносу. Презнојавање и подрхтавање руку и читавих тела извођача, пре свега хорских певача, евидентни су на видео снимку из Сава центра. То не изненађује, ако се има у виду захтевност партитуре, посебно хорских деоница, трајање изведбе од чак седамдесет минута, монументалност извођачког апарата, те целокупан политички контекст времена. Максимовићеву „Пасију“ интерпретирао је ансамбл у следећем саставу: Академски хор „Бранко Крсмановић“, Хор и Симфонијски оркестар Радио-телевизије Београд, Александра Ивановић (1937–2003, Милица-мецосопран), Иван Томашев (Лазар-бас), Слободан Станковић (Милош-баритон), Драгослав-Павле Аксентијевић (Монах-тенор), на челу са диригенткињом Даринком Матић-Маровић, уз нарацију глумца Милоша Жутића (1939–1993). То је била премијера композиције у којој су испољени високи извођачки дometи свих учесника. У питању је дело захтевно за слушање због своје дужине и одсуства сценске акције, као и због текстуалног предлошка на практично страном језику, те појединих мелодијско-хармонских особености. Снимак извођења не омогућује реконструкцију реакција публике, тако да овај аспект културалне изведбе није могуће детаљно анализирати. Ипак, једно је сигурно: публика је извођење до самог краја испратила са највећом пажњом, без аплауза између ставова и уопштено узевши, потпуно у складу са концертним конвенцијама. Репортер дневног листа *Политика* такав амбијент евидентирао је речима „свечаност је протекла у академској атмосфери“.²⁹⁵

Пажњу ћу на кратко усмерити на сам избор солиста који су изводили „Пасију светога кнеза Лазара“. Сви они спадали су у ред најреномиранијих вокалних уметника у Србији свог доба, али је посебно важно сагледати извођача који је био у улози монаха. У питању је Павле Аксентијевић, препознатљив интерпретатор профилисан управо и искључиво у жанру једногласне православне духовне музике. Боја његовог гласа и

²⁹⁵ „Срби бранили своју слободу, али и Европу“, *Политика*, 27. јун 1989.

карактеристичан извођачки израз су код упућених слушалаца могли изазвати асоцијацију на православну црквену музичку традицију, премда не постоје директни цитати црквеног појања. Речима музиколошкиње Ире Проданов: „ова музика је постмодерна симулација црквене музике“.²⁹⁶ Оваква подела улога у „Пасији“, заједно са музичким особеностима, сведочи о религијском карактеру дела, што је у тесној вези са самим карактером догађаја који се обележава, будући да је његов главни протагониста, кнез Лазар, од стране Српске православне цркве проглашен за светитеља.

Ерика Фишер-Лихте у својој књизи „The Transformative Power of Performance“, у којој, између осталог, указује на применљивост естетике перформативности на све типове извођења, инсистира на томе да се у изведбама константно и континуирано морају испитивати релације између естетског и не-естетског; уметничког и не-уметничког.²⁹⁷ Сходно томе, анализа видео снимка изведбе у Сава центру и новинских текстова о њој, показала је да је садржинско тежиште инсценације и изведбе свечане академије поводом шест векова Косовске битке, тог првенствено политичког догађаја, било на једном уметничком извођењу. „Пасија светог кнеза Лазара“ несумњиво јесте дело високе уметности. Његова интерпретација публици је пружила естетско, а самим тим и лиминално искуство, са свим трансформативним потенцијалима које такво искуство са собом носи, а који су свакако били у вези са имплицитним и експлицитним значајима српског националног идентитета у Максимовићевој музици. Стиче се утисак да је акценат који је стављен на уметничко извођење у колизији са раширеним схватањем да су у свакој културалној изведби у форми политичког скупа најважнији политички говори.²⁹⁸ Ипак, ова државна светковина не може се посматрати изоловано од оне значајно масовније која је уследила два дана касније, на Газиместану, на којој је, у поређењу са свечаном академијом у Сава центру, однос естетског и не-естетског био обрнуто пропорционалан. Тек се кроз такву бинарну и компаративну перспективу може донети коначан закључак о корелацијама на линији политички говори – уметничка изведба – косовски мит.

²⁹⁶ Ira Prodanov, нав. дело, 87.

²⁹⁷ Erica Fischer-Lichte, *The Transformative Power of Performance*, нав. дело, 182.

²⁹⁸ Ivan Medenica, *Vidovdan i njegove izvedbe*, нав. дело.

5. 1. 3. На Газиместану

Почетак сваког извођења је, према Фишер-Лихте, тренутак који маркира почетну тачку аутопоетичке повратне спреге.²⁹⁹ У питању је моменат изласка из свакодневног живота, и уласка у реалност извођења, а специфичну тежину означавања почетне (и завршне) тачке носе извођења која се одвијају у неконвенционалним просторима, што је и био случај на Косову 1989. године. Сасвим је извесно да су организатори културалног извођења на Газиместану били свесни значаја тог почетка, будући да су га обележили врло упечатљиво слетањем хеликоптера у коме је био Слободан Милошевић на ливаду иза централне бине. Телевизијске камере забележиле су погледе присутних који усхићено усмеравају поглед ка небу, док радио етром доминира звук летелице и скандирање надимка председника Србије („Слобо, Слобо!“). Овај неформални почетак извођења може се тумачити као врло промишљен чин манифестације моћи, којим се алудира на „избор царства небеског“, као једног од основних косовских мотива, при чему то „царство небеско“ у фигури политичког лидера силази на земљу.

Формални почетак, пак, био је мање ефектан и типичан за свечаност комеморације. Три делегације, Социјалистичке Федеративне Републике Југославије, Социјалистичке Републике Србије и Југословенске народне армије, положиле су венце на Споменик косовским јунацима. Овај свечани чин је најпре праћен извођењем посмртног марша од стране војног оркестра, а одмах затим и државном химном „Хеј Словени“, чему се спонтано придружила присутна публика и хор. Историчар Дејан Јовић истиче симболички значај Милошевићевог места у протоколу манифестације, и примећује да је све време инсистирао да буде позициониран централно: између Председника Председништва СФРЈ Јанеза Дрновшека (1950–2008) и председника Председништва Централног Комитета Савеза Комуниста Југославије, Милана Панчевског (1935–2019).³⁰⁰ Након полагања венаца политичка делегација преместила се према централној бини, где се, након поновног извођења химне, овог пута вокално-инструменталног, присутнима обратио председник Социјалистичке Републике Србије, Слободан Милошевић. Иначе, велика сцена била је инсталирана источно од Споменика на Газиместану и њоме је доминирао масиван постамент у облику два стилизована слова С, у чијем се центру налазио лого

²⁹⁹ Erika Fischer Lichte, *The Transformative Power of Performance*, нав. дело, 178.

³⁰⁰ Dejan Jović, нав. дело, 460.

прославе, док су заставе, СФРЈ, СР Србије и Савеза комуниста биле упадљиво мање и у другом плану. Инсценација је, након историјског Милошевићевог говора, подразумевала и интерпретацију одабраних сегмената „Пасије светога кнеза Лазара“ композитора Рајка Максимовића. Даринка Матић-Маровић дириговала је вокално-инструменталним ансамблом сачињеним од истих извођача као на свечаној академији у београдском Сава-центру два дана раније. Наступили су Академски хор „Бранко Крсмановић“, Хор и Симфонијски оркестар Радио-телевизије Београд, солисти: Александра Ивановић, Иван Томашев, Слободан Станковић, Драгослав-Павле Аксентијевић и наратор Милош Жутић.

Говор Слободана Милошевића био је садржинско тежиште ове државне светковине, а све што је речено том приликом заузело је сасвим посебно место у годинама које долазе. У доба које је непосредно претходило распаду Југославије, када је национализам добијао све већу снагу, председник Србије је пред милионском публиком која је светковину пратила уживо или посредством радијског и телевизијског преноса, указао на дубоку везу између косовског мита и тада актуелних политичких дешавања. Надовезујући се на низ митинга „антибирокуратске револуције“, који су за циљ имали остварење јединства српског народа и с тим у вези централизовања државне власти, Милошевић је у самом уводу своје газиместанске беседе рекао да је Србија „баш ове 1989. године повратила своју државу и своје достојанство“. У истом контексту поставио је Милоша Обилића у центар свог дискурса, и то парафразирајући чувено Његошево реторичко питање: „Није нам, према томе, данас тешко да одговоримо на оно старо питање: - са чиме ћемо пред Милоша.“ Након позивања на Милошев јуначки ауторитет, Милошевић је истакао најважније врлине српског народа које почивају на косовској традицији: пожртвованост, слободарски дух и одлучност. Тиме је скренуо пажњу и на српске националне специфичности, различитости у односу на све друге народе, што је типичан националистички образац: „сваки национализам укључује мит о првобитној нацији која се подудара са овом садашњом, а која је по природи различита и одвојена од нација које је окружују“.³⁰¹ Поред тога, осврнуо се и на проблем наводног народног нејединства, као на највећу националну слабост, јер је „неслога једном трагично и за векове уназадила и угрозила Србију“, а „обновљена слога може да је унапреди“. Уследио

³⁰¹ Владан Перишић, *Да ли нација може да буде хришћанска, а црква национална?*, www.teologija.net, приступљено 03. марта 2019.

је најчешће проблематизован сегмент говора који такође почива на релацији прошлост-садашњост и који као да наговештава догађаје из деведесетих година 20. века: „Косовско јунаштво већ шест векова инспирише наше стваралаштво, храни наш понос, не да нам да заборавимо да смо једном били војска велика, храбра и поносите, једна од ретких која је у губитку остала непоражена. Шест векова касније, данас, опет смо у биткама, и пред биткама. Оне нису оружане, мада и такве још нису искључене.“ То гигање између прошлости и садашњости у Милошевићевом говору Мари-Жанин Чалић објашњава овако: „Говорио је о прошлости, али је мислио на садашњост: тада је, као и данас, 'трагично нејединство' било узрок свом злу. Истовремено је указивао и на будућност: предстоје нове битке, које захтевају одлучност, чврстину и спремност на жртву“.³⁰²

Слободан Милошевић, који је на почетку свог наступа публику на Газиместану ословио традиционалним комунистичким поздравом „Другарице и другови“, поменуо је и социјализам као „прогресивно и праведно демократско друштво“ те рекао да су „сви који у Србији живе од свог рада, поштено, поштујући друге људе и друге народе – у својој Републици“. Такође, скренуо је пажњу и на то да је Србија пре шест векова бранила Европу и налазила се „на њеном бедему који је штитио европску културу, религију, европско друштво у целини“. Ипак, и поред тог, условно речено, отвореног и демократског идеолошког става, национализам је доминирао говором, као и свим другим елементима изведбе, како оним инсценираним, тако и оним произведеним током самог извођења у реакцијама публике.

Иван Меденица примећује да су на културалној изведби на Газиместану „реакције гледалаца – у мери у којој је то могуће у изведби – биле пројектоване и контролисане“ јер ни њихова одлука да буду гледаоци није била у потпуности аутономна.³⁰³ О томе сведоче многи написи из штампе из којих сазнајемо да је значајан део аудиторијума на светковину дошао организовано, можда и по директиви.³⁰⁴ Поред тога, и неки аудио-визуелни фактори овековечени на снимку изведбе потврђују ове претпоставке. Пре свега то су пароле узвикиване са мегафона, као и транспаренти. Наиме, гледаоци су носили натписе и

³⁰² Мари-Жанин Чалић, нав. дело, 360.

³⁰³ Ivan Medenica, нав. дело, 8.

³⁰⁴ Забележено је, на пример, да су државној светковини масовно присуствовали радници бројних југословенских фабрика.

слике „који ни по садржају ни по изради не делују аматерски“.³⁰⁵ Мање експлицитне визуелне компоненте светковине Милена Драгићевић-Шешић именује синтагмом „патриотски кич“, при чему мисли на бројне предмете инспирисане Косовом, али и актуелном политиком, које је публика на Газиместану куповала и носила.³⁰⁶ Према су ови реквизити били неупадљиви, они су сликовито потврђивали ко је био главни протагониста светковине. Тако репортер једног дневног листа примећује и следеће: „Продавци сувенира и бецева су изузетно љубазни и видно уморни. Узалуд тражимо беца са ликом Слободана Милошевића – он је просто плануо. Његов лик је једино још на заједничком бецу са кнезом Лазаром.“ Важно је на овом месту истакнути да се по завршетку извођења химне, а пре Милошевићевог ступања на сцену, са мегафона зачуо глас који је позивао на скандирање: најпре „Живело српско руководство“, а затим и „Живео Слободан Милошевић!“. Улога мегафона била је управо у томе да диктира и усмерава реакције присутних људи, а његова употреба потврђује утисак одсуства спонтаности ових колективних радњи.

Ипак, неколико мање или више упадљивих елемената телевизијског и радијског снимка указују на то да је феномен телесног коприсуства ипак обликовао културално извођење на Газиместану. Најпре поменимо да је присутна публика у више наврата започињала певање народних песама са милитантним и ослободилачким мотивима, које говоре о спремности на жртвовање за узвишене националне циљеве, и које су обележене укупно снажним националним патосом.³⁰⁷ У питању су биле песме са стиховима „Ко то каже, ко то лаже Србија је мала? / Није мала, није мала трипут ратовала“; „Христе Боже распети и свети, / српска земља на Косово лети / лети преко небеских висина, / крила су јој Морава и Дрина“; „Ој Србијо мати, немој туговати. / Зови, само зови, / сви ће соколови / за тебе живот дати“ и „Српска се труба с Косова чује, / Србина сваког да обрадује. / Трубите браћо силније, боље, / опет је српско Косово поље!“. Ово певање није било предвођено гласом са мегафона, попут раније поменутог скандирања Слободану Милошевићу. Напротив, отпочињала би га мања група људи, а већи део публике би се придружио тек након првог или другог стиха. Таква динамика масовног извођења патриотских песама током државне светковине указује на спонтаност ове радње.

³⁰⁵ Ivan Medenica, нав. дело, 9.

³⁰⁶ Milena Dragičević Šešić, нав. дело, 85.

³⁰⁷ Ivan Medenica, нав. дело.

Публика је поменуте песме повремено певала чак и током самог уметничког дела програма, паралелно са хором, оркестром и солистима који су изводили Максимовићеву „Пасију светога кнеза Лазара“. То је врло сликовит индикатор неприкладности одабраног репертоара за тако масован скуп. Наиме, иста музика која је у Сава центру била испраћена са пажњом и у „академској атмосфери“, на другом месту, пред другачијом и далеко многобројнијом публиком, иако у потпуно истом друштвеном контексту, произвела је различите реакције. Очигледно је да на те реакције није утицала ни интервенција на самом уметничком тексту „Пасије“. Реч је о томе да су изведени само одабрани делови, чиме је укупно трајање скраћено, а казивач Милош Жутић је свој текст говорио на српском језику, за разлику од Максимовићевог оригинала који је на српскословенском, као и од премијере у Сава центру. Поред тога, можда је најочигледнији индикатор рецепције ове музике од стране публике било осипање гледалишта убрзо након почетка извођења.

Осим самих уметничких особености „Пасије“, као звучно комплексног дела на неразумљивом језику, на реакције публике је вероватно утицала и чињеница да је музика била изведена на плеј-бек, а једино је Милош Жутић у улози казивача говорио директно у етар. Композитор Рајко Максимовић овакву ситуацију описује са видним разочарењем: „То пре свега, уопште није било извођење него глумљење извођења! Чак пред њих нису ни били постављени микрофони. А музика која је била снимљена десетак дана раније (скраћена на половину), долазила је са два велика звучника (...) Све је то било колико бесмислено, толико и грозно. Када смо поседали у аутобус за повратак кући – владала је потпуна апатија. Такорећи, нико ни са ким није разговарао. Сви су били некако утучени.“³⁰⁸ Поставља се питање да ли концепт аутопоетичке повратне спреге може да делује у случају када телесна присутност извођача није потпуна, већ делимична. У овом случају, хор и оркестар су само фигурирали, учествовали у извођењу отварањем уста и симулирањем свирања на инструментима, а не произвођењем звука, чиме су практично били само део сценографије. Ерика Фишер-Лихте, говорећи о снази концепта присутности, констатује да физичко појављивање извођача у изведбеном простору утиче на њихово доминирање тим простором, чиме приморава публику да своју пажњу усмери ка њима.³⁰⁹ Музичари на Газиместану, пак, нису били у позицији да доминирају

³⁰⁸ Милош Јевтић, нав. дело, 34.

³⁰⁹ Erika Fischer Lichte, *The Transformative Power of Performance*, нав. дело, 165.

простором јер њихова физичка појава није била потпуна, па тако није ни могла да мотивише гледаоце да се на њих фокусирају.

Ипак, Даринка Матић Маровић је у разговору са новинарем непосредно пре почетка државне светковине казала: „'Пасија' Рајка Максимовића дело је прикладно и уметнички одговара тренутку. Међутим, ово није само уметнички чин, тренутак је такав и доживљавам га и као човек и као уметник снажно и емотивно. Ово је најзначајнији тренутак у мојој каријери када ћу се појавити са хором пред толиким бројем људи који нису публика већ најнепосреднији учесници.“³¹⁰ На основу ове изјаве, а ако имамо у виду извођење на плеј-бек, може се закључити да је Матић-Маровић уметничке интересе донекле подредила оним колективним, притом не експлициравши њихова национална обележја. Истовремено, она је посредно указала и на активну улогу публике као „најнепосреднијих учесника“ у културалном извођењу, што заправо представља суштину феномена телесног коприсуства.

Да је публика на Газиместану била важан чинилац културалне изведбе, те да су и сами организатори догађаја рачунали на то, закључује и Иван Чоловић: „Присутни Срби нису били окупљени да би били слушаоци говора о косовским јунацима, него су били позвани да сами буду ти јунаци, да се са њима идентификују.“³¹¹ Сасвим је извесно да се та идентификација заиста десила, а светковина обележавања шест векова од Косовске битке утицала је на креирање заједнице и обликовање националног идентитета: у већој мери својим беседничким сегментом, а у знатно мањој посредством музике. То је зато што спој архаичног и савременог израза у музици „Пасије светог кнеза Лазара“, повремено у духу црквене музике, није кореспондирао са националистичким порукама Милошевићевог говора. Наиме, у тој реторичкој кулминацији процеса „догађања народа“³¹² није остављено простора за осврт на религијски и метафизички карактер косовског мита. Конкретно, кнез Лазар био је главни јунак Максимовићеве „Пасије светог кнеза Лазара“, али, судећи према

³¹⁰ „Косово је сан који сањају генерације“, *Политика*, 29. јун 1989.

³¹¹ Иван Чоловић, *Smrt na Kosovu polju*, нав. дело, 389.

³¹² „Догађање народа“ је синтагма чији је аутор књижевник Милован Витезовић који је на једном од митинга антибирокупратске револуције изјавио „Поштовани народе, наша историја ће ову годину запамтити као годину у којој нам се догодио народ.“

Милошевићевом говору и Чоловићевим закључцима, „Кнез Лазар није био главна личност у програму обележавања шестотог Видовдана на Косову“.³¹³

Осврнућу се пред крај анализе и на тезу о томе да се Слободан Милошевић на Газиместану 1989. године трудио да јединство Срба „реализује као политичко-верски перформанс, заправо као један мистичан догађај“.³¹⁴ У овој својеврсној ритуалној изведби, према Чоловићу, председник Србије „није држао говор, него чинодејствовао“.³¹⁵ Подсетимо се, с тим у вези, теоријске премисе да је лиминално искуство и њиме посредована трансформација учесника у културалним изведбама, где спадају и ритуали, одрживија спрам оне у оквиру уметничких извођења. Управо зато што културално извођење има постојанији трансформативни потенцијал, можемо закључити да је на државној светковини на Газиместану трајно преображен јавно препознатљиви идентитет свих учесника.

5. 2. Три века од Велике сеобе Срба

Под Великом сеобом Срба подразумева се миграција становништва са Косова и Метохије и јужних делова Србије, на север: у пределе данашње Војводине, као и делове Хрватске и Мађарске, крајем 17. и почетком 18. века. Наиме, током Великог бечког рата, Срби су подигли устанак против турске окупације, придруживши се тако аустријској војсци, а то удруживање, према Миодрагу Поповићу, „није било последица дотадашњег прогона православне цркве [од стране Турака – прим. Н. Т.], већ знак њене релативне независности, из које се родила потреба за пуном слободом и прикључењем хришћанском свету“.³¹⁶ Међутим, услед повлачења Аустрије, појавио се страх од турске одмазде. Због тога је десетине хиљада људи – угледних монаха, свештеника и богатијих слојева друштва, заједно са већином градског становништва, мигрирало до Београда и северније, где су затражили, а напослетку и добили заштиту од аустријског цара. Најекспонирана личност овог историјског процеса био је Арсеније III Чарнојевић (1633–1706), архиепископ пећки и патријарх српски. Стеван К. Павловић на следећи начин сублимира

³¹³ Ivan Čolović, *Smrt na Kosovu polju*, нав. дело, 385.

³¹⁴ Ivan Čolović, *Rastanak sa identitetom*. Beograd: Biblioteka XX vek, 2014, 42-43.

³¹⁵ Исто.

³¹⁶ Miodrag Popović, *Vidovdan i časni krst*, нав. дело, 57.

историјску суштину Велике сеобе Срба: „српско историјско сећање памти оно што је касније названо Великом сеобом 1690. године – низ догађаја који укључују одлазак патријарха из Пећи и сеобу бар 30.000 људи, од којих су неки дошли чак са Косова, и све тешкоће које такву сеобу прате.“³¹⁷

Светковина поводом обележавања три века од Велике сеобе имала је највиши државни значај, у складу са актуелним друштвеним збивањима која су непосредно претходила грађанском рату и распаду Југославије. Одржана је 22. септембра 1990. године у Сремским Карловцима као вароши која је била црквени и културни центар Срба у хабзбуршкој држави након Велике сеобе. Програм централне светковине изведен је пред многим државним функционерима, међу којима је био и Слободан Милошевић, а обухватао је политички говор Станка Радмиловића (1936–2018), председника извршног већа Скупштине Социјалистичке Републике Србије, премијерно извођење композиције „Псалам“ композиторке Иване Стефановић и сценско-музички приказ историјских записа из доба Велике сеобе Срба.

Извори на којима је заснована анализа ове културалне изведбе јесу: написи у дневној штампи, непотпуни радио снимак централног дела прославе, партитура композиције „Псалам“ и имејл кореспонденција са композиторком Иваном Стефановић.

5. 2. 1. Псалам

Псалам је а *capella* дело за мешовити хор и соло сопран, настало непосредно пре самог јубилеја Велике сеобе, током августа 1990. године. Текстурални предложак обухвата неколико фрагмената из хришћанских богослужбених књига на српском језику: „Алилуја“, „Слава Теби“, „Помилуј нас“ и „Боже мој, чух тајну“. Композиторка Ивана Стефановић, говорећи о својој инспирацији, између осталог каже: „Све је почело од једног фрагмента из Молебног канона Пресветој Богородици, све је почело од читања Православног молитвеника, на начин на који се чита поезија.“³¹⁸ Ово је уједно и прецизан опис третмана текста и његовог садејства са музичком компонентом у композицији: асоцијација на црквено певање готово да нема, а одабрани богослужбени стихови коришћени су као какви универзални поетски искази.

³¹⁷ Стеван К. Павловић, *Србија: историја иза имена*. Београд: Слио, 2003, 32.

³¹⁸ Из имејл кореспонденције са композиторком Иваном Стефановић, 17. јануар 2017.

Елементарни градивни елемент „Псалма“ Иване Стефановић је тон, а не текст, за разлику од Максимовићеве „Пасије светога кнеза Лазара“ у којој је, према речима самог аутора, текст био епицентар стваралачког процеса. Форма ове једноставачне композиције има обресе троделности, али је у суштини високо фрагментизована. Одабрани стихови се током читаве композиције смењују са певањем уз помоћ технике *bocca chiusa* – затворених уста, или пак на слог „а“. Управо такав је и увод, који без речи отпочиње соло сопран једноставним мелодијским мотивом заснованим на терцним или секундним покретима који се упорно понављају, над исоном³¹⁹ деонице баса, што је уједно и једина асоцијација на духовну музику. Сукцесивно укључење свих осталих гласова потом ће изградити слојевити акордски фон. Мотивски материјал соло сопрана помера се на различите тонске висине, а градација која је подржана високим регистром и *crescendo* динамиком кулминира на првој озвученој речи – „Алилуја“. Следи повратак на медитативни амбијент са почетка композиције, али се соло сопран више не задржава искључиво на поменутом двотонском мотиву. Сада се креће широко и са бројним скоковима по сопранском регистру, уједначеним ритмом, налик на какву мелодијски комплексну вокализу лирског карактера. Посебно упечатљив је хорски одсек на текст „Слава Теби – Алилуја“, у коме се препознаје недвосмислена реминисценција на чувени централни одсек Четвртог духовног стиха композитора Марка Тајчевића (1900–1984),³²⁰ заснованог на готово истом тексту, али на црквенословенском језику („Слава Тебје Господи, алилуја“). У питању је мелодијски статичан одсек речитативног карактера. Сличност са Тајчевићевом музиком препознаје се у оштро акцентованом, чак и робусном скандирању текста, те наизменичном наступу гласова које доводи до имитационог наслојавања акордских блокова. Као контраст следи завршни одсек у коме комбинација раније уведених карактеристичних солистичких елемената у маниру вокализе, уз хорски речитатив, након неколико наглих динамичких промена, доводи до коначног смирења. Пред сам крај дела, неупадљиво али са унутрашњом снагом, кроз деоницу соло сопрана уводи се једина појава текста „Боже мој, чух тајну“. За ауторку овај стих представља својеврстан кључ настанка композиције: „Иако је најважнији, иако је управо он разлог

³¹⁹ Исон је назив за лежећи тон у богослужбеном певању православне цркве. Сматра се да исон у литургијској музичкој пракси репрезентује вечност. Димитрије Стефановић, *Стара српска музика – примери црквених песама из XV века*. Београд: Музиколошки институт САНУ, 1975.

³²⁰ Реч је о последњем ставу комплексног и монументалног хорског циклуса „Четири духовна стиха“ из 1928. године, који припада концертном (а не богослужбеном) хорском жанру религијске провенијенције.

који је мотивисао писање ове музике, ипак сам га пустила само да промакне и скоро га прикрила. Композицију сам писала са осећањем да сам, у магновењу 'чула тајну'.³²¹

Хорске деонице су у погледу фактуре третиране линеарно, али не по принципу традиционалне барокне полифоније, већ као слободан ток гласовних линија од којих свака има властиту аутономију, цезуре и ритам. Хармонски језик је слојевит, заснован на дисонантним сазвучјима, са честом применом кластера и уз избегавање јасних тоналних упоришта. Композицију „Псалам“ Иване Стефановић карактерише и економичност тематског материјала, што никако не значи да су тиме умањени интерпретативни захтеви које партитура ставља пред извођаче, посебно пред соло сопранисткињу. Напротив, постоје делови у којима су солистички и хорски гласови третирано као инструменти, посебно у погледу наглих интервалских скокова са великим амплитудама, уз изражену ритмичку згуснутост. Овакав квази инструментални утисак појачава и честа појава певања без текста. Имајући у виду референцу на познату музику ранијег стилског периода, као и репетитивност, фрагментарност, те упечатљив унутрашњи дисконтинуитет форме која обилује неочекиваним контрастима, може се констатовати да у овом делу доминирају постмодернистичке стилске особености, са елементима експресионизма оличеним у одабраним хармонским средствима.

5. 2. 2. У Сремским Карловцима

Читав град био је позорница ове монументалне културалне изведбе, са различитим програмским садржајима који су се одвијали упоредо. Једна од две главне бине позиционирана је на пољани на обали Дунава, а моја анализа фокусираће се управо на културално извођење са овог места, будући да су јој, због присуства председника Слободана Милошевића у публици, и медији посветили највећу пажњу. Тако су из радио извештаја слушаоци могли да сазнају да се на сцени, сасвим у складу са поводом, налазила велика репродукција чувене слике Паје Јовановића (1859–1957) „Сеобе“, као и грандиозна скулптура патријарха Арсенија III Чарнојевића, рад вајара Јована Солдатовића (1920–2005). Недостатак телевизијског и непотпуност радијског снимка ограничили су могућност сагледавања реакција публике и реконструисања визуелних елемената изведбе. Осим тога, на радијском снимку забележен је само почетак културалне изведбе, беседа

³²¹ Исто.

главног говорника и кратки фрагменти уметничког дела програма, док извођење „Псалма“ Иване Стефановић није трајно сачувано.

Након ступања на сцену Академског хора „Бранко Крсмановић“ са диригенткињом Даринком Матић-Маровић, након фанфара и интонирања државне химне „Хеј Словени“, публици се кратко обратио Павле Штрасер (1948–2014), председник скупштине општине Сремски Карловци. Најавио је главног говорника Станка Радмиловића, који је публику ословио са: „Поштовани грађани, драги гости“. Самом овом почетном беседничком формулом антиципиран је дефинитивни и потпуни раскид са социјалистичком традицијом у читавом Радмиловићевом говору. Подигнута интонација гласа и преакцентовани ритам говора, успостављен на почетку, задржаће се све до краја његовог наступа. Већ у уводу Радмиловић је у сам центар свог дискурса поставио косовски мит: „Косовски пораз од османлијских освајача, претходница многих сеоба српског народа, па и Велике сеобе, истовремено је вековима био, а и данас је, завет опстанка српског народа, извориште његове снаге, која је чак и неколико векова касније помогла да се роди и Орашац и Таково.“ Уследило је бурно одобравање публике оличено у дуготрајном аплаузу и повицима „Тако је!“ Таква реакција присутних на први помен косовског мита резонира са једним великим транспарентом у публици „Поздрав из завичаја ваших предака – Пећ“.³²² Радмиловић је потом наставио да повлачи паралеле са другим историјски ближим догађајима, па се преко албанске голготе, Јасеновца, Шумарица и Јадовна стигло и до најскорије прошлости. Током тог периода српском народу су наметане, по речима говорника, неке нове вредности, „стога да би заборавио шта му је чињено; да би допустио да ван Србије буде асимилован; у Србији посвађан; да Србија буде разједињена; да Срби с Косова буду протерани, а оно отргнуто од своје матице.“ Потенцирање жртвовања и угрожености народа је сасвим у складу са механизмима културе сећања, јер је, према Тодору Куљићу, прошлост „увек лакше 'загрејати' преко обрасца о недужном страдању властите групе, него 'охладити' указивањем на преображај жртве у целате.“³²³

Тема националног идентитета у говору Станка Радмиловића била је више пута експлицирана. Након зазивања косовског мита, он је чак и идеале социјалистичке државе позиционирао у уско национални оквир. Тиме се осврнуо на наводно беспрекорно

³²² Овај натпис упадљив је на фотографији објављеној у дневном листу *Политика* 24. септембра 1990. године.

³²³ Todor Kuljić, нав. дело, 37.

поштовање концепта братства и јединства од стране Срба, и његово непоштовање од стране „других“: „што се више разбуктавају националне искључивости у окружењу Србије, српски народ је све чвршћи у залагању за то да припадници свих других народа и народности у Србији буду равноправни са Србима, да не морају да сагињу главу (...), да постепено губе свој национални идентитет – што се тражи од српског народа у неким деловима Југославије“. Упадљиво је петократно понављање именице Србија, односно других речи изведених из ње, у оквиру само једне реченице, које готово да производи ефекат таутологије. Цитирана реченица је само илустрација једног реторичког поступка који прожима читав говор, подиже његов емоционални интензитет и додатно потенцира националистички образац.

Аплауз публике провоциран је и померањем Радмиловићевог плана приповедања од српске нације, према Српској православној цркви, мада са, и даље, недвосмисленом националном конотацијом. Он Фрушку Гору назива новим светилиштем свих Срба, али без речи о сакралним или метафизичким вредностима православне духовности, већ говорећи искључиво о конкретној улози цркве као институције у очувању српске културе и српског националног идентитета. Тако је у оквиру осврта на српску историју 17. и 18. века Радмиловић повукао паралелу између положаја Срба у хабзбуршкој држави и живота Срба у Југославији, при чему је период социјалистичке Југославије означио као неповољнији: „вид самосталности који је био загарантован Србима у аустријским земљама данас се у неким од тих крајева који су у међувремену постали део Југославије, доводи у питање“.

