

Наташа Тасић¹
Факултет драмских уметности, Београд

КОСОВСКИ МИТ У МУЗИЦИ И ПОЛИТИЧКИМ ГОВОРИМА НА КУЛТУРАЛНИМ ИЗВЕДБАМА 1989. ГОДИНЕ

78.071.1. Максимовић Р.
323.1 (= 163.41)
COBISS.SR-ID 281329932

Апстракт

Године 1989. у Србији је обележено шест векова од Косовске битке. Тим поводом одржане су две културалне изведбе које су предмет овог рада: свечана академија у београдском Сава центру и централна прослава на Газиместану. Косовски јубилеј коинцидирао је са друштвено-политичком кризом у свим југословенским републикама. Наиме, парадигма друштвеног живота мењала се од социјализма ка национализму, а све бројнији политички сукоби антиципирани су оне оружане. У таквом контексту су приче о Косовском боју, које су већ традиционално носиле митска својства, инструментализоване са циљем промовисања и оснаживања српског националног идентитета и подизања емоционалне тензије међу народом. Митски карактер историјског догађаја из 1389. године пресудно је утицао на садржај двају културалних изведби чије су се инсценације пак сводиле на два кључна елемента, а то су политички говор и интерпретација „Пасије светог кнеза Лазара”, вокално-инструменталног дела композитора Рајка Максимовића. Централна хипотеза овог рада је да су политички говори и Максимовићева композиција, те њихово извођење и рецепција, витално повезани са позицијом и сврхом косовског мита у Србији тог времена. У анализи апострофираних културалних изведби ослањам се на теорију извођења Ерике Фишер-Лихте, Џанел Рајнелт, Ивана Меденице и других теоретичара, уважавајући фундаменталне особености изведби: трансформативност, телесно коприсуство, феномен аутопоетичке повратне спреге, као и дистинкцију између инсценације и изведбе. Уз то, приликом сагледавања друштвено-историјског аспекта теме, позивам се пре свега на ставове Мари-Жанин Чалић и Ивана Чоловића.

1 n.tasic@hotmail.rs

Кључне речи

културална изведба, косовски мит, политички говор, хорско певање, публика

„Циљ свих масовних естетика митинга и парада, архитектура сачињена од људи, је да се свуда демонстрира моћ и јединство и ојача лојалност” (Куљић 2006: 184). Овим речима Тодор Куљић је указао на интегративну друштвену улогу масовних политичких манифестација, какве су биле и оне одржане у Србији 1989. године, поводом обележавања шестовековног јубилеја Косовске битке. Ови догађаји су у мом раду сагледани као културална извођења. У питању је „свеобухватан термин за оно што није ограничено категоријом извођачких уметности”, под чиме се подразумева „продужетак идеје перформанса изван уских граница важећег позоришта” (Рајнелт 2012: 149). Осим тога, културална изведба се у студијама извођења дефинише и као „било које извођење које се састоји од фокусираних, јасно означених и друштвено ограничених облика понашања која су посебно направљена/припремљена за показивање” (Јовићевић, Вујановић 2006: 29).

Културалне изведбе произилазе из друштвене стварности у којој се догађају, а њихов циљ је дефинисање и подржавање вредности које заједница препознаје као значајне. Антрополог Виктор Тарнер (Victor Turner) зато тврди да ови догађаји представљају „причу коју друштво прича о себи” или колективно упризорење искуства друштвене заједнице (Turner 1