Следи нагли заокрет према косовском питању коме он јасно даје предност међу свим другим српским националним темама. У сличном маниру, све време уз алудирање или директно позивање на актуелни историјски тренутак, протећи ће и остатак говора. Тодор Куљић тврди да је једно од елементарних и структурних начела сећања библијски образац: издајник – целат – жртва. Елеменат жртве у Радмиловићевом говору већ је елабориран, а целати се препознају у исказима о иноверним и насилним Османлијама и Аустријанцима који су Србији помагали „не из хуманих разлога, него из рачуна“. Пред крај свог обраћања, говорник је увео и фигуру „издајника“, као трећег елемента поменутог типичног обрасца сећања. Издајници и главни кривци за неравноправан положај Срба на Косову и Метохији, они који су приморавали на „одрицање од властитог идентитета у

корист братства и јединства и југословенства“, били су „Срби којима су српски народ и Србија били у другом плану“. Ово је уједно још једно од места са упадљивом употребом таутологије.

Посебно је занимљив један краћи део говора Станка Радмиловића који је изостављен у транскрипту говора објављеном у дневном листу *Политика*. Овакав поступак уредништва *Политике* вероватно је представљао покушај да се оптужбе које је високи државни функционер, тада још увек, Социјалистичке Републике Србије, изрекао против федеративне власти, и то у оквиру једног формалног и званичног догађаја као што је била државна светковина обележавања три века од Велике сеобе, прикрију од шире југословенске јавности. Наиме, Радмиловић је рекао да су послератна руководства одговорна за скорашњи прогон Срба и Црногораца са Косова и Метохије, те да су то биле „сеобе веће од оне коју су пре 300 година узроковали Османлије, Татари и Арбанаси“. Затим је додао да је због тих нових сеоба српско становништво, које је некада на Косову било већинско, постало мањинско, „с опасношћу да Косово ускоро постане етнички чисто албанско“, након чега се упитао: „Зар то не би била нечувена драма једног народа, да му се у постојбини изгуби траг?“. Као врхунац и финале овог, судећи по интервенцији уредништва *Политике*, спорног места, Радмиловић је имплицирао улогу Слободана Милошевића као спасиоца националних интереса: „Међутим, пре три године српски народ је рекао историјско не!³²⁴ што је непосредно праћено овацијама „Живео Слободан Милошевић!“. У сличном маниру, мада нешто ублаженије и уз краћу секвенцу о спремности Србије да гради мостове са другим југословенским народима, говор је завршен.

У Радмиловићевом излагању препознаје се дефинитиван заокрет ка национализму и, последично, постављање националног идентитета на трон српских државних интереса. У поређењу са говором Слободана Милошевића на Газиместану годину дана раније, када се кроз алузије и метафоре указивало на неповољан положај Срба у заједничкој држави, Радмиловићев говор био је нешто директнији и експлицитнији. Наиме, Милошевић је у својој беседи из 1989. године помињао битке, али више у виду метафора, при чему ипак

³²⁴ Овде свакако не мисли на оно „историјско не!“ које је Тито упутио Стаљину 1948, већ на протесте антибирокарске револуције који су довели до рушења административних руководства Војводине и Косова и етаблирање комунистичког вође Слободана Милошевића.

„ни оне оружане нису искључене“. За разлику од тога, Радмиловић је био конкретнији: „Косово и Метохија јесу и биће интегрални део Србије. Не постоји цена коју српски народ не би за то платио, ако би то било потребно. Албански сепаратисти морали би то да схвате. Морали би да схвате да својим суманутим деловањем гурају припаднике своје народности на странпутицу на којој се не може постићи ништа, али се мора понети одговорност за последице“. Овај део говора којим се изражава нескривена претња Албанцима на Косову, није цензурисан у дневном листу *Политика*, сасвим могуће са намером да управо тако изречена порука стигне на „адресу“ на коју је упућена.

Станко Радмиловић је у закључку поменуо и нови Устав, који је Скупштина Србије усвојила 28. септембра 1990. године, недељу дана након одржавања државне светковине поводом три века Велике сеобе. Будући да не постоји неки историјски препознатљив тренутак из 1690. године који коинцидира са датумом обележавања јубилеја, државна светковина, у чијем су наративном и идеолошком епицентру биле српске националне вредности, на својеврстан начин је у јавности антиципирала уставне промене.³²⁵ Радмиловић је Устав поменуо у контексту припадности европској демократији и култури, у чему се препознају елементи сличности са Милошевићевим газиместанским говором. Наиме, Милошевић је 1989. говорио: „Пре шест векова Србија је овде, на Косову Пољу, јуначки бранила себе. Али је бранила и Европу. Она се тада налазила на њеном бедему који је штитио европску културу, религију, европско друштво у целини.“, а Радмиловић 1990. године каже: „С новим Уставом и вишестраначким изборима, Србија остаје верна негдашњој традицији и исказује припадност модерној европској демократији.“ Говорник је на самом крају указао и на то да је примарни и најдубљи интерес српског народа и свих грађана Србије „да живе у миру, слободи, равноправности и демократији“. Ова изјава је у очигледној колизији са оним претходним најавама спремности да за одбрану Косова „не постоји цена коју српски народ не би платио“. Коначно, у последњој реченици Радмиловић је сасвим отворено исказао везу између прославе јубилеја Велике сеобе и предстојећег усвајања највишег правног акта државе, рекавши да је демократска будућност оно чему Србији стреми управо „данас када обележавамо овај значајан догађај из своје историје и ових дана кад доносимо нов демократски устав Србије.“

³²⁵ Новим Уставом из назива државе избачен је префикс „социјалистичка“, а јужној покрајини је уместо дотадашњег назива Косово враћен некадашњи назив Косово и Метохија.

Уследио је уметнички програм светковине, који ће због непотпуности радијског снимка бити сагледан само делимично, помоћу других докумената. Познато је да је одмах након Радмиловићевог излагања наступио хор „Бранко Крсмановић“, предвођен Даринком Матић-Маровић. Репортер листа „Борба“ констатовао је двоструку улогу овог вокалног ансамбла у културалној изведби: „хор Бранко Крсмановић као декор на позорници и као појање које се простирало по народу, по Дунаву, по фрушкогорском зеленилу, по небу...“³²⁶ Извели су композицију „Псалам“ ауторке Иване Стефановић, чије су музичке карактеристике претходно анализирале. Солисткиња је била Александра Ивановић, која је учествовала и у оба анализирана извођења „Пасије светог кнеза Лазара“ композитора Рајка Максимовића поводом обележавања јубилеја Косовске битке 1989. године. Потом су прваци београдских позоришта Петар Краљ (1941–2011), Миодраг Радовановић (1957–2019), Гојко Шантић, Предраг Ејдус (1947–2018), Војислав Брајовић, Марко Николић (1946–2019) и Михаило Јанкетић (1938–2019) казивали одломке старих прозних и поетских записа савременика и учесника Сеобе.

Дакле, ова културална изведба имала је три централна сегмента: беседнички, музички и сценско-музички, а међу њима постоји врло изражен идеолошки дисбаланс. Наиме, говор Станка Радмиловића имао је упориште у косовском миту и завету - у њему је косовска проблематика постављена за парадигму свих недаћа српског народа у југословенској држави. Угроженост националног идентитета Срба због живота у заједничкој земљи истицана је више пута, а еклатантан пример националистичког карактера и високог емоционалног набоја ове беседе представља, као што је већ речено, пренаглашена употреба именице Србија и речи изведених из ње. Стиче се утисак да је Велика сеоба у Радмиловићевом излагању била само успутна тема која је послужила као повод за указивање на актуелна политичка питања, а ову претпоставку потврђују многи већ сагледани детаљи говора, међу којима је свакако најупадљивије алудирање на „ослободилачку“ улогу Слободана Милошевића, које је испраћено овацијама публике.

Насупрот томе, „Псалам“ Иване Стефановић одликује се веома етеричном атмосфером и мистичним призвучком. У текстуалном предлошку овог *a capella* хорског дела нема никаквих националних предзнака, будући да је реч о старозаветним изводима,

³²⁶ „Nigde mekše zemlje i čvršće stope”, *Borba*, 23. 09. 1990.

додуше на савременом српском језику. Такође, ни музичка компонента нема националне карактеристике, осим реминисценције на композициони поступак Марка Тајчевића, као српског аутора који је тада већ припадао канону националне музичке историје. Ипак, ово свакако није широко препознатљив национални музички знак, као што би то били елементи фолклора, на пример. Чак ни сам избор религијског садржаја, који би у другим околностима могао да резонира са националистичким дискурсом, не кореспондира са елементима Радмиловићевог говора у којима он подсећа на политички значај Српске православне цркве. Са једне стране, Радмиловић је о цркви и православљу говорио у контексту очувања националних интереса, док, са друге стране, „Псалам“ Иване Стефановић карактеришу сасвим наднационалне, универзалне вредности, па чак и без примеса типичних означитеља православне духовности, осим спорадичне употребе исона. Укратко, говор о коме је реч бавио се актуелним политичким темама и био политички јасно одређен и национално фокусиран, а насупротив томе, композиција „Псалам“ представља дело једне аутономне композиторске поетике. Ова композиција јесте део српске националне музичке продукције, али њене особености нису у непосредној и очигледној вези са националним дискурсом и националним идентитетом у једном „хердеровском“ смислу, који је, пак, био заступљен у трећем сегменту ове културалне изведбе.

Драматург музичко-сценског дела програма под називом „Сеобе“ био је Божидар Зечевић, а редитељ Јован Ристић (1939–2013), који је свако глумачко казивање везао уз наступ по једног традиционалног фолклорног музичког инструмента са наших простора, као што су гусле, фрула и различите перкусије. Глумачка извођења није било могуће реконструисати јер ми нису били доступни адекватни документи. Није познато који су тачно текстови били изговорани, али се зна да су у питању биле речи савременика Велике сеобе. Медији су пренели да су у извођењу сценско-музичког дела програма учествовали искључиво мушкарци, а та чињеница може се протумачити као потреба да се експлицира епски карактер повода државне светковине. Осим тога, од народних инструмената најчешће су биле заступљене гусле, које у српској култури представљају један од главних симбола јуначке традиције. Иван Чоловић каже да се основна функција гусала у политичкој комуникацији састоји у томе „да својим ауторитетом јамче да они који врше

власт или желе да је преузму то чине у име народа“.³²⁷ У контексту 1990. године, односно у контексту времена непосредно пред доношење новог устава, па и пред прве вишестраначке изборе у Србији, гусле на државној светковини су симболизовале глас народа и уједно легитимисале нову политичку елиту. Овом инструменту је приписан снажан српски национални предзнак, премда је опште познато да оне нису ексклузивно српски инструмент, те да су као аутентични делови народне културе препознати и у другим југословенским републикама. Штавише, Иван Чоловић наводи да је управо 1990. године у Загребу на великој државној светковини поводом конституисања првог вишестраначког Сабора наступио и један гуслар обучен у народну ношњу. Очигледно је да су се креатори ових изведби, како анализирани сремско-карловачке, тако и ове поменуте загребачке, ослонили на ауторитет гусала као „медијума националног корпуса“ и „идентитетске духовне супстанце тог корпуса“,³²⁸ прилагодивши га својим политичким потребама и циљу уобличавања националног идентитета.

Јелена Ђорђевић користи метафору „систем граматике“ како би указала на то да светковине исказују исте друштвене односе који владају у политичкој структури. У том контексту посматрано, културална изведба поводом три века од Велике сеобе Срба изражавала је постојеће стање у српском друштву 1990. године. То је било време када је Слободан Милошевић као председник Србије одлагао озакоњивање опозиционих партија и вишестраначке изборе, инсистирајући да се они десе тек после изгласавања новог Устава, а са циљем спречавања албанског сепаратизма на Косову. Познато је да се Милошевићевој новооснованој Социјалистичкој партији Србије на изборима супротставила Демократска странка, са центра, која у називу није имала „српски“ предметак и која је намеравала да се прошири и на друге крајеве Југославије, као и са деснице Српски покрет обнове, „наклоњен одвојеним националним државама преправљених граница“.³²⁹ У складу са таквим политичким околностима, државна светковина је истакла номинално пројугословенски, али суштински српски националистички идеолошки оквир политике Слободана Милошевића и његове

³²⁷ Ivan Čolović, *Balkan - teror kulture*. нав. дело, 143.

³²⁸ Исто, 150.

³²⁹ Стеван Павловић, нав. дело, 242.

Социјалистичке партије Србије, која је убедљиво победила на изборима за Народну скупштину одржаним три месеца касније, децембра 1990. године.

Историчар Стеван Павловић каже да је Милошевић био „и за 'југословенско' и за 'српско' решење“ те да се подразумевало да ће он „направити другачију Југославију, можда без оних који не желе да остану, али такву која би и даље обухватала све Србе“.³³⁰ То „југословенско решење“ на анализираној културалној изведби било је оличено у деловима говора Станка Радмиловића у којима он, макар номинално, позива на поштовање принципа „братства и јединства“, али и у чињеници да је уметнички део програма подразумевао извођење „Псалма“ Иване Стефановић као једне високо естетизоване хорске композиције која нема експлицитне националне карактеристике.³³¹ Са друге стране, залагање политичке елите за „српско решење“ препознаје се у поменутиим таутолошким ефектима са понављањем личне именице „Србија“ током Радмиловићевог говора, у позивању на косовски мит, али и у употреби традиционалних инструмената, пре свега гусала, током музичко-сценског дела програма.

5. 3. Осамдесет година од стварања Југославије

На самом врхунцу политичке и друштвене кризе која ће неколико година касније довести до коначног „одумирања“ Југославије, свечаном академијом обележен је осмодеценијски јубилеј оснивања ове земље. Настала из Првог светског рата, 1918. године, Југославија је трајала у различитим формама, под различитим називима и у различитим друштвено-политичким уређењима: као Краљевина Срба, Хрвата и Словенаца, па потом Краљевина Југославија, као Социјалистичка Федеративна Република Југославија и у последњем периоду као Савезна република Југославија.³³² Јужнословенска

³³⁰ Исто.

³³¹ Кроз имејл кореспонденцију са композиторком Иваном Стефановић сазнала сам да сама ауторка није била задовољна третманом своје музике на државној светковини, пре свега зато што је у питању био велики и широк изведбени простор, а „Псалам“ се може окарактерисати као дело деликатних звучних особина. Ово су њена сећања: „Прославу сам пратила из неког од последњих редова на тој пољани или већ неком отвореном простору, не знам више ком, и нисам била задовољна како је то изгледало, тј. звучало.“ На основу композиторкиних успомена може се закључити да масовни карактер државне светковине није добро кореспондирао са карактером и другим унутрашњим својствима изведене композиције.

³³² Назив Југославија након Другог светског рата носиле су следеће државе: Демократска Федеративна Југославија, Федеративна Народна Република Југославија, Социјалистичка Федеративна Република

идеја постојала је и пре Југославије и то је био „пројекат заједничке политичке будућности културно сродних народа“ са циљем остваривања политичке стабилности на етнички хетерогеном Балкану.³³³ Ипак, услед „комбинације националних и идеолошких елемената“ на јужнословенском простору није се ни пре ни после стварања Југославије „консолидовало једно интегрално схватање југословенске нације, упркос језичком и културном сродству, тесној просторној симбиози и активној улози државе у процесу изградње нација“.³³⁴ Самим тим је и питање југословенског идентитета имало различите појавне облике у зависности од историјског тренутка, односно од ширег политичког контекста.

Дејан Јовић закључује да је распад Југославије био резултат дуготрајног процеса, „а не неке *nagle revolucionarne promjene*“.³³⁵ Најпре је урушен идеолошки консензус између припадника југословенске политичке елите, након чега су пропале и саме државне институције. Политичари који су били главни актери у овом процесу, а међу њима и Слободан Милошевић, представљали су „*već postojeće trendove unutar jugoslavenske politike i društva (...) Njihove odluke određivale su tok povijesti. Ali te odluke (...) nisu bile nezavisne od konteksta.*“³³⁶ Распад Југославије, истиче Јовић, утицао је на сваког јавног делатника, политичара, службеника, те на сваког појединца који је у њој живео јер у питању није била само „*stvar zakona i putovnica, nego i identiteta i emocija*“.³³⁷

Године 1998, након оцепљења Словеније, Хрватске, Босне и Херцеговине и Македоније, а по завршетку бруталних и националистички мотивисаних ратова на њеној територији, Савезну Републику Југославију, која је славила осам деценија од оснивања, чиниле су свега две републике: Србија и Црна Гора. То је, подсетимо, било време нових сукоба, који су се овог пута дешавали на „митском“ Косову између албанских сепаратиста са једне, и српске специјалне полиције и војске са друге стране. Историчар Стеван К. Павловић примећује да су управо почетком 1998. године Србија и свет схватили да је на Косову на снази класични устанак: „герилци Ослободилачке војске Косова постављали су

Југославија, Савезна Република Југославија и напослетку државна заједница Србије и Црне Горе у којој су још увек опстајали поједини елементи југословенске идеје.

³³³ Мари-Жанин Чалић, нав. дело, 14.

³³⁴ Исто, 414.

³³⁵ Дејан Јовић, нав. дело, 491.

³³⁶ Исто.

³³⁷ Исто, 494.

заседе; полицијске снаге масовно су вршиле одмазду против села за која се сматрало да их контролишу побуњеници“.³³⁸ У таквим кризним околностима, под великом друштвено-политичком тензијом, државни врх организовао је прославу јубилеја једне некада велике, етнички плуралне државе, која је сада била сведена на свега две републике у којима је доминирао српски национални идентитет. Садржај поменуте културалне изведбе у многоме је одговарао актуелној политичкој ситуацији и национално-идентитетској политици у држави, што ће показати ова анализа.

Свечана академија под званичним називом „80 година Југославије“ одржана је 1. децембра 1998. године у београдском Сава центру. Извесна конзервативност самог назива државне светковине кореспондирала је са програмском концепцијом. Наиме, њен садржај био је у форми реситала који се ослањао на изузетно велики број извођача, а то су, поред главног говорника били: мешовити хор и симфонијски оркестар Радио-телевизије Србије, Академски хор „Обилић“, женски хор „Collegium Musicum“, мушки хор Факултета музичке уметности у Београду, дечији хор „Колибри“, репрезентативни оркестар Гарде Југославије, десетак глумаца, соло певачи и неколико интерпретатора поп музике. Аутор и редитељ свечане академије био је Јован Ристић, као и на светковини обележавања три века Велике сеобе, а диригент вокално-инструменталног ансамбла Ангел Шурев (1932–2004). И сценографија је била у складу са рудиментарним концептом и називом свечаности, а подразумевала је пано са заставом и грбом Југославије у средишњем делу, као и велики екран за видео садржаје који је био позициониран бочно.

Уобичајено је да се почетак државне светковине маркира извођењем државне химне. Овога пута то није био случај, а оно што Ерика Фишер-Лихте назива „улазак у реалност извођења“ обележено је уласком у гледалиште тадашњег председника Југославије Слободана Милошевића са супругом, оснивачицом странке Југословенска удружена левица, Мирјаном Марковић. Функција овог чина, најављеног преко разгласа и пропраћеног громким аплаузом, може се тумачити као неговање култа Милошевићеве личности, будући да инсценија није предвидела његово обраћање публици. Ипак, знатно веће одобравање присутних, опредмећено аплаузом и овацијама: како оних који су већ

³³⁸ Стеван К. Павловић, нав. дело, 260.

били на сцени, а то су хор и оркестар, тако и оних у публици, изазвао је дефиле југословенске одбојкашке репрезентације. Њих је такође најавио спикер, а потом су спортисти, који су неколико дана пре државне светковине освојили сребрну медаљу на светском првенству у Јапану, прешавши преко бине и кратко се задржавши на њој, сишли на своја места у партеру дворане.

Мајкл Билиг сматра да је паралела између спорта и ратовања очигледна, јер се у спортским надметањима користи језик рата, а нације које су се некада стварно бориле, своју агресивну енергију сублимирају у борбама на спортском терену.³³⁹ Осим тога, у доба нагомиланих економских, политичких и других неуспеха, а управо такве су биле југословенске деведесете, спортски успеси националне репрезентације на међународним првенствима били су врло погодни алати националног самодоказивања и подизања емоционалне тензије, по принципу „што је нација мања, у скорије време настала и сиромашнија, то се успех на спортским теренима сматра већим и драгоценијим.“³⁴⁰ Дефиле спортиста у самој увертири државне светковине, чак и пре извођења државне химне, представља комуникацијски код који шаље морални пример и политичку поуку како се треба владати и чему стремити „у напетости између стварног друштвеног стања обележеног политичким незадовољством и економском бедом, и фиктивне идеолошке слике света која жели да се наметне“.³⁴¹ Наиме, стварно друштвено стање СР Југославије било је у перманентној кризи, као и југословенски идентитет који је био опредмећен у симболима: химни, грбу, застави, називу, док је српски националистички дискурс био доминантан. Ово је једно од могућих објашњења разлога за позиционирање химне „Хеј Словени“, симбола социјалистичке Југославије која је „одумрла“, у други план увода ове културалне изведбе. Истовремено, та „фиктивна идеолошка слика света која жели да се наметне“, о којој говори Јелена Ђорђевић, оличена је у култу личности Слободана Милошевића који у дворану улази са много помпе, али и у наглашавању вицешампионског успеха националне репрезентације као универзалног показатеља надмоћи нације у односу на спољне противнике и примера који и остали припадници народа треба да следе, свако према својим могућностима. Треба имати у виду да су крај

³³⁹ Majkl Bilig, нав. дело, 221.

³⁴⁰ Јово Бакић, „Улога спорта у друштву није само позитивна“, *Политика*, 31. 08. 2016, електронско издање, приступ 27. март 2019.

³⁴¹ Jelena Đorđević, нав. дело, 238.

1998. и почетак 1999. године обележиле масовне мобилизације војних резервиста за учествовање у грађанском рату на Косову,³⁴² те у складу са таквим кризним друштвеним околностима читати садржај ове државне светковине.

Након извођења државне химне „Хеј Словени“ уследио је говор Момира Булатовића (1956–2019) који је у то време био председник Савезне владе СР Југославије. Био је познат као политичар који је „наглашавао братство Црне Горе и Србије; обраћао се селу и индустријским радницима, осуђујући нове богаташе“.³⁴³ Најупадљивија одлика његовог наступа на овој културалној изведби је врло сталожен израз, без емоционалне тензије и подизања гласа. Осим тога, сам садржај беседе артикулисан је тако да присутне пре свега обавести о историјским чињеницама, затим да их интерпретира са наглашавањем улоге Србије и Црне Горе у формирању Југославије, а напослетку укаже и на актуелно стање, при чему је националистички дискурс знатно више дошао до изражаја.

На овом месту направићу краћу дигресију о релацијама српског и црногорског националног идентитета у модерној историји, из угла неколико теоретичара, а како би се што боље разумели сви индикатори ове појаве на самој културалној изведби. Наиме, Црна Гора је у 19. веку била српска кнежевина, а историчар Стеван Павловић тврди да је консолидацијом црногорске државе расла „свест о њеном сопственом идентитету“ која истовремено није „умањила осећање да је Црна Гора бастион српства“.³⁴⁴ У првој Југославији, на пример, почетком 20. века, Србија и Црна Гора биле су „две независне државе са српским осећањима“.³⁴⁵ О томе да су и после Другог светског рата односи националног идентитета двају држава били прожимајући, сведочи чувени говор Добрице Ћосића (1921–2014), писца и тада угледног члана Комунистичке партије, из 1968. године. Он је том приликом критиковао децентрализацију Југославије и истакао да би „као реакција на системску дискриминацију Срба и Црногораца, могао да се разбукти великосрпски национализам“.³⁴⁶ То значи да је Ћосић практично поистовећивао наводно неповољни положај двеју република и с тим у вези упозоравао на могућност појаве српског национализма као потенцијалног механизма одбране, како код Срба, тако и код

³⁴² Стеван Павловић, нав. дело, 261.

³⁴³ Исто, 259.

³⁴⁴ Исто, 75-76.

³⁴⁵ Исто, 142.

³⁴⁶ Мари-Жанин Чалић, нав. дело. 305.

Црногораца. Напоследку, важно је нагласти да обе државе баштине супстанцијалну повезаност са Косовом као „колевком“ идентитета јер оно са целокупном симболиком „за Србе и Црногорце представља метафору њихове националне судбине“.³⁴⁷ Након распада Југославије, Србија и Црна Гора наставиле су да „живе заједно у 'слабој' заједници“ наредних петнаест година, током којих су се одвијали „различити, некад и контрадикторни процеси националног раздвајања“.³⁴⁸

У првој реченици свог обраћања на прослави јубилеја Југославије, Момир Булатовић трезвено је констатовао да Југославија своју осамдесету годишњицу дочекује промењена у односу на државну заједницу „коју су имали у виду носиоци идеје југословенства у 19. вијеку, као и од конкретних облика њене организације у првој и другој Југославији.“ Затим је говорио о еманципаторском карактеру заједничке државе и то сместио у шири европски контекст. Наравно, сходно актуелним приликама, фокус говорника постепено се померао ка уодношавању националних питања Србије и Црне Горе са оснивањем Југославије, од почетка 20. века и касније. Афирмативан став према Југославији као друштвеном и политичком концепту, у доба у коме су се националистички опредељени челници чланица некадашње СФРЈ одрицали свих позитивних страна ове државне заједнице, Булатовић је потврдио рекавши да је њен настанак био „логичан слијед претходног историјског раздобља ка коме су водиле друштвене, економске, политичке и културне прилике у југословенским земљама.“, те да „резултати историјске науке потврђују да Југославија створена 1918. није била кобна грешка било које нације.“ Потом је врло смело поставио дијагнозу узрока унутрашњих југословенских сукоба током Другог светског рата: „Посебно је национална и вјерска нетолерантност била изражена у хрватско-српском комплексу и била је разорна за функционисање заједничке државе.“ У наставку говора осврнуо се на социјалистички период, антифашизам народно-ослободилачке борбе, без уплива антикомунистичких ставова који су у овом периоду већ имали „мејнстрим“ статус у политичком говору.

³⁴⁷ Slobodan Naumović, нав. дело, 136.

³⁴⁸ Милена Драгићевић Шеших, Идентитет у настајању – приказ зборника: црногорске студије културе и идентитета, ур. Радмила Војводић и Ранко Љумовић, Факултет драмских умјетности Цетиње, 2016, у: *Култура – часопис за теорију и социологију културе и културну политику*, бр. 158. Београд: Завод за проучавање културног развитка, 2018, 307.

Стигавши у свом хронолошком ходу кроз прошлост и до деведесетих година 20. века, Булатовић је по први пут исказао чврсти националистички став приписавши кривицу за распад Југославије појединачним народима, односно етничким и верским групама: „Хрвати, Словенци, Македонци, Муслимани и Шиптари, предвођени својим националистичким лидерима, кренули су у разградњу друге Југославије заборављајући да су управо преко те државе и они ушли у европску и свјетску историју остварујући различита цивилизацијска достигнућа по којима нас свијет препознаје, мјери и цијени.“ Ипак, говорник се није задржавао на овој политички проблематичној тези и она није изазвала никакву на снимку приметну реакцију публике, као ни сви претходни делови говора. Први аплауз прекинуо га је у тренутку када је указао на „природно доминантну“ улогу Србије и Црне Горе у очувању југословенске идеје. Наиме, Булатовић је рекао: „Од југословенске државе преживјело је само оно што је једино и било трајно. Остала је Савезна Република Југославија као државна заједница Србије и Црне Горе.“ Потом је изнео низ ставова о наводно стабилној економској и политичкој ситуацији, као и о томе да је Југославија фактор „мира и сигурности“ свих њених житеља и суседа, што је било у колизији са стварним стањем ствари. Додао је још једну сличну тврдњу: „Унутрашње проблеме рјешавамо политичким средствима, на демократски начин и уз примјену највећих међународних норми и стандарда у области људских права уопште, укључујући и права националних заједница и етничких група...“. Позната је чињеница да су на су на подручју Косова и Метохије још од 1996. године трајали оружани сукоби између албанске паравојне организације познате као Ослободилачка војска Косова и српских снага безбедности, са много жртава на обе стране.³⁴⁹ Зато остаје отворено питање о каквим је то политичким средствима и демократским начинима за решавање унутрашњих проблема Булатовић говорио. Затим је премијер, поново прикривши реалну ситуацију у земљи чија је једна од две републике чланице била под међународним санкцијама уведеним од стране Европске уније, рекао да „упркос свим искушењима, упркос казнама, пријетњама и уцјенама, Савезна Република Југославија опстаје, развија се и јача“, а аплауз је поново на кратко прекинуо излагање. На самом крају позвао је све грађане да допринесу добробити сопствене домовине: „једни могу да учине више, други мање, али сви су дужни да помогну својој држави (...) То је патриотизам који носимо у генима. То је дуг према

³⁴⁹ Стеван Павловић, нав. дело, 238-269; Мари-Жанин Чалић, нав. дело, 403-406.

историји и прецима. То је залог будућности.“ У увертири светковине одбојкаши су својим дефилеом на симболичком плану исказали националну супериорност и показали пример који ваља следити, а на крају свог говора Булатовић је ову поруку вербализовао и конкретизовао.

Занимљив индикатор односа дела јавности према оваквом ставу препознаје се у реакцијама публике забележеним на снимку изведбе. Наиме, као што је већ речено, читав амбијент је био врло конвенционалан, почевши од простора и сценографије, преко концепције, садржаја и учесника светковине, све до реакција присутних гледалаца које су се сводиле на спорадичне аплаузе на очекиваним местима. Из медија сазнајемо списак бројних високих званица које су биле присутне, као и то да председник Србије Милан Милутиновић и председник Црне Горе Мило Ђукановић, као ни представници Српске Православне цркве нису присуствовали светковини. Ипак, поред свих планова, инсценација ове културалне изведбе није могла да предвиди могућност да неко од угледних званица неће реаговати у складу са нормама. Реч је о томе да је редитељ телевизијског преноса, кад год је аплауз прекидао Булатовићево излагање, најпре кадрирао публику у тоталу, а потом фокус сужавао на партер у коме су седели чланови одбојкашке репрезентације. У тим кадровима јасно се види да су спортисти листом бојкотовали аплаудирање изјавама о снази и трајности Југославије. Штавише, осим што се нису придружили доминантној реакцији публике, и њихове фацијалне радње, као и говор тела (размењивање погледа, спуштање погледа, жвакање, прављење балона од жваке, чешкање) били су невербални индикатори односа који су исказали према догађањима на сцени. Остаје отворено питање да ли се радило о њиховој генералној незаинтересованости за присуствовање оваквој манифестацији, или је пак постојао неки оштрији и конкретнији став популарних спортиста према актуелној политици која је обликовала и саму инсценацију и изведбу.

Након последње реченице у говору Момира Булатовића: „Југославијо, срећан ти осамдесети рођендан!“, коју је беседник изговорио задржавши сведену интонацију гласа, уследио је кратак документарни филм. Њиме је кроз низ историјских сцена, приказаних најпре у виду црно-белих видео фрагмената, практично илустрован претходни говорнички наступ. Ти визуелни садржаји праћени су музичком нумером у којој се препознају мелодијски мотиви српске химне „Боже правде“, југословенске химне „Хеј Словени“, и

песме „Играле се делије“. Прелазак у савремено доба обележен је преласком на колор технику, а уместо видео снимака сада се нижу фотографије. Читава видео пројекција ослања се на низ историјских и културних референци, са плејадом препознатљивих и мање препознатљивих ликова. Кадрови везани за ратну прошлост Југославије кореспондирају са Булатовићевим говором, али је у документарном филму пажња посвећена и културном наслеђу земље, док је у политичкој беседи овај аспект изостао. Монтажни поступак је такав да се смењивање фотографија постепено убрзава, а једине цезуре, те краткотрајни преласци на видео записе, настају у тренуцима када је у кадру Слободан Милошевић. Несумњиво је у питању високо сугестивни монтажни језик који за циљ имао подржавање култа личности председника Милошевића.

У реситалу који је уследио наизменично су се низала глумачка казивања делова из беседа одабраних историјских личности, или из историјских докумената, и вокално-инструменталне и оркестарске нумере. У складу са политичком ситуацијом, осим Србије и Црне Горе, остали југословенски народи нису били заступљени нити у рецитаторском, нити у музичком делу програма, изузев имплицитно, у музици из социјалистичког периода. Избор хорског репертоара светковине поводом осамдесет година од оснивања Југославије индикативан је комуникацијски код на основу кога се може одредити актуелни идеолошки правац, као и национални идентитет чијем се дефинисању тежило.

Наиме, хор је учествовао у извођењу следећих композиција из класичног хорског репертоара: „Хеј трубачу с бујне Дрине“ Јосифа Маринковића; „Онам', онамо“ Даворина Јенка (1835–1914); „Ој свијетла мајска зоро“; „Српкиња“ Исидора Бајића (1878–1915) и „Свечана песма“ („Југославијо, борба те родила“) Николе Херцигоње (1911–2000), а биле су заступљене и песме патриотског поп жанра. Три од пет ових дела припадају канону српске романтичарске хорске музике. Прва изведена у оквиру реситала била је „Хеј трубачу с бујне Дрине“ или „Народни збор“, композитора Јосифа Маринковића, на текст Стевана Владислава Каћанског (1829–1890), настала почетком 20. века. Она припада поджанру химни и бојних поклича, а са својим фанфарним почетком и одговарајућим текстом „У бој! У славу!“ својевремено је била симбол политичке борбе и позив на побуну. Нешто касније проглашена је химном Академског певачког друштва „Обилић“. Сличне музичке особине има и песма „Онам', онамо“. Ауторство над њеним текстом приписује се црногорском кнезу Николи Петровићу (1841–1921), док је музику написао

Даворин Јенко, познат и као композитор актуелна српске химне „Боже правде“. На државној светковини изведене су само две строфе ове композиције, а текст једне од изабраних сведочи о настојањима ослобађања од империјалистичке власти у 19. веку: „Онам', онамо, за брда она / Милошев, кажу, пребива гроб. / Онамо покој добићу души, / кад Србин више не буде роб“. У југословенском контексту са краја 20. века, док трају оружани сукоби између српских и албанских снага на подручју Косова и Метохије, пак, ови стихови могли су имати нешто другачије, можда и убојито значење. Управо се на плану ове једне песме, посебно у сфери њеног ауторства, уочава испреплетаност националног идентитета Срба и Црногораца о којима сам писала на почетку овог поглавља. Патриотска порука очигледна је и у „Српкињи“ Исидора Бајића, хорском одломку из опере „Кнез Иво од Семберије“ (1911). Она, за разлику од претходне две, исказује српски национални понос из женске перспективе: „Хвалите онај цвет, што га има цео свет / дична сам само ја што сам Српкиња“.

Осим музике српског романтизма, изведена је и композиција „Ој свијетла мајска зоро“, писана на стихове Секуле Дрљевића (1884–1945) са мелодијом заснованом на фолклорном напеву, која је 2004. године проглашена за химну Црне Горе. То је била једина нумера која је на овој светковини конотирала директно и искључиво са црногорским националним идентитетом: „Ој свијетла мајска зоро / мајко наша Црна Гора / Синови смо твог стијења / И чувари твог поштења“.

Из опуса југословенске музике након Другог светског рата изведена је „Свечана песма“ композитора Николе Херцигоње, писана на поетски текст песникиње Мире Алечковић (1924–2008). Њен настанак био је инспирисан народноослободилачком борбом, али већина строфа не реферира конкретно на симболе тог времена: „Југославијо, борба те родила / О Југославијо, народ те славио / Љубав те, земљо наша, напојила, / Буди поносна, Југославијо“. Другим речима, „Свечаном песмом“ могло се отворено зазивати име Југославије с краја деведесетих година 20. века, онда када су је чиниле само две републике. У питању је била музичка реминисценција на југословенску слободарску традицију, али без освртања на време и контекст у коме је сама песма заправо створена. Ипак, важно је имати у виду да је песма била „прочишћена“ од стихова у којима се помиње концепт братства и јединства и којима се, условно речено, процењује квалитет живота пре и за време Југославије. Конкретно, из хорске деонице изостављен је читав

један стих „Ти бољи живот си нама дала, / братству си утрла пут.“ У таквом облику интерпретација „Свечане песме“ била је пример „културе заборављања“, односно „искривљавања прошлости“. Према теорији културе сећања овакви поступци прилагођавања културних садржаја јесу „одбрамбени блокови групних и појединачних интереса приказаних у обличју идентитета.“³⁵⁰

Поменута одбрана интереса, како групних (државни, партијски), тако и партикуларних (политичка елита), представљених у форми националног идентитета, може се препознати и у завршници културалне изведбе. Она је била резервисана за песме патриотског поп жанра у извођењу вокалних солиста, уз пратњу хора и симфонијског оркестра. Једна од њих је „Волимо те отаџбино наша“, песма композитора Радета Радивојевића, са израженим фестивалским сензибилитетом. Настала је 1997. године као наруџбина за прославу Дана Војске, када је и постала неформална химна Војске Југославије. Посебно је експлоатисана у електронским медијима током бомбардовања 1999. године. На овој светковини извели су је певачи поп музике Снежана Берић - Екстра Нена и Милан Шћеповић. У песми се препознају типични идиоми српског патриотског дискурса: вековна огњишта, тробојка, застава, отаџбина, слобода, војска. Ипак, сви поменути симболи представљају општа места и нема ниједне одреднице која би упутила на то о којој се конкретно отаџбини ради. Друга слична песма која је била на репертоару државне светковине, пак, експлицира назив домовине. Реч је о нумери „Југославијо!“ Леонтине Вукомановић, која у први план ставља одбрану земље од непријатеља, као и жртвовање за њу: „Бранили те див хероји, / од издаје и туђина, / полагали на олтару – / све што тражи отаџбина!“. Ову композицију патриотску композицију у поп жанру егзалтирано је интерпретирао женски квартет у саставу Екстра Нена, Светлана Славковић, Владана Марковић и Леонтина Вукомановић, уз пратњу хора и оркестра. У песми се повремено истиче комбинација српских и црногорских језичких варијетета, а најочигледнији је пример употребе везника *кано* - црногорске варијанте везника *као*, у строфи: „Све лепоте овог света, / у теби су нашле место: / поља, реке и планине, / што су *кано* горски престо“. Био је то још један од бројних покушаја балансирања између српског и црногорског националног предзнака на овој државној светковини.

³⁵⁰ Todor Kuljić, нав. дело, 280.

Последњи наступ био је најмонументалнији по питању броја извођача, јер се хору и оркестру на главној бини придружио дечији хор „Колибри“, као и стотине хорских певача који су испуњавали читав балкон Сава центра. У питању је била композиција „Отаџбина“ аутора Константина Бабића (1927 – 2009). Масиван вокално-инструментални ансамбл, за разлику од дотадашњег тока изведбе, сада је остављао утисак недовољне увежбаности: није био конзистентан, поједине извођачке групе су касниле са својим наступима а артикулација текста била је неразговетна. Диригент Ангел Шурев, упркос свом великом професионалном искуству и изузетном уметничком реномеу, нетремице је гледао у партитуру не остварујући контакт са музичарима, што је оставило општи утисак недовољног познавања композиције од стране извођача. Ово је дело незграпне рапсодичне структуре, чија мелодијско-хармонска решења почивају на рудиментарним раноромантичарским конвенцијама. Почетак је поверен фанфарама дувача, а тематска основа свих одсека ослоњена је на мотиве познатих српских и црногорских патриотских песама, као што су „Ој, Србијо, мила мати“ или фрагмент црногорске химне „Мајко наша, Црна Гора“, које се повремено и дословно цитирају. У једном одсеку нижу се српско-црногорски топоними као што су Шумадија, Бока, Јадран, Срем и Морава, док се назив државе не помиње. Током финала комплетан ансамбл пева једноставну мелодију у виду рефрена, засновану на секундно узлазним секвентним померањима, на текст „...да Косовски завет сачувамо“ који се понавља десетину пута. Премда Момир Булатовић у свом говору није поменуо Косово, и иако косовски предзнак није био експлицитно заступљен у одабраним хорским нумерама, као ни у глумачким наступима, формативни мит српског националног идентитета позиционирао се у самом финалу светковине. Поменимо још и базичну, готово школску оркестрацију композиције, приметну од самог почетка, која на крају постаје још упадљивија када поменути завршни стих подржи и лимени оркестар Гарде Србије изводећи један те исти акорд уз сваки слог певаног текста. Реакција публике по завршетку изведбе, упркос монументалности извођачког апарата, била је врло сведена: умерен аплауз који је трајао неколико десетина секунди, и може се рећи да је одговарао квалитету и убедљивости интерпретације.

Са предоченим избором целокупног вокално-инструменталног репертоара кореспондирани су и глумачки наступи. Први је на сцену изашао глумац Горан Султановић који је казивао одломак из тајног војног споразума потписаног од стране

Кнежевине Србије и Црне Горе 16. јуна 1868. године у Венецији. Циљ савеза, према говореном тексту, било је ослобођење свих хришћана од отоманске окупације, „а ближи и непосреднији циљ ослобођење српског народа у европској Турској“. Са изразитим оптимизмом у ставу и гласу глумац је нагласио да су Србија и Црна Гора од тада па надаље заједно учествовале у свим осталим ратовима, а „да ли је томе допринео овај споразум или заједнички државни и политички циљеви - никада није било јасно“. Такав избор текста стоји у непосредној вези са почетком Булатовићеве беседе, који је такође указивао на вековну симбиозу две земље и на њихову доминантну улогу у заснивању југословенске идеје.

Ратна прошлост била је у фокусу и већине осталих казиваних текстова. Српско-црногорски карактер југословенства, те заједнички војни циљеви у различитим историјским периодима илустровани су одломцима из Нишке декларације из 1914. године, деловима историјских говора војсковођа као што су Јанко Вукотић (1866–1927) и Живојин Мишић (1855–1921), или одлуком о присаједињењу Војводине Краљевини Србији. Михаило Јанкетић био је у улози Живојина Мишића и имао несумњиво најсугестивнији наступ. Публика је препознала његов напор да костимиран у аутентичну војничку униформу верно, надахнуто и са израженим емоционалним патосом пренесе задати текст, па је излагање у једном моменту било прекинуто аплаузом, што се иначе није дешавало током осталих казивања. Конкретан тренутак у коме су присутни гласно испољили реакцију на садржај изведбе био је онај у коме Јанкетић, у лику Живојина Мишића, парафразира текст немачког фелдмаршала током Првог светског рата, Аугуста фон Макензена (1849–1945): „Идете на српски фронт и на Србију, а Срби су народ који изнад свега воле своју слободу и гину и жртвују се за њу до последњег“. Публициста недељника *НИН*, Петар Игња, доводи у питање оправданост самог избора текстуалног садржаја на овом месту културалне изведбе. Он истиче да је читање текста војводе Мишића било врло тенденциозно и у колизији са поводом државне светковине. Новинар се пита зашто је изабран баш Мишић, а не Никола Пашић или регент Александар, па закључује: „Историја каже да су њих двојица „заслужнији“ за југословенско уједињење од Мишића. Војвода је чак писао регенту Александру да то никако не чини, јер ће то Србима донети несрећу.“³⁵¹

³⁵¹ „Jugoslavijo, jačaj sve moćnija“, *NIN*, 03. decembar 1998.

Индикативан је био и наступ Стевана Гардиновачког, који је изговарао текст одлуке о присаједињењу Војводине Краљевини Србији из 1918. године. Сам одабир глумца који ће читати овај одломак свакако није био случајан, будући да је Гардиновачки читаву своју каријеру везао за војвођанска позоришта, пре свега за Српско народно позориште у Новом Саду.³⁵² У једном тренутку пред крај говора он је рекао: “Овај наш захтев хоће да уједно помогне тежње свих Југословена, јер је наша искрена жеља да српска влада удружена са Народним већем у Загребу учини све да дође до стварања јединствене државе Срба, Хрвата и Словенаца...“. Гардиновачки је последњу реч („Словенаца“) изговорио подигнутим гласом, тако указавши на место запете у тексту. Затим је застао, загледао се у даљину на кратко, слегао раменима, а потом спутивши поглед лаганим кораком напустио позорницу. Овакав „говор тела“ и говорна интонација могу лако упутити на закључак да је глумац заборавио текст. Међутим, уколико упоредимо оригинални текст одлуке о присаједињењу са оним који је изговарао Гардиновачки, приметимо да је тренутак у коме је глумац нагло прекинуо своје излагање управо сам крај цитираног документа, његов завршни члан, те да је он изоставио свега седам речи. Те речи су: „под вођством краља Петра и његове династије“. Заправо, сасвим је могуће да по среди није био нити глумачки лапсус, нити меморијска блокада. Сценаристи и редитељу државне светковине било је важно да један сегмент мозаика о војно-политичкој прошлости Југославије буде баш овај историјски текст који, између осталог, говори о тежњи ка југословенском уједињењу. Истовремено, помињање монархистичког владара у позитивном југословенском контексту није било приоритетна тачка реконструисања прошлости у овој инсценацији, па се у изведби прибегло поменутом глумачком поступку.

Креатори државне светковине интервенисали су и у другим текстовима. Како се извођење ближило крају, од читања историјских докумената и говора славних војсковођа, прешло се на поезију. Ипак, одабрани књижевни текстови коришћени су не да би илустровали уметничку и културну компоненту југословенства, већ су циљеви били подударни са већим делом остатком сценарија – приказивање војних и ратних капацитета земље. Аутори песама нису навођени, као ни наслови, већ је свако рецитовање отпочињало *attaca* након последњег одсвираног или отпеваног акорда. Из песме

³⁵² Стеван Гардиновачки, *Енциклопедија Српског народног позоришта*, <https://www.snp.org.rs/enciklopedija/?p=4117>, приступљено 09. 07. 2019.

„Југославија“ Бранка Миљковића одабрани су само они стихови са упадљивим борбеним аспектима, као на пример „треба запалити све што може да гори, треба срушити све срушиво, све што није вечно“. Они су истргнути из револуционарног контекста који стоји у средишту песничког оригинала, па су из извођења изостављени следећи стихови „Револуцију, оно што остане је човек / Оно што прође је прошлост“.³⁵³ Такође, прескочени су и стихови који подразумевају шире југословенске топониме, конкретно, српске и хрватске: „Она учи градове да буду браћа Великоме Граду / који венчава Шумадију и Загорје“, и тиме указују на социјалистичку Југославију о којој је Миљковић певао. Из култне песме Десанке Максимовић „Верујем, моја земља пропасти неће“, коју је на државној светковини читала глумица Срна Ланго, на сличан је начин изостављена читава строфа о братству и јединству, као највишој вредности опеване земље („Наше земље нестати неће; / о братству она је увек сневала / одрицала се због њега и испаштала. / Моја је земља одувек давала / и у име братства праштала, / праштала.“).

Садржај ове културалне изведбе је огледало амбивалентности националног идентитета у Југославији тих година, као и тежње ка изградњи неког новог, недовољно јасно дефинисаног, националног самовиђења. Културни плуралитет југословенске идеје замењен је партикуларним националним идентитетима Србије и Црне Горе. Анализа изведених хорских дела показала је да су у инсценацији државне светковине били репрезентовани: српски идентитет, кроз композиције из канона српског романтичарског патриотског репертоара („Хеј трубачу с бујне Дрине“, „Онам' онамо“ и „Српкиња“), црногорски идентитет кроз црногорску химну „Ој свијетла мајска зоро“, а југословенски у модификованој верзији Херцигоњине „Свечане песме“. Момир Булатовић је у свом говору, на почетку изведбе, избегао тему Косова, али је светковина завршена управо позивањем на очување Косовског завета у једној вокално-инструменталној нумери. Заправо, целокупан наратив одговарао је „ратноцентричној“ парадигми, при чему су сви ратови из прошлости Југославије тумачени као део славне и монументалне историје „која без страдања то не може бити“.³⁵⁴ Када Куљић пише о интерпретацији историје у школским уџбеницима новијег датума, он каже да „ратови прегледно и маркантно

³⁵³ Бранко Миљковић, *Сабране песме*. Ниш: Просвета, 2002, 111-112.

³⁵⁴ Todor Kuljić, нав. дело, 303.

редукују сложеност збивања, док се периодима мира посвећује мање пажње“.³⁵⁵ Овакав приступ приметан је и на државној светковини поводом осамдесет година од стварања Југославије. Другим речима, дидактичка илустративност Булатовићевог говора, хорских нумера и глумачких наступа, била је позиционирана ратноцентрично.

Такође, важно је још једном подвући снажан уплив културе заборављања у инсценацију ове светковине. Иако се Булатовић делом осврнуо и на социјалистичку прошлост Југославије, одабирани глумачке и музичке нумере прекрајане су у складу са актуелном идеологијом по принципу „свака садашњост намеће оквир дозвољеног тумачења прошлости“.³⁵⁶ Брисана је монархистичка прошлост у наступу Стевана Гардиновачког који је говорио одломак из одлуке о присаједињењу Војводине Краљевини Србији, као и она револуционарна из поезије Бранка Миљковића; уклоњено је наслеђе братства и јединства из стихова Херцигоњине „Свечане песме“ и из песме Десанке Максимовић. И поред свега тога, у културалној изведби поводом осамдесет година од стварања Југославије није остварено транспарентно разграничење између „старог“ и „новог“ националног идентитета.

Укупно узевши, по својој форми и концепцији ова државна светковина не разликује се много од других сличних извођења у затвореним и конвенционалним изведбеним просторима. Реакције публике биле су махом очекиване и суздржане, осим оних које је камера забележила у мимици и телесним гестовима чланова одбојкашке репрезентације, па се феномен телесног коприсуства у изведби не може разматрати. Ипак, постоји једна упадљива разлика и она се тиче улоге и рецепције ове државне прославе у широј јавности. Дневни лист „Политика“ је о осталим разматраним државним јубилејима и значајним празницима извештавао на насловној, другој или трећој страници. Репортажа о осмодеценијском „рођендану“ Југославије, пак, позиционирана је на тринаестој и четрнаестој страници најстаријег дневног листа у земљи.

³⁵⁵ Исто, 302.

³⁵⁶ Исто, 303.

5. 4. Сретење 2004. године: Два века од Првог српског устанка и стварања модерне српске државе

Од 2001. године централни државни празник Републике Србије је „Сретење - Дан државности Србије, спомен на дан када је на збору у Орашцу 1804. године подигнут Први српски устанак и дан када је у Крагујевцу 1835. године издан и заклетвом потврђен први Устав Књажевства Србије“,³⁵⁷ а празнује се 15. и 16. фебруара. Под „збором у Орашцу“ подразумева се окупљање српских устаника решених да крену у борбу против османлијске окупације. У малом шумадијском месту, оног датума који хришћанска црква прославља као Сретење Господње, за предводника својеврсног покрета отпора изабран је Карађорђе Петровић (1768–1817). Други догађај који је обухваћен државним празником тиче се изгласавања првог националног Устава у Србији 1835. године, познатог као Сретењски устав. Овај документ из доба владавине Милоша Обреновића (1780/83–1860) био је на снази свега две седмице, сматра се због тога што је по својим слободоумним идејама био далеко испред Србије свог времена.³⁵⁸

О импликацијама и разлозима за управо овакво коципирање државног празника писала сам у четвртом поглављу, у контексту ширих друштвених околности с почетка 21. века. Укратко, у питању је било настојање да се избегну идеолошким сукобима засићени догађаји из 20. века, као и датуми из Средњег века, те да се државни празник веже за црквени, чиме би се успоставила дистинкција од социјалистичке традиције. Радош Љушић, члан владине Комисије за одређивање предлога државног празника, истиче да је Комисија сматрала неопходним да се за државни празник предложи „онај који ће бити прихватљив за уједињену Европу“.³⁵⁹ Методологију избора коначног предлога резимирао је управо наглашавајући неприкладност да средњовековни, или пак савремени догађаји буду повод празника: „искључен је средњи век, искључен је 20. век и требало је да нађемо нешто из 19. века“.³⁶⁰ Коначно, закључио је да је Сретење одабрано јер је то био дан „када

³⁵⁷ Закон о државним и другим празницима у Републици Србији, Службени гласник, бр. 43, од 17. јула 2001. године.

³⁵⁸ Данијел Спасојевић, Сто седамдесет година од доношења првог српског устава у: *Пешчаник-часопис за историографију, архивистику и хуманистичке науке*, III. Ниш: Историјски архив, 2005.

³⁵⁹ Сенка Ковач, нав. дело, 11.

³⁶⁰ Овако гласи Љушићево објашњење: „Наша идеја је била да не узимамо ништа што се тиче средњег века (...) зато што ниједна држава у Европи није узимала за свој празник неки средњовековни догађај, него су се

је подигнут Први српски устанак, прва српска револуција и дан када је донет Сретењски устав“ и даље: „Ово је могло да нас правда пред Европом да ми нисмо узели неки датум који је искључиво везан за националну ратну прошлост, него је био везан и за дан уставности који је на неки начин и дан државности“.³⁶¹

Увезивање државног и црквеног празника кроз сам назив „Сретење“ неки теоретичари виде као проблематично: „чини се да је реч о својеврсној вољи законодавца да пошаље комплекснију политичку поруку, која би требало да обједини верску и политичку компоненту, при чему овакво решење у средиште пажње ипак поставља верски, а не секуларни карактер празника, што је један од показатеља али и генератора клерикаризације друштва у Србији.“³⁶² Осим тога, отворено је и питање о историјској оправданости оваквог датирања празника, јер се покретање Првог српског устанка и доношење првог Устава нису догодили на исти дан.³⁶³ Важно је у овом контексту подсетити се да су државни празници институционализовани датуми памћења и огледало националног идентитета, те да као такви представљају артикулацију не само онога чега држава жели да се сећамо, већ и самог начина и времена у којем треба да се сећамо.³⁶⁴ Имајући у виду ове премисе из домена теорије културе сећања, може се констатовати да Сретење, као државни празник, представља отеловљење националног идентитета чијем се обликовању тежи. Конкретно, у питању је српски национални идентитет са упечатљивим православним обележјима,³⁶⁵ који је макар номинално, према Љушићевој аргументацији „правдања пред Европом“, артикулисан и у ширем европском контексту.

Обележавање двовековног јубилеја модерне српске државе догодило се годину дана након атентата на Зорана Ђинђића, првог демократски изабраног премијера Србије; непуне четири године након петооктобарских политичких промена и пет година након

углавном бирали празници из 19. века, а нису ни из 20. века јер су сувише савремени и могу да буду за један део становништва прихватљиви, а за други неприхватљиви, зато што у 20. веку постоје идеолошке поделе и тако да ту не можеш да нађеш нешто што је заједничко за све. Тако да је искључен средњи век, искључен је 20. век и требало је да нађемо нешто из 19. века.“ Сенка Ковач, исто.

³⁶¹ Исто.

³⁶² Srđan Milošević, Dan državnosti (Sretenje): ideologija vs. hronologija, u: *Etnoantropološki problemi*, sv. 4. Beograd: Filozofski fakultet, Odeljenje za etnologiju i antropologiju, 2012, 1004.

³⁶³ Исто.

³⁶⁴ Todor Kuljić, нав. дело, 173.

³⁶⁵ Srđan Milošević, нав. дело.

бомбардовања Србије. За разумевање културалне изведбе о којој је реч, потребно је лапидарно се осврнути и на политички контекст у коме је настала. Наиме, пред сам крај 2003. године, након пада демократске владе Зорана Живковића, Ђинђићевог наследника на функцији премијера, одржани су ванредни избори за посланике у Народној скупштини Србије. Након тога конституисан је парламент чији је председник постао Драган Маршићанин из Демократске странке Србије. Убрзо потом, средином фебруара, Војислав Коштуница је добио мандат за састав нове владе Србије, а 3. марта 2004. нова Влада је ступила на дужност. Коштуничина влада инсистирала је на дисконтинуитету са претходном влашћу, обележеном пре свега личношћу Зорана Ђинђића, „уз игнорисање неопходности да се до краја доврши раскид са Милошевићевим режимом“.³⁶⁶ Речју, власт Демократске странке: либералног политичког опредељења, са ниском ауторитарношћу, проевропски оријентисана и усмерена ка промовисању основних људских слобода и права, замењена је влашћу Демократске странке Србије, са много чвршћом националном оријентацијом, која је заговарала ревизију свих политичких процеса после 1944. године, била подозрива према Западу и заступала став да црква треба да има „оно место у друштву какво је имала током вишевековне српске историје“.³⁶⁷

5. 4. 1. У Орашцу

У знаку прослављања јубилеја модерне српске државе протекла је читава 2004. година. Одржане су бројне манифестације широм земље: концерти, изложбе, позоришне представе, научни скупови, промоције књига и премијере филмова. Централни догађај лоциран је на самом „месту сећања“. Овим појмом се, као што је раније описано, означавају „историјске позорнице са делом материјалних остатака које повезују опажљиву садашњост са измишљеном и осмишљеном прошлошћу.“³⁶⁸ Управо такву „позорницу“ представљао је орашачки меморијални споменички комплекс, а државна светковина реализована је на дан празника, у недељу, 15. фебруара 2004. године. Након литургије у цркви Вазнесења Христовог и након отварања изложбе у Спомен-школи у Орашцу, на истом месту, али на отвореном, одржани су пригодни говори и премијерно изведено

³⁶⁶ Vladimir Goati, *Partije i partijski sistemi u Srbiji*. Niš: Odbor za građansku inicijativu – OGI centar, 2004, 215.

³⁶⁷ Исто, 41-49.

³⁶⁸ Todor Kuljić, *Kultura sećanja*, нав. дело, 184.

музичко-сценско дело писано поводом јубилеја. Ово је уједно било и садржинско тежиште државне светковине обележавања двестоте годишњице Првог српског устанка и стварања модерне српске државе.

Дневна штампа сведочи да је свечаности присуствовало више од 10.000 људи, да су на простору око споменика били распоређени шпалири гарде и жандармерије, али да су врло упадљиве биле и неформалне групе и појединци са симболима и елементима српских народних ношњи, затим униформи из устаничког периода, као и оним четничким и монархистичким.³⁶⁹ Већина медија истакла је податак да је из Аустрије специјално за ову прилику допремљен гигантски видео бим на коме се могао пратити ток изведбе. Целокупан амбијент обележен је типичним фебруарским временским условима, те изузетно ниском температуром. Културална изведба одиграла се „под ведрим небом“ које је тек повремено било заиста ведро, а на расквашеној и блатњавој земљаној подлози смењивали су се киша и снег, вејавица и сунчани интервали, уз пратњу снажног ветра.

Присутни су били највиши државни званичници, како они из одлазеће владе, тако и они из нове скупштинске већине, као и дипломатски представници страних земаља. Репортер *Политике* наглашава: „у Орашац су, на Сретење, дошли махом сви одлазећи и будући државни функционери. На овом изворишту српске традиције, наши лидери су, изгледа бар тако, добили додатну снагу и, бар под мермерно белим Вождом, постигли краткотрајно, али толико жељено примирје.“³⁷⁰ Ипак, треба имати у виду да је државну светковину конципирала претходна власт, а председник организационог одбора прославе био Зоран Живковић, што је у јавности провоцирало бројне полемике уочи и током самог празника. Може се претпоставити да је управо то био разлог што поједини представници нове владе нису присуствовали извођењу представе „Скела“, премда су били присутни у Орашцу.³⁷¹

За политичаре и дипломате била је резервисана ложа са грејањем, што је био поступак јасног друштвеног раслојавања, у овом случају политичке елите, од свих осталих

³⁶⁹ „Поуздан путоказ предака“, *Вечерње новости*, 16. 02. 2004; „Надахнуће за европску Србију“, *Данас*, 16. фебруар 2004.

³⁷⁰ „Вожд нас надањује“, *Политика*, 16. 02. 2004.

³⁷¹ Новинар *Политике* је на самом крају цитираног текста, једном реченицом у засебном пасусу, експлицирао ко је конкретно био одсутан током извођења „Скеле“: „Коштуница није гледао представу“. Исто.

учесника изведбе: како извођача, тако и публике. Репортер недељника *Време* пренео је такву слику у жаргонском маниру: „А 'вамо почиње Скела, наспрам сцене монтажна ложа (...) Крену представа, удари неки кијамет, снег, ветар, издржаше и глумци и ложа.“³⁷² И у самој програмској књижици наглашена је „посебна захвалност предузећу Јарод SDB за реализацију грејања на отвореном простору“.³⁷³

Након откривања споменика Карађорђу Петровићу, високог чак 3.40 метара од вештачког белог мермера, чија је ауторка била вајарка Дринка Радовановић, уследили су говори. Снимак беседе Драгана Маршићанина није ми био доступан, па сам анализу засновала на транскрипту објављеном у *Вечерњим новостима* од 16. фебруара, док сам обраћање Александра Карађорђевића анализирао на основу аутентичног и аматерског видео записа доступног на Јутјуб платформи, уз употребу репортерских коментара из дневне штампе.

Присутнима се најпре обратио вршилац дужности председника Србије и председник Скупштине, Драган Маршићанин. У складу са природом празника, он је акценат ставио на историјат српске државности, указао на значај Орашца као централног устанничког локуса, али се дотакао и знатно удаљеније прошлости: „Овде су наши преци чули и примили историјски императив: српска се држава има ослободити, обновити и изменити. Тај налог устаници су примили као да долази из срца небеске Србије, од вечно живих предака св. Саве, св. Симеона, св. кнеза Лазара, а не само из њихове тадашње животне тескобе природних, овоземаљских, људских интереса“. Иако је фиксирање државног празника за догађај из модерне историје имало за циљ дистанцирање од Средњег века, Маршићанин се ослонио управо на личности из тако далеке прошлости, као на врховне ауторитете. Позивање на „духовне вредности“ нације имало је за циљ указивање на континуитет изградње нације, као на древну и објективну датост која по значају превазилази све тренутне људске и државне интересе. Историчари тврде да је Први српски устанак био аутентична побуна против актуелне тираније и истинска револуција, али је Маршићанин у први план ставио његову метафизичку димензију. Рекао је да је то пре свега био наставак подвига средњовековних српских јунака, готово

³⁷² „Скела ван јаруге“, *Време*, 19. 02. 2004.

³⁷³ Програмска књижица *Централна прослава обележавања 200 година Првог српског устанка и модерне српске државе, 15. II 2004, Орашац*. Београд: Министарство културе и медија Републике Србије и Народна библиотека Србије, 2004, 84.

натприродна копча између прошлости и будућности: „ова дубока слога и сједињеност тадашњих Срба са дубоком лозом предака и још нерођених потомака учинила је Збор у Орашцу најзначајнијим даном у нашој новијој историји“. У овом Маршићаниновом акцентовању апстрактног националног континуума, препознаје се континуитет са наративима политичара крајем осамдесетих и почетком деведесетих година 20. века, када је српско национално питање било ослоњено на косовски мит као једини неодложни политички проблем и када су „сви други проблеми српског друштва (које је проживљававало дубоку кризу) у поређењу са светињама и заветном мишљу изгледали ситни, а инсистирање на њима сувишно“.³⁷⁴ Подсетимо се, на пример, да је и Станко Радмиловић, у свом говору у Сремским Карловцима 1990. године, нагласио везу косовског мита са свим предстојећим, за Србију важним историјским догађајима, попут Велике сеобе или Првог српског устанка.

Ипак, иако је нацију у свом дискурсу поставио испред државе, Маршићанин је говорио и о томе како треба да изгледа држава чијој се изградњи тежи у овом тренутку: „треба да имамо своју и слободну државу, али не било какву, него праведну, за све једнаку, основану и утврђену на Божијим и људским законима“, и даље „културну и уљуђену, економски напредну, од свих њених грађана вољену и међу другим народима и државама поштовану.“ Теза о потреби симултане заснованости на људским и божанским законима кореспондира са карактером Сретења као државног празника који у себи сједињује елементе из државне историје и елементе црквеног празника.

Драган Маршићанин је у епицентар свог говора поставио симултано српску нацију и српску државност, те њене бројне елементе. Напоследку, важно је констатовати и то да његов наратив није потенцирао ратну прошлост, непријатеље и саможртвовање, што је деведесетих било сасвим уобичајено у говорима на државним светковинама у Србији. Напротив, он је изградњи државе дао првенство у односу на оружане побуне против империјалистичког окупатора: „Наши храбри преци, Карађорђева и Милошева генерација, схватили су још на самом почетку Првог српског устанка да ратовање против Турака нема смисла ако не обнове државу и уреде је као и други народи у Европи.“

³⁷⁴ Дубравка Стојановић, *Уље на води*, нав. дело, 184.

Маршићанинов говор публика је испратила спорадичним скандирањем паролe „Хоћемо краља!“. Сенка Ковач осврће се на ову чињеницу из антрополошке перспективе, па уз запажање феномена телесног коприсуства у изведби, управо истиче да од 2004. године присутна публика државну светковину у Орашцу више „не посматра као 'представу', већ током прославе демонстрира своје политичке ставове.“³⁷⁵ Клицање замишљеном краљу ипак „није попримило хорско одобравање“,³⁷⁶ али је оно било специфична неформална најава следећег говорника, Александра Карађорђевића, потомка династије Карађорђевић. Представио је себе као домаћина светковине, са својим повремено неразговорним изговором српског језика. Парадоксално делује чињеница да је Карађорђевић много више пажње посветио начелима државности, него што је то учинио председник Скупштине Србије. У уводу је прочитао читав свој родослов, што указује на његову потребу да документује сопствено монархистичко порекло и подврди династички ауторитет. Изузев тога, Карађорђевић је у мањој мери говорио о прошлости, а много више о садашњости и будућности. Симптоматичан је слободарски карактер његове беседе у којој су универзалне моралне вредности стављене испред оних националних. Тако је на једном месту рекао: „Овде је подигнут један од најславнијих барјака који су Срби подigli током своје историје. На том барјаку исписане су речи: Слобода, Истина, Правда, Србија“. У низу тих кључних речи на имагинарној славној инсигнији о којој говори Карађорђевић потомак, Србији је припало последње место. Говорник је затим већи део излагања посветио властитим идејама усмереним ка будућности државе: „Имам визију Србије у којој грађани живе и раде без сукоба, то је стабилна Србија у којој млади имају будућност, то је Србија која тражи и налази решења, која спроводи реформе (...) треба да консолидујемо демократију, развијемо људска права, обезбедимо равноправност свих грађана, без обзира на верско или етничко порекло. Хитно нам је потребан нови устав.“ Говорио је и о потреби за новим радним местима, о животном стандарду, независном судству, социјалним службама и здравственој заштити, а своју улогу у остварењу тих циљева дефинисао је речима: „Ја желим да будем помирител и заступник демократије“. Стиче се утисак да је оваква нарација представљала противтежу Маршићаниновом отвореном националистичком дискурсу.

³⁷⁵ Сенка Ковач, нав. дело, 34.

³⁷⁶ Зоран Пановић, „Надахнуће за европску Србију“, *Данас*, 16. фебруар 2004.

Након говора је певач традиционалне музике Љуба Манасијевић извео своју верзију песму „Востани Србије“, неформалне химне Првог српског устанка, чији је текст написао Доситеј Обрадовић (1739 – 1811). Реч је заправо о нумери са оригиналним називом „Песни на инсурекцију Србијанов“, са рефреном: „Востани Србије / давно си заспала / у мраку лежала / сад се пробуди“, коју је Доситеј Обрадовић 1804. године посветио „Србији и храбрим јеја витезовом и чадом и Богопомагајемому их војеводи господину Георгију Петровичу“ (Србији и њеним храбрим витезовима и деци и њиховом богопомажућем војводи Ђорђу Петровићу).³⁷⁷ Ово извођење су, према репортажи новинара Зорана Пановића објављеном у листу „Данас“, „ојкачи из аудиторијума поздравили монархистичким паролама“.³⁷⁸ Тодор Куљић истиче да је у постсоцијалистичком периоду на снази била монументализација српске монархије која је представљана као „знамен националног идентитета и јединства“ и која је требала да истакне радикалан раскид са комунистичким периодом.³⁷⁹ Ако имамо у виду садржај анализираних говора са једне стране, и присуство појединаца са четничким обележјима, те евидентираних реакције публике, са друге, можемо закључити да је расположење за ревитализацију монархије било израженије међу публиком, него у наративу самог претендента на краљевски престо. Произилази да Карађорђевићев наступ на државној светковини није имао за циљ указивање на било какав конкретан заокрет ка монархизму у српској политици, већ је пре свега носио симболично значење: као обележје српског националног идентитета и као аутентична илустрација славне српске ослободилачке прошлости из доба Војда Карађорђа.

5. 4. 2. Скела

Кључна изведба државне светковине поводом два века српске државности одиграна је у оквиру истог спомен комплекса, на платоу испред орашачке школе. У програмској књижици најављена је као музичко-сценско дело „Скела“, на текст Горана Петровића, у режији Кокана Младеновића, а аутор музике био је Зоран Христић (1938-2019). Извођачи су били прваци београдских позоришта, новосадског Српског народног

³⁷⁷ Milivoje Pavlović, *Knjiga o himni*. Beograd: Nova knjiga, 1986, 144.

³⁷⁸ Исто.

³⁷⁹ Todor Kuljić, *Monumentalizacija srpske monarhije: o suvremenim debatama oko restauracije monarhije u Srbiji*, *Časopis za suvremenu povijest*, vol. 37, br. 2. Zagreb: Hrvatski institut za povijest, 2005, 355-370.

позоришта, Народног позоришта из Сомбора и Народног позоришта из Крушевца; затим Академски хор Обилић-Крсманец са Даринком Матић-Маровић на челу; фолклорна певачка група и једна солисткиња која је изводила етно музику.

Основна метафора текста и саме инсценације је пловидба, као немирно путовање српске државе кроз прошлост, почевши од Карађорђевог времена, све до садашњости.³⁸⁰ Ипак, ова драма не проблематизује конкретно Први српски устанак, нити се бави ликом и делом Војда Карађорђа. Овде нема препричавања историје, већ се Горан Петровић на њу ослањао само у смислу ширег оквира у који је сместио осамнаест слика своје драме. Истовремено је сву пажњу усмерио „на манифестације одређених идеја које су се рађале и опстајале упркос неповољним приликама“.³⁸¹ Те идеје представљене су као изоловане цртице из прошлости: дијалог господара и слуге на чамцу који доноси хартију у устаничку Србију; монолог Словоливца у првој штампарији у Доситејево време; монолог радника који надгледа припрему песка за изградњу институција у Србији средином 19. века. Страдања из 20. века представљена су у лирском кључу, кроз женске ликове као невесте које никада неће дочекати мужеве, или пак жене које сакупљају на стотине различитих капа погинулих војника у рекама Србије. Премда на први поглед наликују неким маргиналним историјским ситуацијама, ови догађаји имали су шире конотације. Наиме, кроз њих су из перспективе „малог“ човека сагледаване поједине кључне државотворне акције, при чему је пресудна улога приписивана писмености, кроз метафору папира и слова, и изнад свега самог језика. Етнолошкиња Драгана Антонијевић управо тврди да је централни мото Другог српског устанка био: „До сада је владала сабља, а од сада се сабља замењује пером“.³⁸² Ако узмемо у обзир да два устанка представљају делове једног истог револуционарног процеса, можемо претпоставити да је исходиште Петровићевог наратива повезано са овом деветнаестовековном метонимијом.

Радња „Скеле“ је сасвим деперсонализована, њени јунаци немају имена, већ само функције у процесу метафоричке пловидбе, од којих неке представљају и друштвене улоге, махом професије (Језикословац, Возар, Предрадник, Цариник, Божији човек, Монах, Трговац, Коцкар, Невеста, Девојка, Старица и др). Упадљиво је и доследно

³⁸⁰ Програмска књижица, нав. дело, 38.

³⁸¹ Исто, 38.

³⁸² Драгана Антонијевић, нав. дело, 92.

избегавање именована националности оних који путују, док се именица „Србија“ помиње тек неколико пута. Упркос томе, национални идентитет ликова је очигледан због употребе препознатљивих топонима (Морава, Ибар, Дрина, Хиландар, Љубовија, Космај) и спорадичног позивања на личности из историје Србије (књаз Милош, Доситеј Обрадовић, краљ Александар). И поред свих ових карактеристика, „Скела“ није историјска драма, што је неколико пута наглашено и у програмској књижици: „Бурни историјски периоди, личности које су у њима оставиле трага и конкретна политичко-историјска проблематика која из њих произилази, само су тачке са којих се отискује и уз које повремено пристаје Петровићева прича, не усидравајући се на дуже време ни у једном од тих тренутака.“³⁸³

Позорница у спомен комплексу у Орашцу била је осмишљена у виду десет сцена. То су: једна централна сцена, веома пространа, која представља скелу на путу између две обале; затим осам мањих покретних сцена, неправилно распоређених, које представљају обале у времену, „историјске докове“,³⁸⁴ као и висока сцена у дну, решена као светионик на чијим спратовима стоји хор. Актери представе током читаве изведбе нису напуштали мобилне позорнице. Остајали су на сцени и онда када нису активно учествовали у радњи, указујући тако на историјски континуитет, при чему су све прошле и будуће генерације надгледале стварност актуелног тренутка. Овакав редитељски поступак корелирао је са једним фрагментом пређашњег говора Драгана Маршићанина у коме он подсећа на вечну сједињеност Срба са „прецима и још нерођеним потомцима“. Сценографија је била засићена бројним елементима од којих су најупадљивији били дрво-запис на централној скели, ковчези, звоник, полуконцертни клавир, неколико застава, кавез са птицама и различите домаће животиње.

Уколико бисмо покушали да међу државним светковинама посматрамо као културална извођења у Србији после 1989. године издвојимо ону која најилустративније доказује теоријску премису о непредвидивости изведбе, то би свакако била „Скела“. Делимично ведро и стабилно време које је пратило политичке говоре и почетак представе, убрзо се преобратило у праву снежну олују. Због тога је у својој анализи Бошко Милин надахнуто и сасвим исправно констатовао: „Била је то представа која се одвијала у сукобу

³⁸³ Програмска књижица, нав. дело, 40.

³⁸⁴ Boško Milin, *Narativ sećanja: Predstava u sukobu sa silama prirode, tekst nastao u okviru projekta „Identitet i sećanja: transkulturalni tekstovi dramskih umetnosti i medija (Srbija 1989-2014)“*, Fakulteta dramskih umetnosti (Univerzitet umetnosti u Beogradu), koji je finansiralo Ministarstvo za prosvetu i nauku republike Srbije, 4.

са силама природе.³⁸⁵ Важно је унутар овог контекста посматрати чињеницу да је инсценацијом предвиђено да све вокалне нумере, укључујући и хорске, буду певане на плеј-бек. Такво редитељско решење је значајно умањило комуникативне капацитете хора да као колективно тело активно обликује драмски ток и утиче на креирање заједнице. Ипак, ако се са једне стране узму у обзир сасвим уобичајене, очекиване фебруарске временске (не)прилике на самој локацији, а са друге стране акустичке специфичности хорског извођаштва на отвореном, које су и по идеалним временским околностима продукцијски ванредно захтевне, долази се до закључка да је плеј-бек техника била једино решење. Остаје отворено питање оправданости одлуке да се за државни празник који се обележава током зиме изведе управо дело у коме је певање важан извођачки медијум.

Хор се на почетку представе наметнуо као активни учесник драмске радње, заједно са свим другим актерима. Наиме, у прологу „Скеле“ Језикословац (Војислав Брајовић) најпре својим белим рукавицама издваја, а подигнутим гласом набраја предмете из кошаре коју држи пред собом. То низање звучно и значењски разноликих речи српског језика од њега убрзо преузима велики хорски ансамбал распоређен на светионику. Акценат је на архаичним појмовима (љубе, почело, кудеља), као и елементима из хришћанског богослужења (амин, благословен, бог), чиме се већ на почетку сугерише карактер језика који је потребно, по каснијим инструкцијама Језикословца, научити. Испоставиће се да је најзаступљенија реплика у инсценацији „Научите језик!“, као својеврсна алегорија тежње ка просвећености. Сугестивност појмова које изговара хор додатно је појачана изостанком мелодије, јер мушки и женски део ансамбла антифоно и ритмизовано скандирају дати низ речи. Наступ *tutti* ансамбла дешава се на месту речи „Сретење“. И након што је хор завршио са низањем именица, заокружен поменутиим узвикивањем назива државног и црквеног празника, поступак набрајања се понавља, и тако у круг. У оваквом речитативном и репетитивном колективном исказивању постоји потенцијал за остваривање ритуалног ефекта, који се ипак може само наслутити због чињенице извођења на плеј бек. Хор се потом повлачи у други план, док је у првом плану монолог Језикословца који описује језик кроз надахнуто обраћању Богу. Етеричним, али и

³⁸⁵ Исто, 6.

убедљивим тоном Брајовић као народни просветитељ даје поетизовану критичку рефлексију о језику: „Боже, какав је то језик који ни сами не знамо добро, а непрестано се упињемо да нешто кажемо...?“ и закључује: „Или ће бити, Боже, да није до неразумевања овог или неког другог језика? ... Него је неразум дубоко у свима нама?“. Одевен у грађански костим из 19. века, са карактеристичном периком, Језикословац веома подсећа на портрете Доситеја Обрадовића, попут оног препознатљивог чији је аутор Арсеније Арса Теодоровић (1767–1826).

Дакле, језик је већ у самом прологу успостављен као лајтмотив представе. Захваљујући контексту несмуњиво је да је у питању српски језик, премда се придев „српски“ не спомиње. Језик се у солилоквију Језикословца поистовећује са културом и просвећеношћу, а тиме имплицитно и са идентитетом народа. У том смислу намеће се паралела са ранијим Петровићевим романом „Опсада цркве св. Спаса“ (1997) у коме се под опсадом, више чак и од самих материјалних културних добара, налази језик, који опојмљује национални идентитет. Већ је речено да Језикословац у „Скели“ кроз низове метафора и параболоа на ову тему најчешће изговара: „Научите језик!“. На тај начин он једном заповедном реченицом коју упућује путницима, заправо сублимира узрок свих њихових недаћа. Са позиције ученог ауторитета говори да кључ сваког успеха и неуспеха лежи у познавању сопственог језика, односно културе.

Први део изведбе обележен је и врло упечатљивом сценом у којој Језикословац узвикује: „Свиће, после толико времена изнова свањава!“, имајући у виду наговештај ослобођења, те повлачење Турака са територије неког неименованог града. Овој реплици природни фактор је придодао и парадоксалну компоненту. Наиме, управо док Језикословац указује на свитање, небо се замрачује и отпочиње снажна вејавица, што се одразило како на визуелни, тако и на аудитивни ниво представе. Костими, перике и хорске униформе задобили су неочекивани бели слој, а звучни простор преобликован је непредвиђеним ефектима као што су фијукање ветра, али и кашљање и цурење носева извођача. За то време Језикословац, чији су фрак и цилиндар са једне стране потпуно прекривени снегом, неуморно подсећа и виче: „Научите језик!“. У следећем тренутку сви протагонисти заустављају своје кретање и загледају се у даљину. Са свечаном озбиљношћу они слушају поуку Монаха који алудира на везу Старозаветне приче о

стварању света и актуелне историјске ситуације: „Свиће, јер се најзад сретосмо, на Сретење Господње окуписмо у вери да светлост може да се раздвоји од таме.“

Драматичност сцене појачана је вокално-инструменталном нумером у којој се наставља са принципом декламовања речи (Сретење, ђивот, соко, људи, глава, фрула), али овог пута не скандирањем већ певањем. У молском тоналитету и дијатонском хармонском оквиру, уз употребу основних хармонских функција, гласови се крећу у хомофоној фактури која је заступљена и у оркестарској деоници. Карактер музике произилази из бурних дешавања у самој радњи: хорско певање је мајестетично, одсечно, са *marcato* артикулацијом и у *fortissimo* динамици. Други одсек нумере контрастира првом и представља Христићев аутоцитат сегмента хорске композиције „Сила крста“, настале поводом прославе осам векова Хиландара. Ово је *a capella* музика са религијском тематиком, заснована на тексту Теодосија Хиландарца из службе светом Симеону. Њен карактер је лирски, мелодија је позиционирана у дискант и креће се у широком луку, са хармонском платформом блиском наслеђу Мокрањчеве црквене музике. Тај одсек представља пратњу глумцима који сукцесивно нижу своје наративне исказе.

О феномену свитања ће се, осим Језикословца, у виду монолога изјаснити и други актери: Монах, Цариник, Земљоделац, Божији човек и Трговац конопцима. Они на овом месту остварују минималну или никакву међусобну интеракцију, а тако ће бити све до краја представе. Наиме, понашање и релације међу свим ликовима „Скеле“ строго су кодификовани и сасвим стереотипни. Протагонисти доследно остају у свом типском оквиру: не показују сопствени емотивни свет, нити се развијају, нити модификују током представе. Цариник (Душан Јакишић) је тако утилитариста са много животног искуства, прагматичан и непопуларан службеник који расуђује увек трезвено и рационално. О свитању он каже: „Јутро је као и свако друго, магла се диже, сенке чкаља се размичу (...) биће како буде, а онда ће опет ноћ, за њом нови дан, и тако редом“. Са друге стране, Божији човек (Тихомир Станић) је јуродиви карактер одбојне и неуредне спољашњости, али жељан разговора на метафизичке теме са осталим путницима скеле, који га махом избегавају. Овај гротескан лик понаша се неразумљиво и неконвенционално, поклањајући

шупље трске³⁸⁶ као највећу вредност свакоме ко то жели: „Шупље трске... Узми пријатељу да је уденеш горе. Ено између она два облака згодног места да дишеш право из свода... Да се не угушиш.“ Трговац (Танасије Узуновић) је, пак, традиционални негативац, похлепан, раскалашан, суров и опортун човек: „Када нешто свуда исто вреди, онда је тачније рећи да ништа не вреди. Конопци нису исте дужине када их замршене купујем и размршене продам, када их за најфинији свилени конач мењам или трампим за новотарије што друштво мојој жени чине.“ Сви ликови у „Скели“ изражавају се кроз ланце алегорија и парабола, језиком засићеним најразличитијим метафорама, што у комбинацији са одсуством фабуле формира сложен естетски језик, ако имамо у виду ширину аудиторијума коме се дело обраћа на светковини поводом обележавања државног празника.

Током изведбе ове представе, услед временских околности тела извођача била су изложена интензивним спољним утицајима, а вејавица, ветар и хладноћа довели су, као што је већ констатовано, до неминовног и упадљивог преобликовања и промене инсценираних реакција свих извођача. Раније поменути непредвиђеним сценским радњама узрокованим временским неприликама, треба придружити и покрете које су током изведбе чинили хорски певачи. Наиме, пошто су стајали на високим етажама дрвене конструкције светионика, хористи су били најекспониранији снежној олуји од које су спорадично покушавали да се заштите дискретним, али изненадним покретима својих руку. Напослетку, чињеница да упркос таквом времену изведба није прекинута, учитава јој одређене ритуалне црте, попут оних у обредима неких друштвених заједница које је анализирао Ричард Шекнер, а које су своје ритуале на отвореном изводиле ултимативно од почетка до краја чак и по екстремним временским околностима.³⁸⁷

Горан Петровић, познат као мајстор игара речима, искористио је ову своју вештину да јубилеј Устава, као једног од предмета државног празника „Сретење“, посредно интерполира у део драмског текста. У питању је монолог Предрадника (Михаило Јанкетић) који крајем 19. века надгледа просејавање песка за изградњу грађевина

³⁸⁶ Шупље трске су у различитим древним културама имале симболично и практично значење везано за изградњу кућа и чамаца, за дувачке музичке инструменте и као алатка за писање, а у анимираним филмовима често представљају алтернативно средство за дисање под водом.

³⁸⁷ Richard Schechner, *The Future of Ritual writings on Culture and Performance*. London: Taylor and Francis e-library, 2004.

намењених да буду установе широм Србије. Свој наступ Предрадник отпочиње егзалтираном констатацијом „Уставом најзад заустависмо вирове!“. Он свакако циља на успешност пројекта преграђивања реке браном (устава), чиме се дошло до градитељског материјала преко потребног за институције државе у настајању. Хомоним „устав-устава“ употребљен је да се кроз двосмисленост речи и у једном „непразничном“, наизглед тривијалном „мајсторском“ контексту, нагласи повод празника и државне светковине у Орашцу. Осим тога, ова игра речима може се посматрати и као паралела између, са једне стране *устава* као физичке баријере која зауздава воду и омогућава градитељске подухвате, а са друге стране *устава* као правног документа који зауставља безакоње и насиље, чиме омогућава изградњу институција, тиме и читаве државе. Јанкетић глуми продорно, строго, али и усхићено, оштро мењајући темпо говора. На крају монолога он свечано, али не и патетично, констатује: „Разаберајте, помно разаберајте по недрима Мораве, од сваког зрна ће зависити трајање!“. Оваквим глумачким наступом, уз упадљиво, и вешто инсистирање на „народском“ дијалекту из моравских крајева, остварен је утисак присне интеракције са осталим актерима, радницима, којима пак није поверена говорна радња. На овом месту хор нема драматуршки значајну функцију, већ амбијенталну, док у четворогласу пева нежну и пасторалну мелодију романтичарског стилског проседеа, без текста, на неутрални слог.

Сличну улогу звучне кулисе, споредну у погледу тренутне радње, али пресудну за изградњу амбијента, хор остварује и у сцени на историјском доку Првог светског рата, током дијалога Мајора (Давид Тасић) и Извиђача (Саша Торлаковић). Њихов разговор одвија се изнад артиљеријског дурбина кроз који посматрају аустроугарски напад на српску војску. Овај кадар представља директну транспозицију слике „Око соколово“, препознатљивог визуелног симбола из Првог светског рата, на коме је приказан славни војни извиђач Драгутин Матић (1888–1970). Глумац Саша Торлаковић је положајем свог тела и мимиком у сцени верно пренео кључне фрагменте поменуте слике. У складу са целокупним наративом, избегава се именовање националности војске и употреба именице Србија, али је оно очигледно због ослањања на топониме као што су Дрина, Козлук и Љубовија, као и због зазивања имена српских војсковођа Војводе Мишића и Степе Степановића. Осим тога, постоји јасна паралела између дијалога Мајора и Извиђача са беседом Драгана Маршићанина из првог дела културалне изведбе, у смислу критичког

односа према историјској судбини свог народа. Тако је Маршићанин говорио да рат против Турака не би имао смисла без уређења саме државе, а двојица војника из Првог светског рата у „Скели“ констатују са једном дозом самокритичности: „Морамо да победимо сопствено страдање... А када то учинимо, тада стално морамо да побеђујемо своје победе. Биће да се највећа, одсудна битка - садржи у томе.“ У овој сцени је музика вокално-инструментална, маршевског ритма, а хор, у маниру неких претходних нумера, изговара низ појединачних речи које се могу повезати са радњом (глад, плач, роса, грумен). Ипак, снажан фијук ветра који се кроз микрофоне главних протагониста пробијао до звучника, умањило је потенцијално дејство саме музике на овом месту.

Амбијентална улога хору је додељена и у спорој и напетом сцени са звонима. У њој наступа само мушки хор, што је сасвим логично композиторско решење ако узмемо у обзир да се радња одвија у манастиру Хиландар, на грчком полуострву Света Гора – месту на којем је улаз дозвољен искључиво мушкарцима. Овде нема упечатљиве мелодије, у питању је само акордски фон који се незнатно помера у једном истом узаном хармонском слогу, у сасвим дубоком регистру, повезивањем два по два акорда основних хармонских функција. И поред изостанка текста, јер се пева на неутрални слог, недвосмислена је асоцијација на црквено хорско појање српске традиције. Звучном осликавању црквеног амбијента свакако доприносе и бучна звона, која су уједно и централни предмет у сценографији на овом месту.

Протагонисти на малом покретном историјском доку су Звоноливац (Предраг Ејдус), Игуман (Томислав Трифуновић) и Послушник (Марко Живић). Звоноливац као највећи грчки експерт у својој области стиже у манастир да реши неки проблем са звонима. Искрцава се и френетично обраћа присутнима: „Фигноми, севасте епископе, нисам могао пре. Не зна се са које стране Свете Горе море више пени (...) сига сига... Шта се тако страшно у Хиландару догодило?“ Током читавог наступа Ејдус је врло спонтано комбиновао поједине грчке речи са српским текстом, што је предвиђено и у самој Петровићевој драми. На тај начин је, заједно са пренаглашеном гестикулацијом и упадљиво надменом увереношћу у властити ауторитет, читавао елементе гротеске у своју глумачку игру. Потпуна смиреност, чак до граница безизражајности, у наступу Монаха који га нетремице слуша, контрастира и тиме додатно појачава експресивност Ејдусове глуме. На овом месту и само невреме има значајну улогу, и као драмска ситуација, али и

као реалност извођења. О томе колико је снежна олуја утицала на све учеснике у извдби сведочи и глас из режије телевизијског преноса, који се у једном тренутку чује у етру, управо док говори Звоноливац: „Ајде људи, говорите мало брже тај текст!“. Оно што се заправо десило звонима на Хиландару не тиче се било каквог квара, већ је у питању чињеница да звона звоне сама од себе. Елементи фантастике често су садржани у књижевности Горана Петровића, а своје место нашли су и у овој драми у којој су добили врло конкретну наративну функцију. Наиме, мистерију звона која звоне без људске интервенције разрешава Послушник који доноси вест: „Страшан глас, приспео на другу страну Свете Горе (...) лађа донесе страшну вест да је пре седам дана Краљ Александар убијен у Француској, у Марсеју.“ Ово је једна од ретких експлицитних и недвосмислених историјских референци у инсценацији и везана је за атентат из 1934. године. Сцену затвара Звоноливац предкажујући будућност: „Како и рекох, нама ће се рећи... Ела... Спремајте срца да трпе још гласнију жеку, ону у души, када звоњава утрне.“ У ову реплику могу се уписати различита значења, а два могућа су најаву светског рата који је на помолу, или пак упозорење на кризу хришћанске духовности у Србији у доба након Другог светског рата.

За разлику од декоративне или амбијенталне улоге хора у сцени са браном-уставом и просејавањем песка или у сцени са звонима, у приказу великог сукоба међу путницима скеле, хор је био фактор изградње простора конфликта. Најпре, редитељски поступак предвидео је да једној краткој сугестији драмског писца о пометњи на скели из дидаскалија уступи значајно место у радњи представе. Већина мушких актера са различитих историјских станица, подељена у два табора, физички се сукобила на средини скеле, жестоко, али немо, без говорног оглашавања. Ако имамо у виду претходну сцену са звонима и упозорење Звоноливца, можемо са одређеном резервом претпоставити да се ради о представљању Другог светског рата. Редитељ је на тај начин акцендовао појаву међусобног сукобљавања оних који путују истом скелом, сапутника који су се латили песница, пушака, митраљеза и мачева, алудирајући вероватно на многа идеолошка превирања унутар Србије у 20. веку. Језикословац је, заједно са женама, бурна дешавања посматрао са стране, мирно и без значајне реакције. Ово редитељско решење може се двојачко тумачити: као још једно испољавање дозе самокритичности, јер онај који се успоставио као високоумни арбитар и просветитељ не користи свој ауторитет за решавање

акутног сукоба; или пак као безумност стихије рата у којој нема места за глас људи који рационално размишљају, по принципу „кад топови говоре, музе ћуте“.

Звучни аспект борбе поверен је управо хору који ритмизовано рецитује називе страна света: југ, југозапад, север, исток и др. Уз пренаглашену артикулацију и фуриозност хорске изведбе, све већи број актера постепено се укључује у сукоб. Заглушујући и вртоглави ефекат борбе појачан је употребом дрвених штапића као перкусија у рукама чланова хора, чији је звук подражавао звук ватреног оружја. Вокални ансамбл на светионику је тако на овом месту и без кретања по сцени изградио простор сукоба, и то на три нивоа: музички - кроз ритмизовано пласирање текста, моторички - кроз покрете који активирају дрвене штапиће и афективно - кроз телесне гестове који читавају високо подигнуту тензију. Уколико занемаримо плеј-бек, можемо закључити да се хор на тај начин позиционирао као кључни елемент једног дела позоришне изведбе. Сукоб се окончава интервенцијом Монаха (Ненад Јездић), на чији узвик: „Станите, станите, који је час Божији?!“ борба престаје. Они не знају колико је сати, нити који је месец и зато не могу да одреде у каквом су то рату учествовали. Путописац (Борис Комненић) закључује да то напослетку није ни важно: „Све се толико много пута понавља да ни век не би био од веће важности.“, а Језикословац, поново, предлаже просвећеност као универзално решење: „Можда и постоји реч која би ово расветлила, али ваља прво научити језик.“ Напослетку, ако ситуацију у којој је управо припадник клера онај који успева да заузда сукоб путника као чланова једне заједнице, посматрамо кроз призму културе сећања, онда долазимо до закључка да се оваквим поступком „кројила најновија српска слика прошлости“,³⁸⁸ при чему се Православној цркви као институцији читава велика моћ деловања на друштвене процесе. Инсценација „Скеле“, посматрано из шире перспективе, наглашава секуларни карактер државног празника, премда Сретење носи и верски карактер, као што је и раније истакнуто.³⁸⁹ Остаје отворено питање да ли је сцена сукоба на скели, у којој је кључ разрешења поверен представнику цркве, можда резултат потребе аутора да наратив инсценације усагласе са идеолошком концепцијом самог државног празника.

³⁸⁸ Todor Kuljić, *Kultura sećanja*, нав. дело, 304.

³⁸⁹ Srđan Milošević, нав. дело.

У „Скели“ је проблематизовано и наслеђе социјализма, што се може тумачити као историјски одговоран поступак, уколико прихватимо став Тодора Куљића да је социјализам у Србији после 2000. године „избрисан из демократске вертикале“.³⁹⁰ У делу представе који се осврће на време после 1945. године сценографијом доминирају три заставе: Комунистичке партије, Социјалистичке Федеративне Републике Југославије и Социјалистичке Републике Србије, што врло јасно маркира историјски тренутак и пре почетка саме вербалне радње. На обали будућег вештачког језера двојица мушкараца разговарају о брани, што се индиректно надовезује на сцену о „уостављању“ реке и просејавању песка за изградњу значајних објеката широм Србије крајем 19. века. Брана је у социјалистичком друштвеном контексту најпре приказана као један прогресиван цивилизацијски корак, са циљем електрификације забачених делова земље, о чему Инжењер (Мирко Бабић) каже: „Покренуће се турбине, засветлеће, није да неће, свануће и тамо где је ваздан сутон био“. Ипак, одмах потом он изражава и своју стрепњу: „...али ће изаћи да смо због бране превише потопили: три села, цркву, дрво-запис, гробље, школу, стари споменик...“. Подсетимо се да у поменутој романтизованој сцени из 19. века, док Предрадник мотивише сељаке да прилежно просејавају, није указано на нус-појаве подухвата заустављања реке браном, којих је и тада несумњиво било. За разлику од тога, Инжењер у сцени из периода социјализма упозорава на погубне последице тог пројекта, али се Партијац (Милија Вуковић), који стреми радикалном прогресу, оглушује и сурово, безосећајно реплицира: „И?! Желимо ли што скорију будућност – сада немамо када о прошлом да бринемо. Села раселите, ако баш мора изградите нову цркву, дрво-запис пресадите, гробље изместите, циглу по циглу сложите бољу школу, на стари споменик је најбоље да заборавите...“. Поменуто решење има елементе историјског ревизионизма са националним призвуком, који је пронашао свој израз у култури сећања.³⁹¹ Наиме, у романтизму брана није угрожавала тековине националне историје, док брана из доба социјализма, заслугом ригидних државних службеника, беспштедно анулира национално наслеђе, како духовно, тако и оно световно.

Хор је имао виталну драматуршку улогу на овом месту у представи. Наиме, док је у свим осталим нумерама композитор Зоран Христић мелодијски материјал дистрибуирао

³⁹⁰ Todor Kuljić, *Kultura sećanja*, нав. дело, 304.

³⁹¹ Srđan Milošević, *Istorijski revizionizam i tranzicija: evropski kontekst i lokalne varijacije*, у: *Reč*, br. 85/31. Beograd: Fabrika knjiga, 2017, 169-182.

кроз вишегласну фактуру, овога пута се определио за једноглас уз пратњу хармонике. У питању је песма на неутрални слог, дакле без текста, чије музичке особености одговарају најсмплификованијем моделу српског музичког неокласицизма друге половине 20. века.³⁹² Музиколошкиња Мирјана Веселиновић-Хофман, међутим, истиче да такав рудиментаран стил, иначе препознатљив по премисама социјалистичког реализма, нипошто није био искључиви стваралачки оквир у послератном периоду. Напротив, то је био само један њен модалитет. Соцреалистичка теза се у српској музици „није испољила у свом најекстремнијем догматском виду“, а композиторска продукција тог раздобља је, закључује Веселиновић-Хофман, „и те како испуњавала захтеве уметничких критеријума“.³⁹³ Поменута банализација музичког ткива у анализираној сцени „Скеле“ усаглашена је са представљеном сликом друштва, при чему се акценат од унапређења живота људи у држави измешта на усуд духовних и културних вредности у доба тоталитарне идеологије. Тај колапс културе оличен је не само у изговореном глумачком тексту, већ и у хорској музици која, поједностављена до граница тривијалности, посредно указује на искључиво негативно вредновање социјализма и његове културе. Сцену завршава Партијац исцрпљујуће дугачким монологом који овако поентира: „Да, сви мирно! По-здрав! Да сви главе високо подигну, да се не види шта ће све потопљено да остане! Изливајте бетон!“ Последице су експлициране у наредној сцени, након реске и заглушујуће шкрипе. Наиме, предмет ове сцене нису људи и крајеви који су у складу са основним цивилизацијским тековинама добили струју по први пут у историји, већ скела која се због изградње бране нашла насукана на сувом, у кориту реке без воде. Дакле, послератни друштвено-политички поредак представљен је као онај који је народу донео искључиво штету, што је био типичан ревизионистички однос према социјалистичкој прошлости у Србији након 2000. године.³⁹⁴ Након што су путници појединачно прокоментарисали дату ситуацију, Језикословац закључује: „Рекох ли, научите језик!“. Тако је још једном скренуо пажњу на свој став да решење проблема лежи у образовању, те да је самим тим недовољна школованост путника, као представника народа, посредно угрозила природу, културно и духовно наслеђе.

³⁹² Мирјана Веселиновић-Хофман, *Музика у другој половини XX века*, у: *Историја српске музике: српска музика и европско музичко наслеђе*. Београд: Завод за уџбенике, 2007, 107-138.

³⁹³ Исто, 110.

³⁹⁴ Srđan Milošević, нав. дело, 174.

Само финале „Скеле“ уведено је кроз сцену о мутним и неизвесним деведесетим годинама, уз велики број ликова са лапидарним учешћем, као што су Регрут (Арпад Черник), Добровољац (Драгољуб Денда), Црноберзијанац (Зоран Миљковић), Избегла жена (Љиљана Благојевић), Девојка са микрофоном (Нада Шаргин), Старица (Бранка Митић, 1926–2012), Милиционар (Александар Хрњаковић, 1942–2014), Младић (Бранислав Трифуновић) и др. У питању је цртица о животу грађана Србије тих година. То су људи који чекају у редовима за храну, који бивају мобилисани као војни резервисти, они који продају страну валуту на црном тржишту, људи који су избегли из ратом захваћених крајева и који конзумирају треш турбо-фолк музичке садржаје, а сви они груписани су на врло тесном, клаустрофобичном простору. Уследиће осврт на Петооктобарску револуцију, након које ће звук надлазеће воде, која тежи да се врати у корито браном исушене реке, навестити коначни расплет кризе.

У завршној сцени Језикословац у још једном дидактички интонираном монологу са висине упозорава на заборав прошлости и непознавање језика као највећу опасност која може снаћи један народ: „Кажу да је силни Дунав једна од четири рајске воде. Али кажу и да је плитка река, колико страшно може да буде дубок заборав народа или човека. Научите језик!“. Потом он једном од трски које је делио Божији човек из замишљене воде извлачи колевку са бебом, ставља је на суво и обраћа јој се. Над дететом су надвијени сви остали протагонисти представе, али му говори само Језикословац. Очекивано, од свих ствари које би могао поручити новорођенчету, као рудиментарном симболу будућих нараштаја, просветитељ говори о учењу језика: „Пре него што проходаш ... нема шта да се чека. У језику је избављење. А! Б! В! Г! Слажите словеса! Мај-ка! О-тац! (...) Ваља научити језик. Или језиком бити научен.“ Овај финални монолог Језикословца у директној је вези са темом монолога из експозиције, због чега представља фактор формалне стабилности читаве фрагментарно конципиране инсценације.

Једна од значајних карактеристика „Скеле“, посматране на овом месту искључиво као драмски текст, јесте отклон од фолклорне традиције која је иначе била заједнички именилац свих државних светковина у Србији након 1989. године. Осим тога, и други елементи изведбе подржавали су овакав наратив: грађански костими, хорско певање,

говор већине протагониста утемељен у стандардној варијанти српског језика, као и сценографија у којој нису били препознатљиви типични фолклорни елементи. Ипак, на неколико места, углавном између сцена са различитих историјских докова, у саму инсценацију су интерполирани независни интерлудијуми у виду етно песама. Њихова интерпретација (на плеј бек) поверена је извођачицама, а то су чланице певачке групе „Извор“ културно-уметничког друштва „Максим Марковић“ из Косјерића, као и певачица Јелена Томашевић, које су биле позициониране на главној скели. Ови наступи повремено су праћени понешто баналним сценским радњама. Тако на пример чланице групе „Извор“ у рукама држе масивне земљане саксије са цвећем, док певају о садњи зелених борова („Посадићу зелен бор до бора / каур каде, само саде / Ђинђер-Маро, само мало!“). Све песме о којима је реч нису контекстуализоване са радњом представе, па се намеће закључак о њиховом накнадном укључивању у инсценацију, те о потреби да се Петровићев високо метафоричан и симболима засићен текст надогради фолклорним елементом. Препознајем више могућих разлога за овакав поступак и они се пре свега односе на тенденцију да се упливом препознатљивог традиционалног жанра повећа потенцијална комуникативност представе и њена приступачност што широј публици, али и да се представа посредно усагласи са политичком климом периода која се одликовала преклапањем либералне и националистичке струје у самом врху власти.

Изведене песме припадају лирској традицији, а у тај дискурс су смештени и сви женски ликови. Жене се током читаве инсценације налазе на маргинама дешавања и пасивно прате драмски ток. Врло је доследан тај текстуално-редитељски однос према протагонисткињама које ни на једном месту нису генераторке радње. Чак су и њихови називи форматирани према замишљеном мушком субјекту, као три Невесте (Нела Михаиловић, Татјана Бошковић и Ружица Сокић), за разлику од мушких актера који су готово без изузетка именовани према свом занимању или друштвеном положају. Подсетимо се, они се зову Језикословац, Цариник, Трговац, Монах, Звоноливац, Предрадник, Возар, Регрут, Добровољац, Црноберзијанац, Инжењер, Милиционар и слично, али се ниједан не зове Муж или Младожења. Осим тога, три Невесте у „Скели“ наступају као један лик, тако да се у сваком активнијем укључивању у драмски ток изражавају испрекидано и сукцесивно: једна Невеста надопуњује мисао друге, и тако у круг. Оне ламентирају над многим изгубљеним младожењама, сватовима, кумовима,

барјактарима и деверима који „на венчања по Србији никада неће доћи... Колико их има – толико је и невести што венчање никада неће дочекати.“ Заправо, ове три жене су једини ликови чија се лична, интимна судбина, тачније један њен сегмент, разматра у инсценацији „Скеле“. Тако Невеста II (Татјана Бошковић), како је означена у драмском тексту објављеном у програмској књижици, забринута за свој ратом угрожени љубавни живот у наглашено патетичном и театризованом маниру изговара: „Хоћу ли мужа дочекати, хоће ли, од буна и бојева ико стићи да ме пригрли?“. Стиче се утисак да је намера аутора била да прикажу жене не само као пасивне пратиље друштвених збивања, већ и као оне које се према страдањима своје заједнице односе на крајње тривијалан начин.

Исту тему страдања мушке популације проблематизује и епизода у којој Девојка, Жена и Старица (Анита Манчић, Јелисавета-Сека Сабљић и Бранка Петрић), седећи на ивици обале неке реке, из воде знатижељно извлаче капе које одлажу на гомилу која постепено постаје све већа. И на овом месту жене нису именоване према друштвеној улози, већ према генерацијским оквирима којима припадају. Оне наизменично, са готово инфантилном радозналошћу, на различитим дијалектима изговарају називе бројних типова капа. У питању су: „жандарска капа, титовка, шубара, ђачка капа, шапка официра од Недићеву војску, шајкача, железничарска, качкет детињи, ђенералске, соколске са пером, калпаци, камилавке, беретка...“. Девојка, Жена и Старица одмах потом набрајају реке у Србији које крију све те капе: „Капе у Колубари, у Дунаву, у Тимоку; капе у Сави, у Морави, у Ситници; капе у Нишаву, у Тису, у Ибар, на извор и на ушће, у сваки бунар...“ и закључују: „Колико је само капа изронило, колико ли је глава тек потонуло...“. Три жене у сцени на реци наступају синхроно, баш као и три Невесте, а осим разлике у годинама и издиференцираних дијалекатских карактеристика у говору, не поседују специфичности по којима би се међусобно разликовале.

Речју, женски актери у читавој представи испуњавају низ традиционалних родних очекивања везаних за феминитет и не усуђују се да прекораче праг мушког света. Зато се може констатовати да „Скела“ представља парадигму за стање улога у односима међу половима³⁹⁵ на свим историјским станицама на којима се зауставља, од 19. до 21. века.

³⁹⁵ Džanel Rajnelt, нав. дело, 348.

Ипак, тај однос заснован на мушкој хегемонији је посредством редитељског решења само представљен, дословно транспонован, без преиспитивања приказаног стања. Важно је да се дата драмска ситуација посматра у контексту читаве инсценације у којој су више пута проблематизоване поједине, не сасвим афирмативне појаве у српском друштву, попут изостанка интервенције Језикословца у сукобу на скели или пак скретања пажње на нужност „побеђивања својих победа“ у сцени покрај артиљеријског дурбина. Дубље разматрање „женског питања“, пак, остало је „изван радара“ аутора инсценације.

Анализирана лирска сцена са капама је и огледало доминантне државне политике по питању антифашизма. Наиме, жене на исту гомилу стављају капе које симболизују партизане (титовке), четнике (шубаре) и квислинге (шапка официра Недићеве војске), чиме се поистовећује њихова улога у борби против окупатора током Другог светског рата. Овакав ауторски поступак може се означити као још један ревизионистички приступ прошлости у „Скели“. Елаборирајући праксу анти-антифашизма у Србији, Тодор Куљић управо наводи: „додатна релативизација антифашизма постиже се укључивањем квислиншких и националистичких група у антифашистичке.“³⁹⁶ Разлоге за ову свеобухватну појаву која је на својеврстан начин обележила политичку климу у Србији након 2000. године, а која се може препознати и у прослави Сретења у Орашцу 2004, он види у „активираној дубинској компоненти националистичке свести која настоји да детрауматизује злочине властите нације и преведе их у ексцесе или у недела почињена у самоодбрани.“³⁹⁷

Проблематизоваћу још једном раније представљену чињеницу физичке одвојености угледних званица, махом политичара, од осталих учесника изведбе. Подсетимо се, политички и дипломатски представници представу су посматрали заштићени од лоших фебруарских временских услова, у наткривеној ложи са грејањем, док су извођачи „Скеле“, као и остатак аудиторијума били изложени снежној олуји. Већ је примећено да су „силе природе“, како их у својој анализи назива Бошко Милин, на врло упечатљив начин, на различитим нивоима обликовале културалну изведбу у Орашцу. У питању нису биле само радње које су се могле перципирати чулима, већ и сама енергетска размена међу

³⁹⁶ Тодор Куљић, Анти-антифашизам, у: *Годишњак за друштвену историју*, Vol XII, бр. 1-3. Београд: Удружење за друштвену историју, 2006, 182.

³⁹⁷ Исто, 180.

учесницима, што је појачало ритуалне капацитете изведбе. Ерика Фишер-Лихте говори управо о томе да се аутопоетичка повратна спрега не покреће само опажљивим, „видљивим и чујним радњама и начинима понашања актера и гледалаца, него и енергијом која циркулише између њих. Та енергија не представља никакву измишљотину (...) она је такође опажљива, наравно на посебан начин, кроз телесни осећај.“³⁹⁸ Дакле, сви који су били изложеним екстремним временским условима тог фебруарског дана у Орашцу, током представе која је пркосила снегу, били су саучесници светковине која носи врло упечатљива ритуална обележја. И пошто се изведба опажа комплетним телесним осећајем, то значи да су они који су због привилеговане позиције да „Скелу“ посматрају из ложе са грејањем, заправо били ускраћени за потпуни естетски доживљај. Такође, на овом месту треба поменути и хорско и солистичко певање на плеј-бек, због којег телесна присутност једног дела извођача није била потпуна, већ делимична, баш као и током културалне изведбе поводом обележавања шест векова од Косовске битке на Газиместану 1989. године. Ипак, сви певачи су без изузетка били изложени вејавици, што је на специфичан начин појачало њихову партиципативност у изведби. Намеће се закључак да је управо постојање поменуте ложе за политичку елиту умањило могућност креирања и оснаживања заједнице кроз изведбу, што је један од кључних аспеката државних светковина посматраних као културална извођења. Таква подвојеност унутар саме изведбе поводом прослављања државног празника, те државног и националног јубилеја првог реда, може се посматрати и као огледало дубоке идеолошке подељености српског друштва тога времена.

Потребно је осврнути се и на однос Петровићевог текста и Младеновићеве режије у „Скели“. Та релација је, генерално посматрано, врло усаглашена и готово да нема пажње вредних неподударања. Једине приметне интервенције тичу се неких, условно узевши, музичких ситуација. Наиме, као што је већ речено, један од предмета који је доминирао иначе врло засићеном сценографијом, био је полуконцертни клавир. Ипак, тај клавир током изведбе не остварује никакву функцију, осим што представља неразговетни сценски знак. Узрок његовог постављања на позорницу лежи у чињеници да је писац Горан Петровић на неколико места у дидаскалијама предвидео употребу управо овог музичког инструмента. На пример, у сцени у којој Словоливац говори о приспећу типографије у Београд музици је приписана значајна драмска функција. Ово је, дословно гледано,

³⁹⁸ Erica Fischer Lichte, нав. дело, 59.

монолог о словима, при чему слова у датом контексту представљају препознатљив симбол писмености и еманципације уопште: „Слова! Олово у калупе! Лијте наша слова! Та, дајте још О, И, Р... Слажите слова! Обрасци, протоколи, путне исправе, деловодне свеске...“ Петровић је предвидео да овакав наратив буде додатно подцртан аудитивним ефектима, те је у дидаскалијама написао: „Словоливац говори публици, док га хор прати, спрва полако, а онда све брже, попут какве словослогачке машине... Свему се прикључује и жена трговца конопцима која на скели (...) открива клавир и почиње да свира“. Ипак, композитор Зоран Христић сцену је испратио оркестарском музиком, без хора и без клавира. Клавиру је посвећена пажња посредством пантомимског симулирања свирања на њему, али звук је изостао. Практично, на овом месту су и хор и клавир статирани на сцени.

С тим у вези стоји и генерални третман хорског певања у инсценијацији. Његова улога варијала је од декоративне, преко амбијенталне, све до улоге генератора драмске радње. Ово није било питање искључиво редитељске креације, јер се у самом драмском тексту често инсистира на хорском суделовању. Ипак, Петровић ни на једном месту није прецизирао на који текст је потребно певати, па је овај аспект поверен редитељу и композитору. Испоставиће се да је проблем текстуалног предлошка хорских нумера третиран кроз неколико могућих решења: као насумично низање речи које су у вези са конкретном сценом, као певање на неутрални слог или пак у случају поменутог аутицитата, уз примену православног богослужбеног текста. Композитор Зоран Христић говорећи о музици у инсценијацији констатује: „Скела није резултат дубоког размишљања. Скела је рефлекс на континуитет историје која доводи у питање наше заблуде, херојства и где смо сада ако се пажњом осврнемо“, и даље: „Ми смо следствено уметничком рефлексу нескромно били ослоњени на рефлекс тренутака важних за историју.“³⁹⁹ Питање о могућности одређивања „Скеле“ синтагмом музичко позориште, уколико се узме у обзир елаборирана релација музике и драмске радње, остаће отворено све до следећег поглавља.

Центрирање драмског наратива „Скеле“ према феномену као што је језик може се двојачко тумачити. Најупадљивије значење препознаје се у тежњи према просвећености, а

³⁹⁹ Из имејл кореспонденције са композитором Зораном Христићем, вођеном током априла 2019. године

тима и према свенародној еманципацији. Узвикујући: „Научите језик!“ Језикословац апелује на своје сапутнике да се описмене, што је већ елаборирано кроз ову анализу. Друго могуће тумачење везано је за мистификацију језика типичну за балканске народе у постсоцијалистичком периоду.⁴⁰⁰ Језику се у том процесу придаје важност, улога, па и моћ коју он у реалности нема. Лингвисткиња Сњежана Кордић тврди да методом „прављење моралне панике“ језички пуританци у националистичким друштвима шире мит о пропадању језика.⁴⁰¹ Ако инсценацију посматрамо у овом кључу, можемо констатовати да бројни апели Језикословца о учењу језика произилазе из претпоставке о угрожености језика, што имплицитно говори о томе да је и сам национални идентитет доведен у питање: „...južnoslavenske političke elite izokrenule su značenje riječi jezik. Jezik za njih više ne znači moći se sporazumijeti sa sugovornikom ili ne, nego biti jedne nacionalne pripadnosti ili druge.“⁴⁰² И Иван Чоловић из антрополошког угла потенцира сакрализацију језика: „Приписује му се улога темеља нације, чувара националног идентитета“.⁴⁰³

Текст у самој програмској књижици такође у први план истиче језик. Ту се наводи да аутори представе у свом ходу по прошлости нису тражили радикални угао посматрања, нити су приказивали драме малих људи у сенци великих збивања, већ је циљ било „инсистирање на језику као изворишту смисла“, као и да се окупљени у Орашцу „помоћу снаге речи просветле и припреме за предстојећа времена.“⁴⁰⁴ Веза националног идентитета и језика на овом месту није јасно експлицирана. Захваљујући постмодернистичким обележјима, те сложеној и слојевитој структури ослоњеној на мноштво алегорија и без упадљивих националистичких симбола у знаковном систему представе „Скела“, заједно са политичким говорима који су јој претходили, на културалној изведби обележавања двеста година од Првог српског устанка ублажен је и преобликован тврди националистички дискурс.

Међутим, управо таква концепција и недовољна транспарентност националног предзнака наишли су на осуду једног дела јавности. Тако је академик Василије Крестић један дан након празника изјавио: „У параноидном страху да се обележавањем таквог

⁴⁰⁰ Snježana Kordić, *Jezik i nacionalizam*. Zagreb: Durieux, 2010.

⁴⁰¹ Исто.

⁴⁰² Исто, 170.

⁴⁰³ Ivan Čolović, *Balkan – teror kulture*, нав. дело, 21.

⁴⁰⁴ Програмска књижица, нав. дело, 40.

датума, којим се одаје пошта онима који су уградили своје кости у темеље српске државе не пробуди 'тако опасан' српски национализам, Влада је опалила шамарчину народу у Србији. Због тога таква власт заслужује да буде жигосана."⁴⁰⁵ На другом месту овај академик се изјаснио и по питању уметничког дела прославе: „Тежак промашај по мом дубоком уверењу је и драмски комад под називом 'Скела', који је потпуно идејно бесмислен и безличан. У марксистичком маниру, на сцену су изведене масе, а избрисани стварни актери и носиоци револуције."⁴⁰⁶ Дакле, Крестић је евидентирао настојања аутора да избегну стварање историјске драме, а засметала му је и недовољна употреба придева који упућује на националну припадност актера: „...утисак је да је још активна досовска власт показала да страхује од сопствене сенке. Да се овај јубилеј не би изродио у националистичку манифестацију, она се потрудила да на сваки начин уклони тај придев 'српски', па и српски народ који је носилац тог догађаја“.⁴⁰⁷ Социолог Небојша Попов поводом ове изјаве констатује: „Изгледа, не само овом академику, да размах српског национализма никада није довољан.“⁴⁰⁸

Један дан уочи државне светковине, пак, огласио се члан владине Комисије за одређивање предлога државног празника, Радош Љушић који изведбу није гледао, али ју је коментарисао: „Уместо да се сећамо Вожда и оних који су своје животе уградили у темеље Србије, ми ћемо имати позоришну представу о једној скели која лута, не зна се где, не зна се на којој реци, изгубљена као и ми што смо изгубљени.“⁴⁰⁹ Академик Чедомир Попов (1936 – 2012) био је на истој линији: „Садашња власт, организовањем прославе у Орашцу, на којој се не појављује Карађорђе, већ деперсонализовани народ са тих простора, обезвредила је српску историју, згазила достојанство српског народа и наметнула му осећај кривице“.⁴¹⁰ Чини се да је академик Попов алудирао на неке елементе националне самокритичности у инсценацији. Историчар Антић био је нешто блажи: „Идеја 'Скеле' је добра, али је проблем што иза прославе не стоји озбиљно осмишљен државни програм, тако да је можда и због тога 'Скела' личила на неку врсту

⁴⁰⁵ „Извиждан Маршићанин, овације за принца“, *Курир*, 16. фебруар 2004.

⁴⁰⁶ „Србија без српства“, *Курир*, 18. фебруар 2004.

⁴⁰⁷ Исто.

⁴⁰⁸ Небојша Попов, нав. дело, 411.

⁴⁰⁹ „Скела ван јаруге“, *Време*, 19. фебруар 2004.

⁴¹⁰ Исто.

приредбе или реситала“.⁴¹¹ Ипак, за разлику од Крестићевих, Љушићевих или Поповљевих ставова који су десно усмерени, а фундаментално повезани са самом суштином изведеног дела, Антићево означавање „Скеле“ као приредбе, премда је он своју критичност дискретније интонирао, било је у колизији са стварним стањем ствари.

Са друге стране, дневни листови са другачије усмереном уређивачком политиком, пак, указивали су на квалитет садржаја државне прославе, а у том смислу најјезгровитије се изразио Зоран Пановић: „Ко је ономад био на Газиместану, а жели добро мајци Србији, осетио је помак у Орашцу. Упркос покојој удворичкој и потуљеној нарикачи. Није било мегаломаније и нарцисоидности без покрића“.⁴¹² Ако се узму у обзир све њене особености, може се констатовати да је државна светковина у Орашцу 2004. године показала већу разноврсност јавног дискурса, у односу на оне из претходне деценије: како у домену саме концепције, садржаја и извођачких специфичности, тако и у погледу рецепције.

5. 5. „Совјети здраваго разума“ – свечана академија поводом два века од Доситејевог доласка у Србију

Влада Републике Србије је 2007. годину прогласила годином Доситеја Обрадовића (1739/1742–1811), са циљем обележавања двестогодишњег јубилеја његовог доласка у Србију и великог утицаја који је имао на стварање модерних институција.⁴¹³ Доситеј је познат као борац за општенародно просвећење, као учитељ, монах, књижевник и филозоф. Својим деловањем обликовао је јавно мњење, интелектуални живот и академску климу, од времена у коме је живео, па све до данас. Био је представник европско-просветитељског концепта вредности и идеја које конституишу државу и нацију, за разлику од неких потоњих, романтичарских, који су у епицентар постављали нацију и народни дух.⁴¹⁴ Због чињенице да је одбацио монашки завет и окренуо се животу у свету ван манастира,

⁴¹¹ “Какав вам је утисак после извођења представе 'Скела' у Орашцу?“, *Данас*, 17. фебруар 2004.

⁴¹² „Надахнуће за европску Србију“, *Данас*, 16. фебруар 2004.

⁴¹³ <https://www.srbija.gov.rs/vest/65147/ova-godina-proglasena-godinom-dositeja-obradovica.php> приступљено 18. марта 2019.

⁴¹⁴ Гордана Ђерић, Европско-просветитељски и национал-романтичарски извори културног памћења: рефлексије у савременим друштвеним расправама, у: *Филозофија и друштво*. Београд: Институт за филозофију и друштвену теорију, XXX/2006, 77-88.

Доситеј је био и остао предмет континуиране полемике појединих представника Српске православне цркве и националистички опредељених интелектуалаца, са осталим академским круговима српског друштва.⁴¹⁵ Тако на пример, митрополит црногорско-приморски Амфилохије Радовић, као један од најутицајнијих, најпрепознатљивијих и у јавности најзаступљенијих представника Српске православне цркве, негативно конотира Доситејево просветитељство и супротставља га „Светосавском просветном предању“, те након опсежне елаборације констатује да темељ српске будућности „нити може, нити сме бити Доситеј, него Свети Сава и Светосавско предање“.⁴¹⁶

Централна прослава Доситејевог јубилеја одржана је у Народном позоришту у Београду 26. новембра 2007. године, под званичним називом „'Совјети здраваго разума' – свечана академија поводом 200 година Доситејевог доласка у Србију“. Учесници су били Зоран Лончар, као министар просвете у Влади Републике Србије, глумице и глумци Народног позоришта у Београду, фрулаш Бора Дугић, као и Академско певачко друштво Обилић под управом Даринке Матић-Маровић са солистима Светланом Бојчевић-Цицковић (сопран), Радивојем Симићем (тенор) и Дарком Манићем (бас). Концепција свечане академије била је реситалског типа, а сценографија једноставна, салонског карактера, са једним канабетом, фотељама и малим декоративним столом за којим су повремено седели учесници изведбе. Део мизансцена био је и хорски ансамбл који је од почетка до краја извођења био стационаран на практикаблима у дну сцене, одевен у свечане беле хаљине, те црна одела са лептир-машнама. Читава културална изведба протекла је у сасвим академској атмосфери, интерпретативни домети хорских наступа били су на високом нивоу, а на телевизијском снимку који ми је био доступан нису забележене реакције публике које би одударале од строго конвенционалних.

Након извођења државне химне „Боже правде“⁴¹⁷, присутнима се обратио Зоран Лончар који је, осим са своје министарске позиције, наступио и као председник организационог одбора Владе за организацију прославе Доситејевог јубилеја. У свом

⁴¹⁵ Воšković, Dušan, О просвећености и укусу: nacrt истраживачке теме, у: *Filozofija i društvo*, XXXIV/2007. Beograd: Institut za filozofiju i društvenu teoriju, 2007, 271-281.

⁴¹⁶ Митрополит Амфилохије Радовић, *Светосавско просветно предање и просвећеност Доситеја Обрадовића*, електронско издање од 09. марта 2000. године.

⁴¹⁷ Песма „Боже правде“ је државна химна Републике Србије од 2006. године, када је усвојен нови Устав. Њена изворна верзија била је саставни део комада с певањем „Маркова сабља“, на текст Јована Ђорђевића и музику Даворина Јенка.

обраћању он је наслеђе овог просветитеља контекстуализовао са савременим историјским тренутком, не осврћући се на чињенице из Обрадовићевог живота. Говорио је о „националним путоказима и смерницама којима се бране традиционалне вредности, напредак и будући просперитет Републике Србије“ које су нам данас потребне „више него икада“, указавши тако на визију државне будућности којој треба стремити. Иако је величину српске нације континуирано истицао у први план, показао је значајну, а имајући у виду његову припадност Демократској странци Србије као чврсто национално оријентисаној политичкој опцији, чак и неуобичајену дозу националне самокритичности. Лончар је тако, ослањајући се на тековине Доситејевог просветитељства, истакао да његово дело „светли и сведочи о вредностима произашлим из просвећеног ума који нам и данас омогућавају да се развојем наше просвете и културе бранимо од сопствених недостатака, али и од злих намера.“

Чини се, ипак, да је у министровом наративу категорија „сопствених недостатака и злих намера“ остала само номинална, јер је убрзо потом, ратничку прошлост Србије описао на врло афирмативан начин. Наиме, говорећи о актуелним геополитичким питањима, он је изјавио: „Данас када Србија води једну од својих највећих битака, али овога пута не више светлим оружјем као некада, него пре свега знањем израслим из просвећеног ума, и дипломатским умећем, како би се задржала целовитост наше земље наша је обавеза да се на примерен начин одужимо Доситеју Обрадовићу, првом српском министру просвете...“. Подсетимо се да је и Слободан Милошевић на Газиместану 1989. године, пред почетак ратова на овим просторима, рекао „данас, опет смо у биткама и пред биткама. Оне нису оружане, мада и такве још нису искључене“. Министар Зоран Лончар је садашње „битке“ свео на ниво дипломатије, али је ипак алате оних претходних окарактерисао као „светла оружја“. У оваквом беседничком поступку препознаје се мотив раније помињаног ратноцентричног сећања, на начин на који га у својој теорији сећања поставља Тодор Куљић. У готово логичном следу Лончар се осврнуо и на косовски завет, рекавши: „Задржати целовитост земље и Косово и Метохију у саставу Републике Србије наша је данас највећа обавеза“ јер су нам „државу у овим данашњим границама оставили у наслеђе наши преци“, што је паушална, романтизована и неутемељена опаска о

политичкој историји ових простора, заснована на политичком пројекту „свој на своме“.⁴¹⁸ С тим у вези, Лончар је подсетио присутне и на највиши правни акт којим је прописана неодвојивост Косова и Метохије од Републике Србије, посебно нагласивши, у једном готово поетичном маниру, да су „грађани Србије недавно својом вољом то у Устав заувек записали“. Овакав наротив је парадигма теоријске премисе Александра Молнара о преплитању митске и уставне логике у Србији после 2006, као године у којој је изгласан нови Устав са преамбулом о Косову.⁴¹⁹

Током читања свог говора, министар просвете није показао убедљиве реторичке вештине. Говорио је монотоним темпом, истовремено изостављајући основне интерпункцијске вербалне сигнале, а користећи цезуре на значењски нелогичним местима. Неке речи је изговарао неразговорно, па чак и погрешно, уз прављење небројених лапсуса, остављајући тако утисак не само о проблемима са артикулацијом, већ и о недовољном познавању текста. Лончарева постава потврђивала је аудитивну компоненту излагања, а најупадљивије биле су руке до краја савијене у лактовима, чиме је говорник настојао да умањи дистанцу између очију и папира на коме се налази читани текст. Ове особености Лончаревог излагања довеле су у појединим тачкама до семантичке конфузије, као у реченици: „Стога и данас ове 2007. године предстоји нам ново упознавање Доситеја и његовог дела како би децу нашу учинили слободном расуђивању а њихове родитеље значају јединства народа његовог васпитања и просвећивања и потпуне толеранције.“ Може се закључити да дикција у јавном говору има капацитете да појача или умањи разумљивост, а тиме и ефективност политичких порука предвиђених инсценацијом.⁴²⁰ Ерика Фишер-Лихте тврди да сваки „јавни говор има трансформативну моћ“,⁴²¹ али је реализација тог потенцијала у великој мери одређена и ораторским способностима, као и увежбаношћу самог беседника.

⁴¹⁸ Дубравка Стојановић, нав. дело, 182. Стојановић на овом месту пише о односу политичких програма власти и опозиције у Србији деведесетих година 20. века, али они су очигледно применљиви и на време након двехиљадите: „Политички пројекат, који је српском народу требало да оствари идеју 'свој на своме' (...) као уосталом и сваки пројекат који право једне стране ставља изнад права друге стране, требало је увезати неким вишим, небеским или метафизичким разлогом. Антимодерни циљеви могу се образложити само антимодерним мотивима и изразити анахроним формама.“

⁴¹⁹ Александар Молнар, нав. дело, 298.

⁴²⁰ Willian O. Veeman, Performance Theory in an Anthropology Program, у: *Teaching Performance Studies*, нав. дело, 92.

⁴²¹ Erika Fischer-Lihte, *Transformative Power of Performance*, нав. дело, 24.

Културно-уметнички део програма светковине отворен је наступом фрулаша Боре Дугића који је одсвирао лирску и сетну фолклорну или псеудофолклорну мелодију. Сам Дугић је у српској јавности препознат као оличење народне изворности, због своје доследне професионалне опредељености за фрулу која се, поред гусала, сматра једним од аутентичних српских народних музичких инструмената. Та изворност је на државној светковини представљена у софистицираном виду, па је у складу са грађанским амбијентом дворане Народног позоришта, извођач носио црно одело и белу кошуљу са белом лептир машном. Од овог места, па до самог краја, репертоар културалне изведбе поводом двестоте годишњице Доситејевог доласка у Србију био је жанровски и тематски уједначен. Састојао се од наизменичних наступа глумаца који су говорили одломке из богатог Обрадовићевог књижевног и филозофског опуса, и хорских наступа.

У говорном сегменту програма суделовали су глумци Љиљана Благојевић, Иван Јагодић (1936–2010), Ксенија Јовановић (1928–2012), Иван Бекјарев и Јелена Холц као конференсије. Сви глумци и глумице били су одевени у савремена свечана одела и хаљине, без тежње да се костимима пренесе карактер деветнаестог века као епохе у којој је Доситеј живео. Интерпретирани су они делови његовог стваралаштва који обрађују универзалне теме као што су васпитање, образовање, новац, доброта, истина и лаж. У епицентру тог наратива били су разум и просвећеност, док је пишчев однос према вери и нацији био на маргинама. Тако су глумци Љиљана Благојевић и Иван Јагодић читали мисли о значају васпитања, као о кључном елементу за развој личности сваког човека: „Воспитаније младости – ствар најнужнија и најполезнија човеку на свету, будући да од ње зависи сва наша доброта, илити злоћа, следоватељно сва срећа илити несрећа, колико телесна, толико и душевна...“. Ово је парадигма Доситејевих филозофских ставова, а уједно и пример архаичног језика његовог стваралаштва, засићеног многим данас заборављеним речима, који је био и језик ове културалне изведбе. Осим представљања рационализма Доситејевог писаног наслеђа, инсценацијом је обухваћена и његова рањивост, те подложност свакодневним људским недаћама. Глумац Иван Јагодић је у форми монолога, без читања са папира, изнео Обрадовићеву причу о финансијским, дужничким проблемима док је боравио у Бечу: „Одисеј заиста се није могао на већим мукама наћи оно кад су му ветрови утекли, него што сам ја сад. Мучно вам је возбратити,

драги мој пријатељу, колико би ми велико добро учинио онај који би ми толико новаца узајмио да бих се раздужити могао.“

Уколико компарирамо референцијални оквир Лончаревог говора са Обрадовићевим филозофским ставовима из читаних одломака, можемо констатовати да међу њима не постоји значајна компатибилност. Прецизније, министар је свој наратив засновао на митској слици Србије са кључним речима: Косово, традиција, нација; док су читани одломци из стваралаштва Доситеја Обрадовића у фокус постављали народно просвећивање и усвајање универзалних вредности са циљем напретка сваке индивидуе, а тиме и читавог друштва.

Централно место у инсценацији културалне изведбе заузело је Доситејево дело „Совјети здраваго разума“, по којем је названа и сама државна светковина. Објављено је 1784. године у Лајпцигу и представља критичку рефлексију о српском црквеном и световном животу тог времена у виду низа филозофских огледа. Глумци су прочитали десетак извода, као што су: „Онде се људи најбоље познаду, кад имаду шта међу собом делити.“ или „Ваљало би да људи весма љубе правду, зашто нико није рад да му бива неправда.“ Међутим, упадљив је изостанак најпрепознатљивије мисли из овог дела, а вероватно и најцитиранијег одломка из читавог Доситејевог опуса: „Књиге, браћо моја, књиге, а не звона и прапорце.“ У интегралном издању „Совјета здраваго разума“ ова реченица произилази из претходне у којој Доситеј каже: „Боље је много једну паметну и полезну књигу с коликим му драго трошком дати да се на наш језик преведе и наштампа него дванаест звонара сазидати и у све њи велика звона поизвешати!“ То је мисао која представља директну и недвосмислену критику једног типа црквеног живота у Србији у коме материјалне вредности доминирају над духовним и културним. Године 2007. на власти у Србији била је, као што је већ речено, националистички усмерена политичка опција која је у великој мери била ослоњена на институцију цркве. Уз ризик од сувише слободне интерпретације, претпоставићу да је изостанак Доситејеве чувене цртице о књигама, звонима и прапорцима из инсценације културалне изведбе био планиран са намером да се не провоцирају они црквени, академски, а тиме и политички кругови који оспоравају ауторитет овог српског просветитеља.

У прилог претпоставци да је ауторима програма било значајно да остваре добру комуникацију са делом јавности који је близак Српској православној цркви говори и концепција хорског репертоара на културалној изведби. Изведена су следећа дела: „Agiос о Теос“ („Свјати Боже“) Исаије Србина (друга половина 15. века), Друга руковет и одломци из Литургије светог Јована Златоустог српског композитора Стевана Стојановића Мокрањца (Канон евхаристије и „Буди имја Господње“), као и Царска јектенија непознатог руског аутора, те „Востани Србије“ Баронијана Вартекса на текст Доситеја Обрадовића. Дакле, композиције духовног жанра биле су заступљеније од оних световних. Мокрањчева музика, као и руско дело које је хор отпевао припадају романтичарском стилском проседеу, док је Исаија Србин средњовековни композитор. Целокупан репертоар припада фондусу препознатљивих, чак и популарних музичких кодова, својеврсних „општих места“ српске и руске националне музике.

Као посебно упечатљив индикатор инкомпатибилности читаних текстова и одабране хорске музике издваја се већ поменуто место у коме глумац Иван Јагодић у улози Доситеја говори о великим дужничким проблемима и својим покушајима да их реши новом позајмицом код имућних пријатеља. На тај монолог о, савременим речником говорећи, Доситејевом плану за рефинансирање кредита, директно се надовезао наступ хора „Обилић“. Хор је у *attaca* наступу одмах по завршетку Јагодићевог излагања отпевао делове Мокрањчеве Литургије, која је не само уметничко дело религијског и мистичног карактера, већ и типична црквена, богослужбена композиција.

Изостанак патриотске музике, осим композиције „Востани Србије“, која је у најдиректнијој вези са субјектом саме државне светковине, у сагласју је са хуманистичким вредностима Доситејевог стваралаштва, али не и са отвореном националистичком оријентацијом говора министра Зорана Лончара који је „очување целовитости земље и Косова и Метохије у њеном саставу“ дефинисао као кључни национални задатак. Пошто је, према Јелени Ђорђевић, основна функција политичких светковина да комуницира садржај, онда сви њени елементи, укључујући и то „која се песма пева“, представљају „снажне комуникацијске кодове у којима се истичу политички односи и однос према стварности“.⁴²² Дакле, доминација црквене музике на овој културалној изведби не

⁴²² Jelena Đorđević, нав. дело, 132.

кореспондира са филозофским окосницама читаних одломака из Доситејевог стваралаштва, али сасвим сликовито указује на политичке релације и однос који према друштвеној стварности имају владајуће структуре. Наиме, у контексту историјског тренутка у коме се догодио Доситејев јубилеј, православље, отеловљено у музици коју је извео хор „Обилић“, имало је функцију обележја етничке посебности.⁴²³ Посебан печат и додатну вредност тој националној аутентичности дала је и интерпретација српске средњовековне музике. Ђорђевић тврди да „светковине нису испољавање власти, нити практиковање политике путем страних, додатних, удаљених и козметичких средстава“, већ да се „стварају као интегрални део власти и политике саме“.⁴²⁴ Ако имамо у виду овакво становиште, а узимајући у обзир целокупан репертоар анализираних културалних изведбе, можемо закључити да је власт у Србији 2007. године тежила да националне и црквене вредности постави у центар државних интереса, чак и онда када је повод једне државне светковине био усмерен ка много универзалнијим темама.

5. 6. „Народ мислилаца и песника“ – свечана академија поводом два века Универзитета у Београду

Формирање Универзитета у Београду отпочело је 1808. године када је Доситеј Обрадовић основао Велику школу. До краја 19. века ова институција обухватала је три факултета: Филозофски, Правни и Технички, а њихова унутрашња структура била подељена према специфичним научним областима. Током 20. века основани су и други факултети који су и данас активни на пољу високог образовања. Углед институције Велике школе, потом и Универзитета, обликовали су њени студенти и професори, а неки од њих сматрају се водећим српским научницима и мислиоцима у историји: Јосиф Панчић (1814–1888), Милутин Миланковић (1879–1958), Владимир Ћоровић (1885–1941), Јован Цвијић (1865–1927), Ксенија Атанасијевић (1894–1981), Аница Савић-Ребац (1892–1953) и многи други. Током свог развоја од Велике школе до Универзитета, ова установа је више пута преобликована у правно-формалном смислу, а данас се тренутком њеног оснивања сматра управо настанак Велике школе. Тако је и двовековни јубилеј Универзитета био

⁴²³ Aleksandar Molnar, нав. дело, 285-286

⁴²⁴ Jelena Đorđević, нав. дело, 100.

оријентисан у односу на почетак наставе на Великој школи, 1808. године, а читава школска година 2008/2009. проглашена Годином високог образовања, у оквиру које је реализован низ манифестација.⁴²⁵

Централна прослава одржана је 13. септембра 2008. године у дворани београдског Сава центра. Названа је „Народ мислилаца и песника“, према синтагми којом је Никола Тесла (1856–1943) описао српски народ у свом тексту „Zmai Iovan Iovanovich – The Chief Servian Poet“ о поезији Јована Јовановића Змаја (1833–1904), објављеном у једном америчком дневном листу крајем 19. века.⁴²⁶ На свечаној академији говорили су ректор Универзитета у Београду Бранко Ковачевић, а затим и председник Србије Борис Тадић. Након тога изведен је сценско-музички део програма, према сценарију Радомира Путника, у режији Петра Зеца, у коме су учествовали глумци, хорски ансамбл и солисти. Сценографија се састојала од неколико елемената: велики видео бим изнад сцене на коме су се смењивале фотографије које кореспондирају са сценаријом, затим пулт за говорнике и аранжмани са цвећем. Циљ програма је, према најави дневног листа *Данас*, била „афирмација српске духовности кроз ауторске текстове великих српских интелектуалаца (...) који су својим целокупним научним и уметничким радом приказали Србе као народ мислилаца, а сами су се приказали као одане патриоте, односно родољуби, јер су њихов таленат и идеје служили отаџбини“.⁴²⁷ На телевизијском снимку примећује се да је улазак најугледнијих званица у дворану, а пре свега председника Републике Србије Бориса Тадића, био дискретан, без запажене реакције публике, а почетак културалне изведбе маркиран је вокалним извођењем државне химне „Боже правде“. Велики хорски ансамбл био је састављен од академских хорова: „Обилић“, „Шпанац“ и „Collegium musicum“ и предвођен диригенткињом Даринком Матић-Маровић. Солисти на државној светковини су били Никола Дорић (тенор), Светлана Бојчевић-Цицковић (сопран), Дарко Манић (бас) и Ненад Савић (тенор).

Најпре се присутнима обратио ректор Бранко Ковачевић, изговарајући своју беседу напамет, без ослањања на папир који је држао у рукама, што је, како су претходне анализе показале, врло редак случај када су говори на државним светковинама у питању. У свом

⁴²⁵ <http://www.bg.ac.rs/sr/univerzitet/istorijat.php>

⁴²⁶ У питању је *Century Magazin* објављен 1. маја 1894. године. <http://tesla.org.rs/sr/press>

⁴²⁷ „Народ мислилаца и песника у Сава центру“, *Данас*, 13. септембар 2008.

наступу испољио је изузетне ораторске вештине: говорио је убедљиво, сугестивно, притом и врло спонтано. Беседу је отпочео поздрављањем угледних званица из публике, а осим председника, премијера, амбасадора, црквених великодостојника и студената, поздравио је и присутна „краљевска височанства“.

Ректор је у наставку изрекао један став који се одликује упитном веродостојношћу: „Универзитет у Београду је вероватно једина школа на свету чија се историја поклапа са историјом њене земље“. Намера ректора Ковачевића очито је била да овом паушалном проценом истакне чињеницу оснивања Велике школе управо у време трајања Првог српског устанка, као једног од најмаркантнијих догађаја у историји државе, те српске револуције за одбрану од стране окупације, што је доцније у говору и објаснио. Ипак, веома је незахвално тврдити глобалну уникатност повезаности политичке историје и развоја високог школства. Конкретно, познато је да су многе земље Источне и Југоисточне Европе пролазиле кроз слична друштвено-политичка превирања током 19. и 20. века. Ово се одразило и на тренутак оснивања универзитета, поменимо Универзитет „Свети Климент Охридски“ у бугарској престоници Софији као један од бројних примера.⁴²⁸ У питању је типична илустрација појаве коју Антони Смит назива „националистичка обнова“⁴²⁹, подразумевајући под тиме тежњу да се припадницима нације приписује јединствена и непоновљива историјска судбина („вероватно једина школа на свету“), са циљем ревитализације националног идентитета.

Иако је ректор Бранко Ковачевић говорио о школи као институцији, а не о припадницима нације и нацији, истакао је и да најстарији Универзитет у држави има изражена национална својства. Тако је пред крај свог говора рекао да се „у центру модерног образовног система налази млад човек-студент“. Међутим, убрзо потом ректор је указао на то да у случају Универзитета у Београду у питању није било који „млад човек-студент“: „Наш задатак је да школујемо и образујемо младе људе који ће да воде српско друштво и српску државу. Да Србију уврсте у ред развијених држава и да Србија постане равноправна чланица европских земаља. То је пут Србије у Европу који траје 200 година“. Дакле, свој говор Ковачевић је заокружио констатујући да је задатак Универзитета да

⁴²⁸ https://www.uni-sofia.bg/index.php/eng/the_university/history

⁴²⁹ Antoni Smit, нав. дело. 215-221.

школују оmlадину са врло специфичном, национално фокусираном професионалном агендом, а са циљем европског интегрисања

Након ректора, наступио је председник Републике Србије Борис Тадић, који је председничку дужност у другом мандату преузео управо у години јубилеја Универзитета у Београду. Говор којим се обратио присутнима на државној светковини био је на линији идеолошког усмерења Демократске странке на чијем је челу био, а то је „либерално-демократска позиција која тек треба да се социјалдемократизује“⁴³⁰. Своју беседу читао је сталожено и убедљиво, без уплива емоционалног набоја. Његов говор је, како у погледу интонације, тако и у домену садржаја, почивао на рационалним основама, при чему су грађани Србије били у првом плану. Тако је на самом почетку истакао да је образовање важно како би становништво било „припремљено на одговарајући начин не само за тржиште рада, већ и за оне изазове друштва који нас тек очекују“. Филозофкиња образовања Марта Нусбаум (Martha Nussbaum) тврди да је у 21. веку на глобалном нивоу доминантан неолиберални концепт образовања који потенцира тржишно усмерене способности, потискујући значај образовања за људски развој.⁴³¹ Ако ово узмемо у обзир, онда можемо закључити да је председник Тадић у свом говору велику пажњу посветио формулисању доброг баланса између строго економских („тржиште рада“) и ширих друштвених интереса („изазови друштва који нас очекују“) у просвети, као претпоставке образовања за демократију.

Уследио је краћи осврт на постигнућа државне политике у претходном периоду, а потом је значајан део говора посвећен сагледавању актуелног стања образовања у Србији. Важност коју је Борис Тадић приписао овом сегменту беседе огледа се не само у његовој дужини, већ и у чињеници да је говорник у средини свог наступа поново посегнуо за формулом обраћања која је типична за увод: „Даме и господо“. Овакав ораторски маневар имао је за циљ скретање пажње публике на садржај предстојећег дела беседе, као и на значај дате теме у говорниковом дискурсу. Председник Тадић поменуо је године изолација и санкција крајем 20. века које су „оставиле дубок траг на образовне институције у нашој земљи“, али и рекао да данас „напредак Србије у свим областима

⁴³⁰ Зоран Стојиљковић, Политичке партије и политичка партиципација: Случај Србија, *Факултет политичких наука: Годишњак*, бр. 1. Београд: Факултет политичких наука Универзитета у Београду, 2007, 208.

⁴³¹ Marta Nussbaum, *Ne za profit. Zašto je demokratiji potrebna humanistika?* Београд: Фабрика књига, 2012.

постаје све видљивији“. Међутим, није се на томе и задржао, већ је указао на негативне аспекте ситуације у просвети у датом тренутку: „образовна структура нашег становништва је још увек далеко испод европских норми, поготово она која се односи на више и високо образовање. Дуго се студира, мали број студената завршава студије у року.“ и даље: „Стање се донекле побољшава, али још увек споро. Поготово ако говоримо о индикаторима, о квалитету образовања“. Ради се о ораторском приступу који се одликује високом (националном) самокритичношћу, без ламентирања, што, ако имамо у виду остале анализирани културалне изведбе, није уобичајено за политичке говоре на државним светковинама. Посебно је индикативан укупан број реченица које је председник посветио овом проблему (пет), као и то да разлоге за стање које је описао није везивао за неке спољашње факторе или пак за факторе дугог трајања. Управо супротно, експлицирао их је као објективне проблеме који захтевају објективно решење.

Пред крај излагања Тадић је показао своје виђење корелације европског и националног идентитета Србије. Рекао је да су европске вредности оно чему се тежи у високом образовању, уз очување и аутентичних националних карактеристика: „Формира се нови простор Европе ... и ми хоћемо да будемо део тог простора, да прожмемо наше високошколске научне институције духом сарадње, отворености и компетентности уз сталну бригу и за наш особени културни идентитет.“ У светлу изјаве ректора Ковачевића да високо школство у Србији данас има за циљ да образује „младе људе који ће да воде српско друштво и српску државу“, председник Тадић је нагласио: „Развијаћемо отворен, ефикасан и свима доступан систем образовања који ће одговарати на потребе Србије, потребе научно-технолошких револуција, постинформатичког друштва“. Ипак, постоји дискретан диспарат између Ковачевићевог и Тадићевог погледа на ову проблематику. За ректора је искључиви циљ образовања било унапређење српског друштва и државе, док је председник имао у виду и једну ширу, глобалну перспективу „постинформатичког друштва“.

Може се закључити да већи део говора председника Бориса Тадића није имао отворену националистичку конотацију. Ипак, у самој завршници он је изјавио: „Грађанска, национална и државна политика су јединствене политике. Темелј за сваку такву политику јесте образовање.“ Ово је пример типичног националистичког реторичког обрта, јер је председник у потпуно исту раван довео националну и државну политику.

Подсетимо се теоријских поставки Ернеста Гелнера елаборираних у трећем поглављу. Наиме, овај филозоф и социјални антрополог истиче да подударане политичке и националне целине представља једно од основних одлика национализма као политичког принципа. Дакле, чак и онда када је фокус на темама из области просвете, поистовећивање концепта нације и концепта државе, макар и у само једном сегменту председничког говора, указује на политичку платформу засновану на начелима национализма.

После председникове беседе хор „Обилић“ отпевао је студентску химну „Gaudeamus igitur“, чиме је маркиран завршетак беседничког дела програма, и почетак оног културно-уметничког. Док је током говора ректора Ковачевића и председника Тадића на платну иза сцене емитована репродукција цртежа зграде Велике школе из 1934. године, а потом и фотографија зграде данашњег Ректората, у наставку светковине визуелизације су се смењивале учесталије и биле су усклађене са садржајем програма. Наизменично су се низали говорни и хорски наступи. Различити глумци читали су одломке из текстова великана српске културе који су током своје професионалне каријере били на неки начин повезани са Великом школом, односно Универзитетом у Београду. Сви учесници били су одевени у складу са конвенцијама које налаже типичан протокол манифестације овог типа.

У складу са хронолошки конципираним поретком наступа, прво је прочитан текст Доситеја Обрадовића „Возљубљени ченици“ (Предраг Ејдус), а потом и мисли и поуке Вука Стефановића Карацића (Миодраг Радовановић, 1957–2019), Јосифа Панчића (Небојша Кундачина), Јована Цвијића (Михаило Јанкетић), Николе Тесле (Ненад Маричић), Михаила Пупина (Владан Гајовић), Анице Савић Ребац (Андријана Виденовић) и Ксеније Атанасијевић (Ана Софреновић). Спона одабраних текстова са савременим тренутком остварена је визуелизацијама на великом платну. Наиме, свако читање праћено је аутентичном фотографијом или портретом дотичне личности са фотошопираним интервенцијама у основном визуелном тексту. Тако је Доситеј Обрадовић у овим композицијама возио скејтборд; Јован Цвијић у рукама држао монитор десктоп рачунара; Никола Тесла мобилни телефон; Ксенија Атанацковић носила слушалице на ушима; док су Иви Андрићу додате шарене наочаре за сунце. У питању је била својеврсна реинтерпретација познатих фотографија и портрета српских научника у стилу „стarih мајстора“ европске авангарде, попут Марсела Дишана (Marcel Duchamp, 1887–1968).

Хорски репертоар је у првом делу изведбе био готово истоветан са репертоаром на државној светковини поводом двестоте годишњице Доситејевог доласка у Србију, одржане годину дана раније. Изведене су композиције „Аgiос о Theос“ Исаије Србина, Царска јектенија непознатог руског аутора, одломци из Шесте и Друге руковети Стевана Стојановића Мокрањца и „Свјати Боже“ из Литургије светог Јована Златоустог, руског композитора Петра Иљича Чајковског (Пётр Иљич Чайковский, 1840–1893). На појединим местима, хор није наступао независно, већ као звучна кулиса за излагање одабраног текста. На пример, хор је певао Мокрањчеву Другу руковет, док је Небојша Кундачина читао одломак из Панчићевог есеја „Копаник и његово подгорје“. У овом тексту не говори се о флори именоване планине, већ о патриотским дужностима житеља Србије: „љубав отачества је сила која ће вас најбоље руководити да вољно сноситe труде и жртве које вас у будућем животу чекају“.

У сам центар културалног извођења позициониран је претходно поменут есеј Николе Тесле, по коме је државна светковина и добила назив „Народ мислилаца и песника“. Међу бројним текстовима овог славног научника, одабран је управо онај у коме Тесла описује Косовски бој и „тужну судбину српског народа“ која је предодређена овим историјским догађајем. У високо театрализованом маниру, са подигнутом интонацијом уз елементе патетичности, глумац Ненад Маричић читао је: „Са висине свога сјаја, (...) српски народ је гурнут у безнадежно ропство, након фаталног боја на Косову 1389. године против надмоћнијих азијатских хорди“ и даље „Европа никада неће моћи да исплати велики дуг који има према Србима што су они, жртвујући сопствену слободу, зауставили тај варварски продор“. Уследила је затим драмска пауза током које је хорски ансамбл у пианисимо динамици запевао „Тебе појем“, одломак из Мокрањчеве Литургије светог Јована Златоустог. Извођење једне од најпрепознатљивијих нумера српске црквене музике припремило је на свом сакралном фону наставак излагања Теслиног текста. Међутим, Мокрањчево дело је, након првих тактова врло посвећене хорске интерпретације, сведено на функцију типичне звучне кулисе. Драматуршки циљ је вероватно био везан за појачавање емоционалног набоја док се изговара текстуални садржај који тематизује неке од кључних фигура косовског мита: „На Косову Пољу пао је Милош Обилић, најчувенији српски херој, након што је убио Султана Мурата Другог у сред његове велике војске. Када то не би била историјска чињеница, овај догађај би се могао сматрати митом, настао

прожимањем латинског и грчког утицаја.“ Премда ректор Бранко Ковачевић и председник Борис Тадић у свој беседнички дискурс нису укључивали приче о Косову, аутори музичко-сценског дела програма су овај формативни српски национални мит поставили у само средиште инсценације, управо кроз речи једног од најславнијих интелектуалних ауторитета у српском друштву.

Као више пута на ранијим државним светковинама у Србији након 1989. године, у инсценацији се на овом месту прибегло унутрашњој модификацији аутентичног текстуалног садржаја. Наиме, део Теслиног текста у коме велики научник крајем 19. века нуди свој поглед на историју српског народа од времена Косовске битке, до садашњег тренутка, заокружен је реченицом: „Од те фаталне битке, па све до данашњих дана, за Србе је настао мркли мрак.“ Међутим, оригинални текст из часописа „Century Magazine“ гласио је „From that fatal battle until a recent period, it has been black night for the Servians, with but a single star in the firmament – Montenegro.“⁴³² Никола Тесла је на овом месту, дакле, исказао афирмативан став према Црној Гори. Таква мисао, сасвим извесно, није била репрезентативна за прилику каква је државна светковина којом се обележава јубилеј првог универзитета у Србији, и то само две године након дефинитивног раздвајања Србије и Црне Горе из државне заједнице. Осим тога, треба имати у виду да се овај јубилеј догодио управо у години у којој је Црна Гора признала независност Косова. Ипак, Теслина метафора о Црној Гори као јединој звезди на српском „црном небеском своду“, није била довољан разлог да текст „Народ мислилаца и песника“ не буде одабран за двовековни јубилеј Универзитета, па је, условно речено, спорно место приликом инсценације једноставно искључено из сценарија.

Од ове средишње тачке културалне изведбе, па до краја, карактер одабраног хорског репертоара промењен је у односу на прву половину програма. За разлику од извођења дела српских аутора Средњег века и романтизма, као и оних руских, са акцентом на композицијама православне духовне провенијенције, хор је у другој половини културалне изведбе отпевао: афроамеричку спиритуалну песму „Ride the Chariot“ у аранжману Вилијама Хенрија Смита (William Henry Smith), затим „Schwarzer Wald“ опус 65 Јоханеса Брамса (Johannes Brahms, 1833–1897), Крајишке песме савременог српског

⁴³² „Zmai Iovan Iovanovich – The Chief Servian Poet“ у: *Century Magazine*, <http://tesla.org.rs/sr/press>

композитора Немање Савића, као и популарну песму „Моји су другови“ Момчила Бајагића Бајаге. Овакав избор репертоара могао би да укаже на интернационални карактер светковине, као и на потребу да се комуницира са публиком широм или млађом од оне строго академске; или пак на донекле стихијски приступ у конципирању музичког дела програма. Ипак, теоријски оквир у који Јелена Ђорђевић смешта државне светковине искључује могућност случајности приликом избора садржаја ових манифестација, јер су „скупови делотворних симбола и радњи у светковини увек повезани са доктрином“.⁴³³ Брамсова композиција, на пример, спада у циклус хорских песама на текст народне српске поезије из записа Вука Караџића, што имплицира везу са Великом школом у Београду, чији је Вук био ђак. Ипак, чињеница да је славни немачки рани романтичар компоновао дело на поетски текст из Вукове збирке, није утицала на то да у инсценацији ово музичко остварење буде позиционирано тик уз читање Вуковог есеја „Виша класа народа нашега“. Уместо тога, овај текст Вука Караџића илустрован је Шестом руковети Стевана Мокрањца.

Са друге стране, убрзо након Брамсове композиције „Schwarzer Wald“, а између представљања стваралаштва Милутина Миланковића са једне, и Иве Андрића са друге стране, изведена је чувена Бајагина песма са рефреном „Да смо живи и здрави још година сто, да је песме и вина и да нас чува Бог“. Један од стихова ове познате нумере садржи и отворено милитантни мотив: „Моји су другови жестоки момци великог срца / и кад се пије, и кад се љуби и кад се пуца“. Она је интерпретирана једногласно, уз солисте и пратњу хармонике и клавира који су имали улогу искључиво једноставне хармонске пратње. Хор је певао пратећи вокал у строфама, као и мелодију рефрена уз тапшање и њихање у ритму музике. Солисти су наступали уз неспутану гестикулацију, а диригенткиња Даринка Матић-Маровић, са упадљивом дозом непосредности и спонтаности, позивала је публику да се придружи извођењу. Да ли је аудиторијум тај позив прихватио, остаје непознаница због природе самог телевизијског снимка. Извођење ове нумере драстично је одударало од академског амбијента државне светковине који је владао од самог почетка.

⁴³³ Jelena Đorđević, нав. дело, 132.

„Народ мислилаца и песника“ је државна светковина која је по концепцији одговарала другим сличним манифестацијама у Србији након 1989. године. Најупадљивија разлика садржана је у две компоненте. Прво, говори ректора Бранка Ковачевића и председника Бориса Тадића симултано су превођени на енглески језик на самој сцени, што у другим анализираним изведбама није био случај. Ако имамо у виду да, према Јелени Ђорђевић, власт стиче легитимитет тако што установљава „симболички језик којим уређује стварност према жељеним принципима“, ⁴³⁴ онда можемо закључити да је превођење имало како непосредан, конкретан, тако и посредан, симболички циљ. Осим што је у практичном смислу требало да омогући међународним представницима да разумеју садржај политичких говора, превођење на енглески језик је као симболички чин опредмећивало космополитску компоненту актуелне државне политике, која је, макар номинално, била отворена према свету, о чему је на почетку културалне изведбе говорио председник Тадић.

Друга специфичност ове државне светковине препознаје се у њеном садржају, конкретно, музичком садржају. Наизглед типична реситалска концепција имала је врло јасно структурирану говорену компоненту, док је избор музике био крајње еkleктичан: од Средњег века, преко српског, руског и немачког романтизма, те афроамеричког спиритуала, савремене хорске музике фолклорног проседеа, све до једног домаћег естрадног хита. Последња нумера била је „Ово је Србија“, у извођењу свих учесника сценско-музичког дела програма: како музичара (хора, солиста, инструменталиста), тако и глумаца. Аутор ове популарне песме, у јавности често погрешно перципиране као плод фолклорне традиције, је композитор и текстописац Никола Грбић-Грба, који се на српској естради етаблирао крајем осамдесетих година прошлог века. Национални хит који пева о пореклу и идентитету („Знаш ли одакле си сине, / погледај планине сиве / Зејтинликом цвеће процвало / Шумадијом сунце засјало“), са лапидарним рефреном „А, ово је Србија / говоре гробови ратника / из славног времена“ представљао је још једну потврду националистички опредељене политике тадашње власти, у којој се државно, грађанско и национално стапају у један принцип. ⁴³⁵ Продорност значења популарне песме појачана је бројношћу извођачког апарата, те чињеницом да су се интерпретацији, на позив

⁴³⁴ Исто, 135.

⁴³⁵ Ernest Gelner, нав. дело; Tomas Hilan Eriksen, нав. дело.

диригенткиње, придружили и глумци, као они којима музика није примарни медијум уметничког изражавања.

Напоследку, на овој државној светковини постојао је и један визуелни елемент који је одударао од строгих конвенција. Реч је о раније поменутом интервенисању на фотографијама личности о којима се говорило, а које су у великом формату емитоване изнад позорнице. У овом поступку препознаје се настојање аутора инсценације да прошлост читају у савременом кључу. Ипак, поменута намера је, судећи према читавој инсценацији, те њеним крајње конзервативно осмишљеним хорским и глумачким наступима, остварена само на нивоу елементарних визуелних симбола. Може се закључити да је културална изведба којом је прослављен двовековни јубилеј Универзитета у Београду остала у скученим реситалским оквирима, премда су реномирани извођачи, а пре свега Академски хор „Обилић“, са својим далеко познатим креативним потенцијалима имали капацитета и за слојевитији концепт.

6. КОМПАРАЦИЈА И СУБЛИМАЦИЈА РЕЗУЛТАТА ИСТРАЖИВАЊА

*„... Свет се дели на оне који су запевали
И оне који су остали робови*

*Али долази дан великог ослобођења
Песме ће се отворити ко тамнице
Песници ће бити уништени
Песме ће бити прилагођене*

*Кад народ открије тајну како се постаје
велик
Тргови ће остати без споменика
Некад само песницима доступне тајне
Биће проглашене својином народа“⁴³⁶*

Крајем осамдесетих и почетком деведесетих година двадесетог века, у време перестројке, три балтичке земље, Естонија, Летонија и Литванија, биле су надомак остваривања независности од совјетске администрације. Процес осамостаљивања ових држава одвијао се ненасилним путем у оквиру бројних културалних изведби познатих по формалном, али и спонтаном и масовном извођењу фолклорних, рок и хорских песама са патриотском тематиком. Због тога је читав покрет добио назив „певајућа револуција“, о чему је писао музиколог Јанис Кудинш (Jānis Kudiņš).⁴³⁷ Овај термин данас служи као значајан аргумент за објашњење и опис националног идентитета у све три земље, али се ипак сасвим мало тога зна о конкретним „музичким механизмима посредством којих песме утичу на људе, изражавају национални идентитет, подстичу на акцију која проистиче из тог идентитета и покрећу историјске процесе“.⁴³⁸ Дакле, дејство певане речи на колектив је неоспорно, иако је начин тог деловања још увек непознаница. У исто време у Југославији, односно Србији, одвијали су се донекле сродни политички процеси, у смислу националног самоопредељивања, али су они, за разлику од ситуације у бившим совјетским републикама, били оружани и насилни. Културалне изведбе на српском

⁴³⁶ Бранко Миљковић, „Судбина песника“, *Сабране песме*. нав. дело, 151.

⁴³⁷ Jānis Kudiņš, Phenomenon of the Baltic Singing Revolution in 1987-1991: Three Latvian Songs as Historical Symbols of Non-Violent Resistance, *Музикологија* 26 (I/2019). Београд: Музиколошки институт Српске академије наука и уметности, 2019.

⁴³⁸ Исто, 29.

примеру биле су само један од сегмената политичке акције, а колективно певање, пак, само један од елемената културалних изведби. Иако се не може рећи да су хорска извођења представљала носиоце инсценација државних светковина, она су свакако биле њихови катализатори у којима је генерисан национални сентимент.

Анализе су показале да је концепција инсценација сагледаних државних светковина, посматрано из перспективе хорског певања, била разнолика и кретала се од реситалских форми, преко оних које су подразумевале премијере капиталних и наручених дела савремене српске музике, све до сложених мултижанровских остварења. Ни у једном од наведених случајева музика није била пуки додатак инсценацији, нити какав естетски украс, већ један од кључних елемената ових догађаја. Као што је у поглављу са анализама већ констатовано, окосницу већине инсценација представљали су политички говори, али постоје и они примери у којима је уметнички део програма био у првом плану. Тако је премијера Максимовићеве „Пасије светога кнеза Лазара“ била садржинско тежиште културалне изведбе у Сава центру уочи Косовског јубилеја 1989, а извођење „Скеле“, тог изузетно комплексног сценско-музичког дела, позиционирано у епицентар концепције читаве државне прославе два века од Првог српског устанка 2004. године.

На овом месту намеће се питање и дигресија о томе да ли неко од културалних извођења која су предмет дисертације, а имајући у виду значајну заступљеност хорског певања, може да се окарактерише као музичко позориште. Светозар Рапајић наглашава да је овај појам потребно схватити широко и изван граница опере, оперете, мјузикла и балета, као његових најтипичнијих и најочигледнијих заступника, те да су у питању сви они догађаји који су настајали „у некој врсти музичко-сценске синтезе“.⁴³⁹ Он каже да се термин односи на „све облике позоришта у којима се драмска радња изражава елементима неке врсте музичког обликовања, у којима радња проистиче из музичке структуре, а музика из драматургије“.⁴⁴⁰ Ипак, Рапајић упозорава да „оптимална синтеза музичког позоришта никако не значи прости збир, у коме сваки сабрани елемент задржава своје

⁴³⁹ Исто.

⁴⁴⁰ Светозар Рапајић, *Музичко позориште као уметничка синтеза*. Београд: Факултет драмских уметности, 2018, 36.

првобитне карактеристике“, већ да та синтеза подразумева „интеракцију, међузависност, значи да један елемент сједињења мења нешто у оном другом и обратно“. ⁴⁴¹

Уколико имамо у виду ову тезу, онда можемо констатовати да се инсценације реситалског типа не могу окарактерисати као музичко позориште, без обзира на сву ширину апострофираног појма. Културалне изведбе у форми реситала, као што су биле оне поводом осамдесетог „рођендана“ Југославије, поводом три века од Велике сеобе Срба, двестоте годишњице Доситејевог доласка у Србију или два века Београдског универзитета, на пример, несумњиво садрже идеолошку и тематску потку која повезује градивне елементе унутар сваке од њих, али се ти елементи не налазе се у некој конкретној и инхерентној међузависности. На пример, приликом обележавања јубилеја Универзитета у Београду, на пример, духовне и световне хорске нумере смењивале су се са наступима глумаца који су читали изводе из текстова славних српских научника. Ипак, анализа је показала да се међу овим компонентама инсценације не уочава логична повезаност. У питању је био управо, ако употребимо Рапајићеву формулу, „прости збир“ елемената. Музичко позориште не представљају ни оне инсценације попут обележавања шест векова од Косовског боја, које су биле састављене од два кључна елемента: политичког говора и хорске изведбе једне опсежне композиције. Музичка компонента инсценације одликовала се високом уметничком аутономијом, док је политички говор Слободана Милошевића, на пример, био популистички интониран. Ова дискрепанца двају елемента умањивала је потенцијал динамичне корелације говореног и певаног дела инсценације.

Једина државна светковина која је садржала дело музичког позоришта је обележавање двестоте годишњице од почетка Првог српског устанка 2004. године. Наиме, у инсценацији „Скеле“ препознају се сви они фактори „оптималне синтезе“ које Светозар Рапајић истиче као пресудне за дефинисање музичког позоришта. Пре свега, „Скела“ представља специфичан „интерактивни спој“ у коме се „градивни елементи једне уметности подвргавају структурној конструкцији друге уметности, и обратно“. ⁴⁴² У овој инсценацији хорски наступи су се често директно надовезивали на текст драмске радње, а кроз анализу изведбе установила сам да су они спорадично били и фактор изградње

⁴⁴¹ Исто, 18.

⁴⁴² Исто.

простора конфликта, у чему се управо огледа Рапајићева теза о подвргавању драмске радње „апстрактним композиционим токовима музичке конструкције“. Са друге стране, кроз Младеновићеву режију, музичка форма Христићевих композиција у инсценацији „Скеле“ добила је „своју материјализацију, оживотворење и акциону конкретизацију“.⁴⁴³

Ипак, Рапајић се није бавио питањем плеј бека у оквирима музичког позоришта, те остаје отворено питање да ли музичко позориште може да задржи своја интерактивна својства чак и у таквим околностима. Већ је елаборирано да се изведба представе „Скела“ ослањала на плејбек хорски наступ, вероватно због отворености изведбеног простора и због неповољних, типично зимских, временских прилика. Осим тога, и на Газиместану 1989. године вокално-инструментални састав је, према раније цитираним речима композитора Рајка Максимовића, „глумио извођење“. У питању је било, условно речено, повољно летње време, али је простор извођења био физички неомеђен. То је могући разлог што је ансамбл на сцени симулирао изведбу, док се паралелно у етру репродуковао раније наснимљени звук. Поменимо и да се изведба у Сремским Карловцима 1990. године, поводом тристоте годишњице Велике сеобе, такође дешавала на отвореном, међутим, због непотпуности аудио записа, и недостатка видео записа, не може се утврдити да ли је хор тада певао уживо или на плејбек. Напоследку, уколико имамо у виду да су, са друге стране, све сагледане изведбе у затвореном простору подразумевале „живу“ хорску интерпретацију, могуће је претпоставити да је узрок избора плејбека за светковине на отвореном био продукцијске природе.

Плејбек продукцијска решења су, као што је у анализама већ констатовано, утицала на деловање аутопоетичке повратне спреге, јер телесна присутност музичара на сцени није била комплетна - аудитивно-визуелна, већ само делимична - визуелна. Такође, јасно је да је свесно пренебрегнута једноставна могућност изостављања хорског наступа из неке од ових инсценација, или пак његове замене оркестарским или каквим другим инструменталним извођењем, упркос предвидивим и објективним проблемима. Они су се, као што је раније елаборирано, тицали озвучавања и акустике на једном „брисаном простору“ какво је Газиместанско поље, као и потешкоћа певања по ветру и фебруарској снежној олуји у Орашцу. Ако узмемо у обзир све ове чињенице, можемо закључити да је

⁴⁴³ Исто.

хорско певање било својеврстан императив организатора државних светковина. Разлог несумњиво лежи у већ познатим потенцијалима колективне вокалне изведбе да утиче на креирање заједнице, а самим тим на обликовање и испољавање националног идентитета. Посматрано из овог угла, наизглед неоперативне одлуке креатора различитих државних светковина да хор учествује у дословно свакој изведби, могу се сматрати оправданима.

Премда се већина разматраних изведби не може окарактерисати синтагмом музичко позориште, позоришне технике, као и универзални изведбени феномени евидентни су у свим инсценацијама и извођењима. Ричард Шекнер то констатује на духовити и уопштавајући начин: „Политичар, активиста, војник, терориста: сви они користе позоришне технике (инсценацију) како би подржали друштвену акцију – значајне догађаје, односно догађаје који су креирани да промене или успоставе друштвени ред.“⁴⁴⁴ Осим оних који се тичу естетизације и театрализације, помоћу којих политички догађаји одвајкада реализују своју друштвену функцију,⁴⁴⁵ у државним светковинама у Србији након 1989. године препознају се и поједини извођачки феномени везани за симболичку раван. Конкретно, желим да скренем пажњу на поделу улога, односно на чињеницу да су у оквиру више различитих државних светковина наступали исти глумци. На пример, Војислав Брајовић учествовао је на изведби поводом три века Велике сеобе (1990), а играо је и главну улогу у „Скели“ (2004); Предраг Ејдус наступао је на изведби у Сремским Карловцима 1990. године, затим у „Скели“, као и на прослави „Народ мислилаца и песника“ поводом два века Београдског универзитета; док је Марко Николић учествовао на државним светковинама из 1990. и 2004. године.

Посебну пажњу завређује позиција глумца Михаила Јанкетића који је наступао у чак четири од седам овде анализираних државних светковина, и то поводом: три века Велике сеобе, осамдесет година Југославије, два века Првог српског устанка и два века Београдског универзитета. У својој теорији „ghostinga“ Марвин Карлсон (Marvin Carlson) заступа тезу да сваки глумац на сцену ступа носећи на сопственом телу „одјеке“ или

⁴⁴⁴ Richard Schechner, *Performance Theory*. London: Routledge, 2004, 182. „The politician, activist, militant, terrorist all use techniques of theater (staging) to support social action – events that are consequential, that is designed to change the social order or to maintain it.“

⁴⁴⁵ Erica Fischer-Lichte, *The Transformative Power of Performance*, нав. дело, 197.

„духове“ свих својих претходних улога.⁴⁴⁶ Он тврди да се чак и она публика која није упозната са претходним уметничким достигнућима неког славног глумца, налази под снажним утицајем глумчеве популарности кроз „ауру очекивања која маскира недостатке који би могли да представљају сметњу некоме ко је мање славан“.⁴⁴⁷ Осим Карлсона, о истом феномену говори и Ерика Фишер-Лихте, када указује на нераскидиву повезаност глумчеве телесне појавности у свету (феноменолошко тело глумца), са једне стране, и драмског карактера који представља (семиотичко тело глумца), са друге стране. Зато сваки актер утиче на публику целокупном својом телесношћу, дакле осим улогом коју игра и самом својом личном и професионалном биографијом, а на тај начин производе се нова значења у изведби.⁴⁴⁸ Посматрајући кроз призму теоријске аргументације коју нуде Карлсон и Фишер-Лихте, можемо закључити да је избор Михаила Јанкетића био сасвим логичан, готово незаобилазан у контексту сагледаних изведби. Наиме, он је био уметник који се изјашњавао као Србин из Црне Горе, пореклом из партизанске породице чији су чланови трагично настрадали од стране четника за време Другог светског рата.⁴⁴⁹ Самим тим, рецепција његових наступа на државним светковинама током деведесетих и двехиљадитих година обликована је, осим карактеристикама његове изведбе, и овом потресном биографијом, а уз помоћ „ghosting“ ефекта уједно је била својеврсна линија континуитета која повезује временски дистанциране културалне изведбе. С тим у вези позваћу се и на закључке Ивана Меденице поводом учешћа глумца Милоша Жутића на разнородним културалним изведбама, од којих је једна била управо она на Газиместану 1989, а друга опозициони Видовдански сабор из 1993. године. Наиме, Меденица истиче да Жутићева заступљеност на овим друштвено-политичким догађајима, а у исту парадигму ситуираћу и глумчеву улогу Цара Лазара у Шотрином играном филму „Бој на Косову“ из 1989. године, „може да створи утисак, путем ефекта ghostinga, да је реч само о наизглед различитим инсценацијама, те да се и поред сукобљености политичких циљева у њима разлеже исти глас, иста порука“.⁴⁵⁰

⁴⁴⁶ Marvin Carlson, *The Haunted Stage: The Theater as a Memory Machine*. Michigan: The University of Michigan Press, 2001, 8.

⁴⁴⁷ Исто, 57.

⁴⁴⁸ Erica Fischer-Lichte, *The Transformative Power of Performance*, нав. дело, 75-137.

⁴⁴⁹ “Не глуми, него 'живи' кроз своје ликове“, *Политика*, 02. март 2015.

<http://www.politika.rs/sr/clanak/320255/Ne-glumi-nego-zivi-kroz-svoje-likove>

⁴⁵⁰ Ivan Medenica, нав. дело, 243.

На путу ка реализацији циљева ове дисертације потребно је направити и упоредну анализу жанровских карактеристика певаних репертоара. Већ летимичан поглед на списак изведених композиција које су ми биле доступне доводи до закључка да су преовлађивала дела духовне провенијенције, ређе су биле заступљене композиције патриотског и фолклорног жанра, као и популарна музика, а композиције лирског жанра готово сасвим су изостале. Тако је шест векова Косовске битке обележено Максимовићевом „Пасијом светога кнеза Лазара“ која има религијско утемељење; „Псалам“ Иване Стефановић такође спада у ову категорију, као и неколико Христићевих нумера из „Скеле“, док су на државним светковинама „Совјети здраваго разума“ и „Народ мислилаца и песника“ доминирале композиције духовне музике српских и руских аутора. У питању су само неки од индикатора високог позиционирања религије у друштвеном животу свих југословенских крајева пред крај 20. века, о чему је писала историчарка Мари-Жанин Чалић. Говорећи о „оживљавању религија“ на овим просторима од осамдесетих година 20. века па надаље, она констатује да је национална политика „у циљу мобилизације својих националних заједница, с великим успехом користила верске симболе“.⁴⁵¹ Небојша Попов посебно истиче да се након 2000. године у Србији етаблирала нова идеолошка парадигма коју означава као „етнонационализам с православљем као својом 'супстанцом'“.⁴⁵²

Чињеницу доминације духовне музике на хорским репертоарима државних светковина које су предмет овог рада зато не треба посматрати једнострано, из перспективе саме музике и хорског певања. Најпре треба имати у виду да је реч о културалним изведбама које нису организоване са експлицитним религијским поводом, као и да је Академски хор „Обилић“ заправо ансамбл једног академског, дакле световног, а не црквеног удружења. Може се закључити да преовлађивање композиција сакралне музике није било пуко питање уметничког избора, нити искључиво питање дуге традиције коју сам жанр има у српској култури, већ да се у оваквом конципирању хорских наступа у инсценацијама културалних изведби огледа својеврсна инструментализација православних верских симбола и баштине од стране националне политичке елите.

⁴⁵¹ Мари-Жанин Чалић, нав. дело, 353.

⁴⁵² Небојша Попов, нав. дело, 407.

Једина државна светковина на којој сакрална музика није била заступљена је она поводом осмодеценијског јубилеја Југославије. Као да је накратко поново заживео већ увелико превазиђен манир маргинализације духовних репертоара из југословенског периода након Другог светског рата. Глумачки наступи у овој инсценацији обрађивали су и доба „прве Југославије“, током кога су настала нека од најзначајнијих остварења српске духовне музике, али је та музика изостала из саме инсценације. Истовремено, хорски репертоар приликом обележавања „рођендана“ Југославије био је ослоњен на дела патриотског жанра која конотирају са српским и са црногорским националним идентитетом („Онам' онамо“, „Ој свијетла мајска зоро“, „Српкиња“), као и са прилагођеним социјалистичким југословенским идентитетом који се огледао у употреби за ту прилику адаптираној верзији „Свечане песме“ Николе Херцигоње. Наведене композиције служиле су за произвођење представа о амбивалентном идентитету тадашње заједничке државе, заробљеном између „старог“ и „новог“ идентитета. Након две хиљаде година најчешће извођена композиција патриотског жанра, осим државне химне, била је „Востани Србије“, као препознатљива романтичарска национална будница - родољубива химна Србије из доба Првог и Другог српског устанка.

Када је пак реч о делима фолклорне оријентације, у анализираним државним светковинама она су била заступљена у највећој мери кроз стваралаштво Стевана Стојановића Мокрањца, прецизније, у питању су његове Руковети за хор. Ове композиције препознају се као типичан српски национални музички код, будући да представљају уметничку надоградњу фолклорних песама из ових крајева и њихово обједињавање у целине вишег реда.⁴⁵³ Сматра се да је кроз Руковети, та кључна дела српског музичког канона, композитор „дефинисао такозвани национални тонски језик“, под чиме се подразумева „језик утемељен захваљујући 'великим' композиторима и препознатљив у веома широком аудиторијуму који се са тим језиком идентификује и усваја га као свој

⁴⁵³ Многи музиколози истичу да је Стеван Мокрањцац „био веома близак народу“ и да је то условило избор назива за ове културне композиције. Стана Ђурић-Клајн (1905–1986) наводи: „изразу 'руковети', који означава, лексички, 'оно што се при жетви може обухватити једном руком', он је дао профињено поетско значење, које је код нас постало и музичка форма и музички појам.“ Stana Đurić-Klajn, *Razvoj muzičke umetnosti u Srbiji, Historijski razvoj muzičke kulture u Jugoslaviji*. Zagreb: Školska knjiga, 1962, 622.

сопствени“.⁴⁵⁴ Поменута остварења су још за време Мокрањчевог деловања доживљавана „као најуспелија музичка аутентификација нације“.⁴⁵⁵ Стога се као опште место третира посебан статус целокупне Мокрањчеве делатности „у дефинисању и редефинисању српског националног (музичког) идентитета“.⁴⁵⁶ Са друге стране, музиколог Срђан Атанасовски из перспективе савременог тренутка критички сагледава композиторов опус фолклорне провенијенције, и изводи закључак да је народна песма била „фантазам европских националистичких дискурса с краја XIX и с почетка XX столећа“ која је у калуп нације била смештана захваљујући „стереотипизацији и фабрикацији њених музичких одлика“.⁴⁵⁷ Након Другог светског рата Руковети су и даље представљале несумњиво најизвођенија хорска дела инспирисана фолклорним песмама и остале на пиједесталу неприкосновене уметничке вредности. Њихова популарност, па и друштвена функционалност, судећи по репертоарима хора „Обилић“ на државним светковинама, није опала све до данашњих дана.

Државне светковине представљају један од типичних механизма неговања или конституисања колективног сећања и заборав, при чему се често прибегава проактивној адаптацији садржаја из прошлости.⁴⁵⁸ Бројни елементи инсценација културалних изведби које су предмет овог рада потврђују премису да “практичне потребе садашњих политичких актера, или потребе власти, праве главне интервенције у успостављању каквог-таквог реда прошлости: неке гласове појачавају, друге стишавају или гуше“.⁴⁵⁹ Прецизније: прилагођавања, мутације, уподобљавања, селективност, саображавања, пренаглашавања, искривљавања прошлости и слични поступци, били су уобичајени

⁴⁵⁴ Татјана Марковић, *Стваралаштво Стевана Мокрањца у светлу (нових) теорија о стилу*, у *Мокрањцу на дар: прошета – чудних чуда кажу – 150 година*, Београд: Факултет музичке уметности: Сигнатуре; Неготин: Дом културе „Стеван Мокрањац“, 2006, 67.

⁴⁵⁵ Биљана Милановић, *Европске музичке праксе и обликовање нације кроз креирање националне уметничке музике у Србији у првим деценијама XX века*, необјављена докторска дисертација, Београд: Филозофски факултет, 2016, 15.

⁴⁵⁶ Исто.

⁴⁵⁷ Srđan Atanasovski, *Mapiranje Stare Srbije. Stopama putopisaca, tragom narodne pesme*, Београд: Библиотека XX век и Музиколошки институт SANU, 2017, 186.

⁴⁵⁸ Todor Kuljić, *Kultura sećanja*, нав. дело.

⁴⁵⁹ Gordana Đerić, *Prošlost u sadašnjosti. Prilozi prenosu sećanja kroz vreme*. Београд: Институт за филозофију и друштвену теорију Универзитета у Београду/Издavaчко предузеће Филип Вишњић, 2010, 13.

приликом креирања инсценација државних светковина након 1989. године. Размотримо ову претпоставку у хронолошком поретку, кроз неколико примера.

Најпре, на историјској културалној изведби на Газиместану интерпретирано је вокално-инструментално дело „Пасија светога кнеза Лазара“ у коме је Рајко Максимовић прибегао прилагођавању одабраних средњовековних књижевних извора. Са једне стране, композитор је у јавним наступима истицао тежњу ка историјском веродостојношћу у домену избора текста, а са друге стране је свој финални уметнички производ, укључивањем Милоша Обилића у наратив, ипак уподобио преовлађујућем дискурсу заснованом на косовском миту. Девет година касније, прослављање осамдесетогодишњице од оснивања Југославије обележено је интервенцијама у глумачким и музичким текстовима усмереним ка прочишћавању дискурса од социјализма као нежељене прошлости, али и ка анулирању монархистичког југословенског наслеђа. Пракса пројектовања јавног колективног сећања и заборав настављена је на државним светковинама на којима је суделовао хор „Обилић“ и након 2000. године. У инсценацији „Скеле“, на пример, налазимо типичне примере ревизионистичког односа према историји, пре свега према тековинама живота у социјализму. Он је на овој државној светковини третиран као друштвено уређење на којем, речима Срђана Милошевића, „искључиво стоји жиг терора, репресије, неслободе и манипулације. И ништа више од тога“.⁴⁶⁰ Конкретно, ради се о крајњој симплификацији музичког садржаја у сцени у којој партијски службеник изградњом бране бахато уништава тековине националне прошлости. Партијац их са лакоћом жртвује због електрификације руралних крајева, приказане као да је реч о једној, за друштво, потпуно маргиналној појави. У истој представи, током сцене која обрађује догађај из 19. века, пак, грађењу бране нису приписани негативни, већ искључиво позитивни ефекти. Јасно је која је од две „прошлости“ била „пожељнија“ из перспективе оних који су креирали инсценацију и изведбу „Скеле“. Овакав креативни поступак је несумњиво био идеолошки мотивисан, будући да су државне светковине саме по себи интегрални део власти и политике.⁴⁶¹ Неколико година касније, државна прослава јубилеја доласка Доситеја Обрадовића у Србију названа је „Совјети здраваго разума“, али је из

⁴⁶⁰ Срђан Милошевић, О антикомунизму као извору легитимације и идеолошком садржају транзиционих друштава, *Антифашизам пред изазовима савремености*. Нови Сад: Алтернативна културна организација АКО, 2012, 71-80.

⁴⁶¹ Jelena Đorđević, нав. дело, 100.

инсценације изостао најпрепознатљивији одломак из ове књиге, онај о књигама, звонима и прапорцима. У поглављу са анализама предложен је један од могућих разлога за овакву „ситуацију“, а реч је о непопуларности Доситејевог просветитељства унутар неких утицајних црквених кругова српског друштва, у периоду током кога се државна политика делом ослањала на подршку институције Српске православне цркве. И последња у низу сагледаних изведби, двовековни јубилеј Универзитета у Београду, говори у прилог политички промишљеног креирања инсценација и њиховог прилагођавања потребама актуелног политичког тренутка. Из Теслиног текста о песнику Јовану Јовановићу Змају одстрањен је сегмент у коме научник у афирмативном контексту помиње Црну Гору. Рекло би се да је у свим побројаним поступцима на снази био Андерсонов концепт „замишљања нације“ као заједнице, или је у питању била употреба залиха старе грађе адаптиране новим потребама, чиме су елите симулирале континуитет са прошлошћу.⁴⁶²

Значајно је на овом месту нагласити да, услед непостојања довољно релевантних извора, није било могуће анализирати конкретан утицај Академског хора „Обилић“ и његовог руководства на састављање репертоара државних светковина. Због тога сматрам да би увид у целокупно чланство програмских одбора анализираних културалних изведби, као и сагледавање записника са њихових заседања, могли бити веома значајни ресурси неких нових истраживања. Једно је сигурно – учествовање хора „Обилић“ у свим анализираним државним светковинама наговештава да је, када су хорско певање и хорска музика у питању, овај ансамбл имао истакнуту улогу у свим осцилацијама и трагањима приликом обликовања националног идентитета у Србији након 1989. године.

Напоследку желим да се још једном осврнем на избор догађаја који су анализирани у оквиру овог истраживања. Они су везани за различите етапе постхладноратовског развоја српског друштва, од 1989. године као угаоног камена, преко почетка и краја туробних деведесетих, све до двехиљадитих година. У периоду након 2008. године, када је одржана последња овде анализирана светковина, настављено је са праксом организовања културалних изведби поводом државних празника и јубилеја. Ипак, приметно је да су све ређе реализоване државне светковине које би окупирали пажњу целокупне јавности и

⁴⁶² Benedict Anderson, нав. дело; Erik Hobsbom, нав. дело.

мобилисале најширу публику, као што је то било 1989. и 2004. године, на пример. Значајни датуми обележавани су пригодним концертима, војним парадама, позоришним представама, свечаним литургијама⁴⁶³ и сличним догађајима поводом одређене пригоде, али монументалне државне светковине које обједињују политичке говоре и уметничке изведбе нису биле учестале као некада. То не значи да их није било, нити да певачко друштво „Обилић“ у њима више није суделовало, већ да су се хорски наступи све чешће сводили на извођење државне химне.⁴⁶⁴ Овакво стање је у потпуности усклађено са тезом Ерике Фишер-Лихте да је од међуратног периода, а, додаћу, посебно у новом миленијуму, глобални тренд да мас-медији постепено преузимају доминантну улогу најефикаснијег средства политичке агитације.⁴⁶⁵

⁴⁶³ Тако је државна прослава 1700 година од доношења Миланског едикта обухватила низ програмских садржаја, али је централна прослава 06. октобра 2013. године подразумевала литургију који је служио васељенски патријарх Вартоломеј, уз учешће бројних патријарха и епископа помесних православних цркава.

⁴⁶⁴ Један од креативно амбициозних изузетака међу државних светковинама након 2004. године је обележавање седамдесет година од ослобођења Београда у Другом светском рату, одржано у Сава центру 19. октобра 2014. У питању је изведба означена као музичко-сценски играказ „Прича о чвргама и небу“ по тексту Владимира Кецмановића, у режији Драгана Бјелогрића, уз учешће мешовитог хора и симфонијског оркестра Радио Телевизије Србије.

⁴⁶⁵ Erica Fischer-Lichte, *Theatre, Sacrifice, Ritual*, нав. дело.

7. ЗАКЉУЧАК: ХОРСКО ИЗВОЂЕЊЕ НАЦИОНАЛНОГ ИДЕНИТЕТА

„Ниједан приступ или став не може и не треба да буде неутралан“, пише теоретичарка Александра Јовићевић, означавајући ову тврдњу као једну од основних теоријских премиса студија извођења, јер „ни у самом људском понашању не постоји ништа што је неутрално или непристрасно“.⁴⁶⁶ У истинитост њене тезе уверила сам се током израде дисертације, улажући велике (не увек успешне) напоре да тему из блиске прошлости, оптерећену остацима нерешених друштвених, историјских и политичких питања, обрадим тако да притом не експлицирам властите идеолошке ставове. Моја основна намера била је да из перспективе студија извођења понудим један од могућих начина тумачења улоге хорског певања на државним светковинама у Србији након 1989. године у процесу обликовања националног идентитета. То значи да сам елементе тих културалних изведби проучавала не само као текстове (музичке партитуре, беседе, књижевне или визуелне текстове) саме по себи, већ их сагледавала као догађаје, извођења или понашања.⁴⁶⁷ И премда интердисциплинарна тема ове дисертације у себи носи одређене универзалне карактеристике, закључци до којих сам дошла су у највећој мери повезани са конкретним простором и конкретним временом, чија сам савременица била, те нису подложни уопштавању. Речима историчара Дејана Јовића, тежила сам анализирању прошлих догађаја „bez ambicije da se iz te analize izvuku pravila koja bi bila роорсiва“.⁴⁶⁸

Једина претпоставка, условно речено, универзалног карактера, односи се на повезаност међу појмовима „културална изведба“ и „државна светковина“. Ову хипотезу теоријски сам образложила и доказала у другом поглављу. Најпре сам елаборирала тезу да културална извођења представљају све оне изведбе код којих су вануметнички циљеви постављени испред уметничких. Иако то значи да је културално извођење различито од уметничког, установила сам да ове појаве имају заједничке фундаменталне карактеристике и специфичности, а неке од кључних су: телесно коприсуство, лиминалност, трансформативност, аутопоетичка повратна спрега, потенцијал за креирање заједнице и политичност. Са друге стране, основна разлика произилази из улоге феномена

⁴⁶⁶ Aleksandra Jovićević, Ana Vujanović, нав. дело, 14.

⁴⁶⁷ Исто, 15

⁴⁶⁸ Dejan Jović, нав. дело, 379.

лиминалности, те трансформативних капацитета самих извођења. Суштина је у томе да се у оквиру културалне изведбе идентитет учесника може трајно променити и бити постојан и по окончању самог извођења. Током уметничке изведбе, пак, трансформација је тесно повезана са трајањем изведбе и окончава се у тренутку завршетка извођења. Потом сам утврдила да постоје бројни појавни облици овако дефинисаних културалних изведби, а државне светковине су један од њих. Ослањајући се на теоријска становишта Ерике Фишер-Лихте и Јелене Ђорђевић, објаснила сам да под појмом „државна светковина“ подразумевам све оне светковине које организује и/или подржава држава, а чији је циљ репрезентација оних вредности које актуелна државна политика сматра пожељним. Имајући у виду теоријска начела из области студија извођења, закључила сам да државне светковине немају апсолутну манипулативну снагу, већ да се оне користе за остваривање комуникације између носилаца моћи и народа, те посредовање идеја на које се ослања актуелна државна политика.

Вођена сопственим певачким и диригентским искуством хорског учествовања на бројним државним светковинама, истраживање сам усмерила и ка премиси о хорском певању као неизоставној компоненти државних светковина, а пре свега оних у Србији након 1989. године. Свакако, није било могуће сагледати све културалне изведбе одржане у назначеном периоду, али је кроз анализу наступа и репертоара Академског певачког друштва „Обилић“ као репрезентативног узорка, пре свега кроз две кључне изведбе: шест векова од Косовске битке и два века од Првог српског устанка, ова хипотеза и доказана. Један наизглед маргиналан, али очигледан индикатор супстанцијалне повезаности државних светковина у Србији и хорског певања препознала сам у чињеници коришћења певања на плејбек у оквиру изведби на отвореном простору, што сам већ елаборирала у претходном поглављу. Укратко, испоставило се да су хорски наступи били незаменљиви канал за манифестацију и промовисање одређених политичких идеја и агенс заједништва, чак и онда када објективни временски и технички, односно продукцијски услови нису погодовали певању као једном телесном, физичком процесу. Закључила сам да су аутори инсценација користили хорску музику као разговетан језик који има богате афективне потенцијале и помоћу кога се на приступачан и комуникативан начин могу артикулисати идеолошки постулати актуелне власти.

Хипотеза о пресудном утицају политичких елита на инсценације државних светковина, те позиционираниости свих аспеката разматраних изведби у исте идеолошке оквире, при чему је српски национални идентитет постављен као врховна вредност, начелно је потврђена. Кроз анализе сам доказала ову претпоставку, али и приметила одређена дискретна одступања. Навешћу само неке од примера. Политички говор председника Републике Србије, Бориса Тадића, на светковини „Народ мислилаца и песника“, поводом два века Универзитета у Београду, имао је елементе, условно речено „националне самокритичности“, уз истицање демократских вредности проевропске провенијенције, са једним сегментом који је био отворено националистички интониран. У прилог овом запажању најсликовитије говори податак о симултаном превођењу тог говора на енглески језик, што није била уобичајена пракса. Такође, и у визуелном идентитету поменуте инсценације тежило се, мање или више успешно, осавремењивању, односно отклону од стереотипног и конзервативног миљеа. Са друге стране, већина вокалних наступа била је смештена управо у традиционалне оквире, уз доминантну заступљеност дела духовне музике, са помпезним финалом у колективном извођењу нумере „Ово је Србија“. Не мање важна је чињеница да на централној државној прослави јубилеја Универзитета у Београду није премијерно изведена ниједна хорска композиција, иако је хор „Обилић“ у јавности познат као посвећени интерпретатор нових дела савремених српских аутора. Оваква дискрепанција међу елементима инсценације државне светковине није случајна, јер се садржај ових манифестација по правилу креира политички веома прагматично. Чини се да није без основа утисак да је хорска музика имала улогу својеврсног регулатора: елементе космополитизма државне политике, исказане у политичком говору председника Тадића, доводила је у равнотежу са врло конкретним једнообразним српским националним идентитетом чија је артикулација била у средишту политичких интереса те 2008. године.

На Газиместану 1989. године такође је постојало извесно размимоилажење између политичког говора и хорског наступа. Оба ова елемента државне светковине на свој начин су тематизовала српски национални идентитет, али је беседа Слободана Милошевића била популистички интонирана, док је Максимовићева „Пасија светога кнеза Лазара“, премда у домену либрета ослоњена на косовски мит, ипак представљала дело сложене и високо естетизоване конструкције. Заправо, спонтано колективно певање националистичких

песама из публике, као аспект изведбе који је одступао од инсценацијом предвиђеног тока, много се природније уклапао у наратив Милошевићевог политичког говора, него што је то било певање на самој сцени. Упркос овим дивергентним примерима, може се закључити да су готово сви аспекти инсценација државних светковина након 1989. године били усмерени ка обликовању српског националног идентитета, али у различитим појавним облицима.

Као једини прави и очигледан изузетак издвојила се културална изведба поводом три века од Велике сеобе Срба. У средишту уметничког дела програма тада је била премијера „Псалма“ Иване Стефановић, хорске композиције без препознатљивих националних особености. Истовремено, у политичком говору Станка Радмиловића наративована је наводна угроженост српског националног идентитета, а истицана је и последична спремност свих политичких фактора на његову одбрану. На једној страни била је хорска изведба музике трансцендентног карактера, а на другој запаљива националистичка реторика. У непосредној вези са овим случајем стоји и хипотеза о непостојању уметничке самосвојности приликом конципирања инсценација државних светковина, односно претпоставка да су хорски наступи нужно усклађивани са актуелним политичким потребама. Наиме, у већини анализираних изведби заиста је било тако, а еклатантан изузетак представља већ поменуто обележавање јубилеја Велике сеобе. То је био једини пример у коме је хорско певање, отеловљено у музици Иване Стефановић, суделовало у, према већ цитираним речима Тодора Куљића, обележавању надвремених и надполитичних идеја. Ипак, ако изузмемо овај пример, можемо закључити да је хорска музика на државним светковинама третирана двојачко. На појединим светковинама хорски наступи постављани су у транспарентне националне оквире, махом кроз избор препознатљивог романтичарског репертоара, и то углавном онда када је културална изведба била у форми реситала. Са друге стране, било је и оних догађаја у којима је националистички дискурс кроз различита уметничка, високо естетизована извођења бивао смештан у простор симболичког, као у случају „Скеле“ или државне светковине у Сава центру поводом шест векова од Косовске битке, на пример. У сваком случају, циљ је био у остваривању националне кохезије кроз музичко репрезентовање репертоара заједничких и друштвено-политички пожељних вредности.

А које су то вредности? Које су кључне особине националног идентитета о коме је реч, судећи по државним светковинама и хорским изведбама унутар њих? Најпре, почетком разматраног периода био је то национализмом обликован српски национални идентитет. Он је нашао своје место у популистичким политичким говорима, мада не и у хорским наступима, на изведбама из 1989. и 1990. године. Изгледа да онда када су одређене вредности живота у мултинационалној југословенској држави биле још увек заступљене, на самој граници две епохе, хорска музика није у потпуности подлегла реактуелизованом српском национализму. Крајем деведесетих година пак, ситуација је била нешто комплекснија. Национализмом мотивисани сукоби нису јеђавали, а амбивалентни карактер националног идентитета био је „заглављен“ негде између српског, црногорског и југословенског идентитета, „прочишћеног“ како од социјалистичког, тако и од монархистичког дискурса. Зато је приликом обележавања осамдесет година Југославије, у том тренутку сведене на Србију и Црну Гору, овакав колективни идентитет артикулисан управо пригодним, тој прилици прилагођеним, патриотским хорским програмом и глумачким казивањима центрираним према ратној прошлости земље. Не мање важно је поново нагласити да је у њима већ био препознатљив уплив антисоцијалистичког дискурса. Затим, након двехиљадите године, кроз инсценацију представе „Скела“, њене метафоричне и деперсонализоване, а ипак хронолошки конструисане сценско-музичке радње, испољена је недвосмислена тежња за еманципацијом националистичког дискурса државне политике. Овде нема конкретних референци на херојску прошлост, а нема ни ратноцентричног сећања. Кроз „Скелу“, посматрану као остварење музичког позоришта и дело оптималне музичко-сценске синтезе, такоређи су пописане све компоненте пожељног националног идентитета с почетка двехиљадитих. То су пре свега: утемељеност у тековинама романтичарске националне обнове, отклон од наслеђа социјалистичког режима, афирмација вредности православне културе и патријархалност. Поменуте тенденције одражавају евидентну промену спрам периода деведесетих година, у смислу ублажавања националистичке парадигме. Ипак, судећи према инсценацији и специфичним својствима саме изведбе, чини се оправданом и претпоставка да убедљивог идеолошког преокрета заправо није било. Хорски репертоари последњих разматраних државних светковина из 2007. и 2008.

године били су илустративан пример поновног продора упадљивог националистичког дискурса.

Одговори које нуди овај докторски рад истовремено отварају и питања за нека нова истраживања. Најпре, потребно је компарирати употребу хорског певања на државним светковинама као културалним изведбама у Србији у доба социјализма са једне стране, и у постсоцијализму, са друге. Циљ овог изучавања могло би бити установљавање односа према прошлости „некада и сада“; поређење начина прилагођавања пожељној прошлости, уз стално активну свест о томе да се изведба гради тек у интеракцији са публиком. Не мање значајна била би упоредна анализа културалних изведби које су служиле владајућем поретку, и оних чији је циљ било његово урушавање. Тако би се ближе одредиле разлике и сличности у инструментализацији хорских певачких пракси на политички супротстављеним странама у Србији последњих деценија. Поред тога, драгоцено је испитати дискурзивну праксу коришћења хорских наступа на државним светковинама након 1989. године у другим бившим југословенским републикама. Шире регионално контекстуализовање ове теме омогућило би нови поглед на динамизам постхладноратовске епохе оличен у културалним изведбама као специфичном извођачком феномену. Такође, нека будућа истраживања могла би испитати позицију косовског мита на државним светковинама новијег доба, када је израз „разграничење“ постало једна од најпровокативнијих и најактуелнијих речи српског политичког вокабулара.

Управо је косовски мит представљао тачку пресека свих државних светковина анализираних у овој дисертацији. Приче о Косовском боју биле су њихова перманентна окосница, односно услов без кога се не може. Државе и државни челници су се смењивали, тежило се ка успостављању демократских вредности, мењао се однос према монархији, према европским интеграцијама Србије, модификована је и доминантна слика пожељне прошлости, али је косовски мит био стални конституент групног саморазумевања и идентификације. Чак и онда када није био наративни ослонац приче о националном идентитету у политичким говорима, бивао је артикулисан у хорским наступима или у осталим елементима инсценирања државних светковина. Такво стање не изненађује, уколико имамо у виду да је током целокупног разматраног периода управо Косово било централна и акутна друштвена тема. Овде се још једном намеће раније имплициран закључак да је у периоду након 1989. године, судећи по хорским наступима и

репертоарима хора „Обилић“ на државним светковинама, био евидентан идеолошки континуитет. Историјска државна светковина на Газиместану представљала је помпезну експозицију предстојећег периода. Чини се да је композитор „Пасије светога кнеза Лазара“, Рајко Максимовић, у једној изјави из 1989. године, а уочи културалне изведбе на Газиместану, с правом и сасвим „визионарски“ описао њену далекосежност и друштвене реперкусије: „Ради се не само о јединственој прослави, већ о догађају јединственом у миленијуму. О догађају који нас надмаша својим значењем.“⁴⁶⁹

⁴⁶⁹ „Пасија светог кнеза Лазара пред милион људи“, *Политика*, 24. мај 1989.

ЛИТЕРАТУРА

А

Антонијевић, Драгана, *Карађорђе и Милош: Мит и политика*. Београд: Српски генеалогски центар, Одељење за етнологију и антропологију Филозофског факултета у Београду, 2007.

Anderson, Benedict, *Nacija: Zamišljena zajednica*. Beograd: Plato, 1998.

Asman, Alaida. *Duga senka prošlosti*. Beograd: Biblioteka XX vek, 2011.

Atanasovski, Srđan, *Mapiranje Stare Srbije. Stopama putopisaca, tragom narodne pesme*. Beograd: Biblioteka XX vek/Muzikološki institut SANU, 2017.

В

Batler, Džudit, *Ka performativnoj teoriji okupljanja*. Beograd: Fakultet za medije i komunikaciju, 2019.

Beeman, Willian O, Performance Theory in an Anthropology Program: *Teaching Performance Studies*. Carbondale, Illionois: Southern Illinois University Press, 2002.

Bilig, Majkl, *Banalni nacionalizam*. Beograd: Biblioteka XX vek / Knjižara Krug, 2009.

Богдан Бабић: уметност дириговања (ур. Олга Марковић). Београд: Музеј позоришне уметности Србије, 2004.

Bošković, Dušan, О просвећености и укусу: nacrt istraživačke teme, u: *Filozofija i društvo*, XXXIV/2007. Beograd: Institut za filozofiju i društvenu teoriju, 2007, 271-281.

Bugarski, Ranko, *Govorite li zajednički?*. Beograd: Biblioteka XX vek, 2018.

С

Carlson, Marvin, *The Haunted Stage: The Theater as a Memory Machine*. Michigan: The University of Michigan Press, 2001.

Ћ

Чакаревић, Марјан, Поезија Матије Бећковића и уобличавање новог националног идентитета, у: *Наслеђе – часопис за књижевност, језик, уметност и културу*, vol. 6, бр. 13/2009. Крагујевац: ФИЛУМ, 135-160.

Чалић, Мари-Жанин, *Историја Југославије у 20. веку*. Београд: Клио, 2013.

Čolović, Ivan, *Balkan - teror kulture*. Beograd: Biblioteka XX vek, 2008.

Čolović, Ivan, *Rastanak s identitetom*. Beograd: XX vek, 2014.

Čolović Ivan, *Smrt na Kosovu polju: Istorija kosovskog mita*. Beograd: XX vek, 2016.

D

Dalhaus, Carl, *Glazba 19. stoljeća*. Zagreb: Hrvatsko muzikološko društvo, 2007.

Debor, Gi, *Društvo spektakla*. Beograd: Porodična biblioteka, 2006.

Despić, Dejan, Dva nova kosovska stuba, у: *Zvuk: Jugoslavenski muzički časopis*, 2/1989. Beograd: Savez organizacija kompozitora Jugoslavije, 1989.

Димић, Љубодраг, Србија 1804-2004 (суочавање са прошлошћу), у: Љубодраг Димић, Дубравка Стојановић, Мирослав Јовановић, *Србија 1804-2004: три виђења или позив на дијалог*, Београд: Удружење за друштвену историју, 2009.

Dipon, Florans, *Aristotel ili vampir zapadnog pozorišta*. Beograd: Clio, 2011.

Duković, Zorica, *Svečanost kao strategija kulturne politike u kreiranju kulturnog identiteta grada*, neobjavljena doktorska disertacija. Beograd: Fakultet dramskih umetnosti, 2016.

Dragičević-Šešić, Milena; Stojković, Branimir, *Kultura: menadžment, animacija, marketing*. Beograd: Clio, 2007.

Драгићевић-Шешић, Милена, Идентитет у настајању – приказ зборника: црногорске студије културе и идентитета, ур. Радмила Војводић и Ранко Љумовић, Факултет драмских уметности Цетиње, 2016, у: *Култура – часопис за теорију и социологију културе и културну политику*, бр. 158. Београд: Завод за проучавање културног развитака, 2018, 307-314.

Dragičević-Šešić, Milena, *Umetnost i kultura otpora*. Beograd: Institut za pozorište, film, radio i televiziju, Fakultet dramskih umetnosti i Clio, 2018.

Ђ

Ђаковић, Богдан, *Богослужбени и уметнички елементи у српској црквеној хорској музици у периоду између два светска рата (1918-1941)*. Нови Сад: Матица српска / Академија уметности Нови Сад, 2015.

Ђерић, Gordana, Evropsko-prosvetiteljski i nacional-romantičarski izvori kulturnog pamćenja: refleksije u savremenim društvenim raspravama, у: *Filozofija i društvo* vol. XXX. Beograd: Institut za filozofiju i društvenu teoriju, 2006, 77-88.

Ђерић, Gordana, Mitski aspekti srpskog identiteta, у: *Filozofija i društvo*, vol. XIX-XX. Beograd: Institut za filozofiju i društvenu teoriju Univerziteta u Beogradu, 2002, 247-266.

Ђерић, Gordana, *Prošlost u sadašnjosti. Prilozi prenosu sećanja kroz vreme*. Beograd: Institut za filozofiju i društvenu teoriju Univerziteta u Beogradu / Izdavačko preduzeće Filip Višnjić, 2010.

Ђорђевић, Jelena, *Političke svetkovine i rituali*. Beograd: Dosije-Signature, 1997.

Ђурић-Klajn, Stana, Razvoj muzičke umetnosti u Srbiji, у: *Historijski razvoj muzičke kulture u Jugoslaviji*. Zagreb: Školska knjiga, 1962.

E

Eriksen, Tomas Hilan, *Etnicitet i nacionalizam*. Beograd: Biblioteka XX vek i Knjižara Krug, 2004.

F

Fischer-Lichte, Erica, *The Routledge Introduction to Theatre and Performance Studies*. London: Routledge, 2014.

Fischer-Lichte, Erica, *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics*. London: Routledge. 2008.

Fischer-Lichte, Erica, *Theatre, Sacrifice, Ritual: Exploring Forms of Political Theatre* London: Routledge. 2005.

G

Gellner, Ernest, *Nacije i nacionalizam*. Zagreb: Politička kultura, nakladno-istraživački zavod, 1998.

Goati, Vladimir, *Partije i partijski sistemi u Srbiji*. Niš: Odbor za građansku inicijativu – OGI centar, 2004.

H

Hofman, Ana, *Novi život partizanskih pesama*. Beograd: Biblioteka XX vek, 2016.

Hobsbom, Erik, Masovna proizvodnja tradicija: Evropa, 1870–1914, u: *Izmišljanje tradicije*, Erik Hobsbom i Terens Rejndžer, ur. Beograd: Biblioteka XX vek / Knjižara Krug, 2011.

I

Pić, Dejan, *Osam i po ogleda iz razumevanja*. Beograd: Fabrika knjiga, 2008.

Историја српске музике: српска музика и европско музичко наслеђе, Ленка Кнежевић-Жуборски и Тамара Поповић-Новаковић, ур. Београд: Завод за уџбенике, 2007.

Izmišljanje tradicije, Erik Hobsbom i Terens Rejndžer, ur. Beograd: Biblioteka XX vek / Knjižara Krug, 2011.

J

Јевтић, Милош, *Говор музике*. Београд: Београдска књига, 2008.

Jović, Dejan, *Jugoslavija – država koja je odumrla: uspon, kriza i pad Kardeljeve Jugoslavije (1974-1990)*. Zagreb: Prometej, 2003.

Jovićević, Aleksandra; Vujanović Ana, *Uvod u studije performansa*. Beograd: Fabrika knjiga, 2007.

К

Kordić Snježana, *Jezik i nacionalizam*. Zagreb: Durieux, 2010.

Kudiņš, Jānis, Phenomenon of the Baltic Singing Revolution in 1987-1991: Three Latvian Songs as Historical Symbols of Non-Violent Resistance, у: *Музикологија* 26 (I/2019). Београд: Музиколошки институт Српске академије наука и уметности, 2019, 27-39.

Kuljić, Todor, *Kultura sećanja-teorijska objašnjenja upotrebe prošlosti*, Beograd, Čigoja štampa, 2006.

Kuljić, Todor, Monumentalizacija srpske monarhije: o suvremenim debatama oko restauracije monarhije u Srbiji, у: *Časopis za suvremenu povijest*, vol. 37, br. 2, 2005. Zagreb: Hrvatski institut za povijest, 355-370.

Kuljić, Todor, *Prevladavanje prošlosti: uzroci i pravci promene slike istorije krajem XX veka*. Beograd: Helsinški odbor za ljudska prava u Srbiji, 2002.

Ковач, Сенка, *Сретење: нови државни празник у јавном дискурсу*. Београд: Српски генеалогски центар: Одељење за етнологију и антропологију Филозофског факултета, 2011.

Л

Лукић-Крстановић, Мирослава, *Спектакли XX века: музика и моћ*. Београд: САНУ, Етнографски институт, 2010.

М

Мајданац, Боро; Радојчић Милена, (прир.), *Обилић: Академско певачко друштво „Обилић“: 1884–1941: документи, сећања, коментари*. Београд: Историјски архив, 2005.

Marković, Tatjana, *Transfiguracije srpskog romantizma – muzika u kontekstu studija kulture*. Beograd: Univerzitet umetnosti, 2005.

Марковић, Татјана, Стваралаштво Стевана Мокрањца у светлу (нових) теорија о стилу, у *Мокрањцу на дар: прошета – чудних чуда кажу – 150 година*. Београд: Факултет музичке уметности: Сигнатуре; Неготин: Дом културе „Стеван Мокрањац“, 2006, 55-68.

Medenica, Ivan, Vidovdan i njegove izvedbe, у: *Zbornik radova Fakulteta dramskih umetnosti*, 25/26. Beograd: Fakultet dramskih umetnosti, 2014, 233-253.

Весна Микић, Музика као средство конструкције и реконструкције револуционарног мита – Дан младости у СФРЈ, у: *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику*, бр. 40. Нови Сад: Матица српска, 2009, 129-136.

Милановић, Биљана, *Европске музичке праксе и обликовање нације кроз креирање националне уметничке музике у Србији у првим деценијама XX века*. Београд: Филозофски факултет, 2016, необјављена докторска дисертација.

Милановић, Биљана, Однос сфере државе према певачким удружењима у Србији и Краљевини Југославији, у: *Музикологија*, бр. 11. Београд: Музиколошки институт САНУ, 2011, 219-234.

Милановић, Биљана, Стеван Стојановић Мокрањац и аспекти етницизма и национализма, у: *Мокрањцу на дар: прошета – чудних чуда кажу – 150 година*. Београд: Факултет музичке уметности, Сигнатуре; Неготин: Дом културе „Стеван Мокрањац“, 2006, 33-53.

McKenzie, Jon, *Izvedi ili snosi posljedice: od discipline do izvedbe*, Zagreb, Centar za dramsku umjetnost, 2006

Molnar, Aleksandar, *Sunce mita i dugačka senka Karla Šmita*. Београд: Službeni glasnik, 2010.

Milin, Boško, Narativ сећања: Predstava u sukobu sa silama prirode, у: *Zbornik Fakulteta dramskih umetnosti*, 25/26. Београд: Fakultet dramskih umetnosti, 2014.

Milošević, Srđan, Dan државности (Sretenje): ideologija vs. hronologija, у: *Etnoantropološki problemi*, god. 7, sv. 4, Београд: Filozofski fakultet, Odeljenje za etnologiju i antropologiju, 2012, 999-1015.

Milošević Srđan, *Istorijski revizionizam i tranzicija: evropski kontekst i lokalne varijacije* у: Реč, br. 85/31, 2017, Београд: Fabrika knjiga, 169-182.

Milošević, Srđan, O antikomunizmu kao izvoru legitimacije i ideološkom sadržaju tranzicionih društava, у: *Antifašizam pred izazovima savremenosti*. Novi Sad: Alternativna kulturna organizacija AKO, 2012, 71-80.

Миљковић, Бранко, *Сабране песме*. Ниш: Просвета, 2002.

Мокрањцу на дар: прошета – чудних чуда кажу – 150 година (ур. Ивана Перковић Радак и Тијана Поповић Млађеновић). Београд: Факултет музичке уметности; Сигнатуре; Неготин: Дом културе „Стеван Мокрањац“, 2006

N

Naumović, Slobodan, *Upotreba tradicije u političkom i javnom životu Srbije na kraju dvadesetog i početkom dvadesetprvog veka*. Београд: Institut za filozofiju i društvenu teoriju, 2009.

Nusbaum, Marta, *Ne za profit. Zašto je demokratiji potrebna humanistika?* Београд: Fabrika knjiga, 2012.

P

Pavlović, Aleksandar, Rereading the Kosovo Epic: “Heavenly Serbia” in the Oral Tradition, *Serbian Studies: Journal of the North American Society for Serbian Studies*, vol. 23, No.1. Indiana: Slavica Publishers, 2011, 83-96.

Pavlović, Milivoje, *Knjiga o himni*. Београд: Nova knjiga, 1986.

Павловић, Стеван К, *Србија: историја иза имена*. Београд: Слио, 2003.

Пејовић, Роксанда, *Концертни живот у Београду (1919-1941)*. Београд: Сигнатуре, Универзитет уметности - Факултет музичке уметности, 2004.

Пејовић, Роксанда, *Српско музичко извођаштво романтичарског доба*. Београд: Универзитет уметности у Београду, 1991.

Перишић, Владан, *Да ли нација може да буде хришћанска, а црква национална?*, www.teologija.net, приступљено 03. марта 2019.

Performance: Critical Concepts in Literary and Cultural Studies. London: Routledge, 2009.

Попов, Небојша, *Искушавања слободe: Србија на прелазу векова*, Београд: Службени гласник, 2010.

Прво београдско певачко друштво: 150 година (ур. Даница Петровић). Београд: САНУ, Музиколошки институт САНУ, 2004.

Prodanov, Iga, *Muzika između ideologije i religije*. Novi Sad: Stylos, 2007.

R

Rajnel, Džanel, *Politika i izvođačke umetnosti*. Београд: Univerzitet umetnosti u Beogradu, 2012.

Рапајић, Светозар, *Музичко позориште као уметничка синтеза*. Београд: Факултет драмских уметности, 2018.

Радовић, Митрополит Амфилохије, *Светосавско просветно предање и просвећеност Доситеја Обрадовића*, електронско издање од 09. 03. 2000.

S

Schechner, Richard, *Fundamentals of Performance Studies, Teaching Performance Studies*. Carbondale, Illinois: Southern Illinois University Press, 2002, ix- xiii.

Schechner, Richard, *The Future of Ritual writings on Culture and Performance*. London: Taylor and Francic e-library, 2004.

Schechner, Richard, *Performance Theory*. London: Routledge, 2005.

Schoenbaum, Samuel, *Shakespeare's Lives*. Oxford: Oxford University Press, 1993.

Smit, Antoni, *Nacionalni identitet*. Београд: Biblioteka XX vek; Knjižara Krug, 2010.

Совтић, Немања, *Несврстани хуманизам Рудолфа Бручија: композитор и друштво самоуправног социјализма*. Нови Сад: Матица српска, Одељење за сценску уметност и музику, 2017.

Спасојевић, Данијел, *Сто седамдесет година од доношења првог српског устава, Пешчаник-часопис за историографију, архивистику и хуманистичке науке*. Ниш: Историјски архив, III, 2005.

Стефановић, Димитрије, *Стара српска музика – примери црквених песама из XV века*. Београд: САНУ, Музиколошки институт, 1975

Stojanović, Dubravka, *Ulje na vodi: ogledi iz istorije sadašnjosti Srbije*. Beograd: Pešćanik, 2010.

Стојиљковић, Зоран, Политичке партије и политичка партиципација: Случај Србија, *Годишњак*, 2007. Београд: Факултет политичких наука Универзитета у Београду, 2007, 199-217.

Subotić, Milan, Имају ли нације pupак? Gelner i Smit o nastanku nacija, у: *Filozofija i društvo* XXV/2004. Beograd: Institut za filozofiju i društvenu teoriju Univerziteta u Beogradu, 2004, 177-211.

Subotić, Milan, Crno-beli svet. Prilog istoriji dualnih tipologija nacionalizma, у: *Filozofija i društvo* XXVI/2005. Beograd: Institut za filozofiju i društvenu teoriju Univerziteta u Beogradu, 2005, 9-64.

Š

Šekner, Ričard, *Ka postmodernom pozorištu: između antropologije i pozorišta*, Beograd: Fakultet dramskih umetnosti - Institut za pozorište, film, radio i televiziju, 1992.

Šljukić, Srdjan, *Mit kao sudbina: prilog demitologizaciji demitologizacije*, Sremski Karlovci: Kairos. 2011.

T

Teaching Performance Studies. Carbondale, Illinois: Southern Illinois University Press, 2002.

Timotijević, Miroslav, Efemerni spektakl za vreme vladavine kneza Miloša i Mihajla Obrenovića, у: *Peristil-zbornik radova za povijest umetnosti*, Vol 31-32, br. 1. Zagreb: Društvo povijesničara umjetnosti, 1988.

Тодоровић, Јелена, Ентитет у сенци: мапирање моћи и државни спектакл у Карловачкој Митрополији, Нови Сад: Платонеум, 2010.

Томашевић, Катарина, *На раскрићу Истока и Запада: о дијалогу традиционалног и модерног у српској музици (1918 – 1941)*. Београд: САНУ, Музиколошки институт / Нови Сад: Матица српска, Одељење за сценске уметности и музику, 2009.

Томашевић, Катарина, „Пасија светог кнеза Лазара“ Рајка Максимовића – ново музичко виђење средњовековних текстова у вези са Косовским бојем, у: *Косовски бој у књижевном и културном наслеђу*. Београд: Међународни славистички центар, 1991, 663-672.

The Cambridge Companion to Performance Studies. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.

Trgovčević, Ljubinka, *Kosovo Myth in the First World War*. https://www.rastko.rs/kosovo/istorija/sanu/KOS_MIT.html

Turner, Victor, *Od rituala do teatra: Ozbiljnost ljudske igre*. Zagreb: August Cesarec, 1989.

U

Uzelac, Gordana, Kad nastaje nacija? Konstitutivni elementi i procesi na primeru Hrvatske, *Časopis za književnost, kulturu i društvena pitanja Reč*, broj 70. Beograd: Fabrika knjiga, 2003.

V

Veličković, Nenad, Prosvijećeni nacionalizam u nastavi književnosti, у: *Књижевна историја. Часопис за науку о књижевности*, бр. 158/2016. Београд: Институт за књижевност и уметност, 2016, 313-326.

Веселиновић-Хофман, Мирјана, Музика у првој половини XX века, у: *Историја српске музике: српска музика и европско музичко наслеђе*. Београд: Завод за уџбенике, 2007, 107-138.

Весић, Ивана, *Конструисање српске музичке традиције у периоду између два светска рата: утицај идеолошких подела у српској политичкој и интелектуалној елити*, необјављена докторска дисертација. Београд: Филозофски факултет, 2016.

Ž

Žirarde Raul, *Politički mitovi i mitologije*. Beograd: Biblioteka XX vek, 2000.

ИЗВОРИ

Текстови у штампаним медијима:

- „Пасија светога кнеза Лазара пред милион људи“, *Политика*, 24. 05. 1989.
- „Ко се боји историје?“, *Младост*, 05. 06. 1989.
- „Срби бранили своју слободу, али и Европу“, *Политика*, 27. 06. 1989.
- „Svečanost u Sava centru“, *Slobodna Dalmacija*, 27. 06. 1989.
- „Косово је сан који сањају генерације“, *Политика*, 29. 06. 1989
- „Nigde mekše zemlje i čvršće stope“, *Vorba*, 23. 09. 1990.
- „Стигао принц Александар Карађорђевић са породицом“, *Политика*, 06. 10. 1991
- „Нудим се отаџбини“, *Вечерње новости*, 07. 10. 1991.
- „Концерт за донаторе фонда „Капетан Драган“, *Политика*, 01. 09. 1993.
- „Капетанов јубилеј“, *Вечерње новости*, 03. 10. 1993.
- „Слава хора Обилић“, *Политика*, 22. 11. 1993.
- „Југославијо, јачај све моћнија“, *NIN*, 03. 12. 1998.
- „Вожд нас надахњује“, *Политика*, 16. 02. 2004.
- „Поуздан путоказ предака“, *Вечерње новости*, 16. 02. 2004.
- „Izviždan Maršičanin, ovacije za princa“, *Kurir*, 16. 02. 2004.
- „Nadahnuće za evropsku Srbiju“, *Danas*, 16. 02. 2004.
- „Какав вам је утисак после извођења представе 'Скела' у Орашцу?“, *Данас*, 17. 02. 2004.
- „Srbija bez srpstva“, *Kurir*, 18. 02. 2004.
- „Skela van jaruge“, *Vreme*, 19. 02. 2004.
- „Narod mislilaca i pesnika u Sava centru“, *Danas*, 13. 09. 2008.
- „Улога спорта у друштву није само позитивна“, *Политика*, 31. 08. 2016.
- „Капетан Драган у Хрватској осуђен на 15 година затвора“, *Политика*, 26. 09. 2017.

Интернет извори:

- Енциклопедија Српског народног позоришта, <https://www.snp.org.rs/enciklopedija/?p=4117>
- <http://tesla.org.rs/sr/press>
- <http://www.bg.ac.rs/sr/univerzitet/istorijat.php>
- https://www.uni-sofia.bg/index.php/eng/the_university/history
- <https://www.srbija.gov.rs/vest/65147/ova-godina-proglasena-godinom-dositeja-obradovica.php>

“Не глуми, него 'живи' кроз своје ликове“, Политика, 02. март 2015.
<http://www.politika.rs/sr/clanak/320255/Ne-glumi-nego-zivi-kroz-svoje-likove>

Снимци државних светковина:

Свечана академија у Сава центру у част шест векова од Косовске битке - званични телевизијски снимак из Програмског архива Телевизије Београд

Централна државна светковина поводом обележавања шест векова од Косовске битке на Газиместану - званични и интегрални снимак телевизијског и радијског преноса из програмских архива Телевизије Београд и Радија Београд

Централна државна светковина поводом обележавања три века од Велике сеобе Срба – званични снимак радијског преноса из програмског архива Радија Београд

Свечана академија поводом осамдесет година од стварања Југославије – званични телевизијски снимак из програмског архива Телевизије Београд

Музичко-сценско дело „Скела“ поводом два века од Првог српског устанка – званични снимак телевизијског преноса из програмског архива Телевизије Београд

Сегменти државне светковине поводом два века од Првог српског устанка – аматерски снимци доступни на платформи YouTube

Свечана академија „Совјети здравога разума“ – званични телевизијски снимак из програмског архива Телевизије Београд

Свечана академија „Народ мислилаца и песника“ – званични телевизијски снимак из програмског архива Телевизије Београд

Партитуре и звучни записи:

Рајко Максимовић „Пасија светога кнеза Лазара“ – партитура у издању аутора, 1989.

Ивана Стефановић „Псалам“ – необјављена партитура

Зоран Христић, Музика за представу „Скела“ – аудио снимак у издању ПГП РТС, 2004.

Остали извори:

Програмска књижица *Централна прослава обележавања 200 година Првог српског устанка и модерне српске државе, 15. II 2004, Орашац*. Београд: Министарство културе и медија Републике Србије / Народна библиотека Србије, 2004.

Програм свечане академије „Три године фонда 'Капетан Драган'“, из архива Академског певачког друштва „Обилић“, 1994.

Закон о државним и другим празницима у Републици Србији, Службени гласник, бр. 43, од 17. јула 2001. године.

Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитет уметности у Београду да у Дигитални репозиторијум Универзитета уметности унесе моју докторску дисертацију / докторски уметнички пројекат под називом:

Наступи и репертоар хора „Обилић“ на државним светковинама посматраним као културално извођење, а као репрезентативан пример улоге хорског певања у обликовању националног идентитета у Србији после 1989. године

која / и је моје ауторско дело.

Докторску дисертацију / докторски уметнички пројекат предао / ла сам у електронском формату погодном за трајно депоновање.

У Београду, 11. 03. 2020.

Потпис докторанда



Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторске дисертације / докторског уметничког пројекта

Име и презиме аутора: Наташа Тасић

Број индекса: 17/2016 д

Докторски студијски програм: Докторске научне студије теорије драмских уметности, медија и културе

Наслов докторске дисертације / докторског уметничког пројекта:

Наступи и репертоар хора „Обилић“ на државним светковинама посматраним као културално извођење, а као репрезентативан пример улоге хорског певања у обликовању националног идентитета у Србији после 1989. године

Ментор: Ред. проф. др Иван Меденица

Потписани (име и презиме аутора) Наташа Тасић

изјављујем да је штампана верзија моје докторске дисертације / докторског уметничког пројекта истоветна електронској верзији коју сам предао за објављивање на порталу **Дигиталног репозиторијума Универзитета уметности у Београду**.

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци везани за добијање академског звања доктора наука / доктора уметности, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада.

Ови лични подаци могу се објавити на мрежним страницама дигиталне библиотеке, у електронском каталогу и у публикацијама Универзитета уметности Београду.

Потпис докторанда

У Београду, 11. 03. 2020.



Потписани-а Наташа Тасић

број индекса 17/2016 д

Изјављујем,

да је докторска дисертација / докторски уметнички пројекат под насловом

Наступи и репертоар хора „Обилић“ на државним светковинама посматраним као културално извођење, а као репрезентативан пример улоге хорског певања у обликовању националног идентитета у Србији после 1989. године

- резултат сопственог истраживачког / уметничког истраживачког рада,
- да предложена докторска теза / докторски уметнички пројекат у целини ни у деловима није била / био предложена / предложен за добијање било које дипломе према студијским програмима других факултета,
- да су резултати коректно наведени и
- да нисам кршио/ла ауторска права и користио интелектуалну својину других лица.

Потпис докторанда

У Београду, 11. 03. 2020.


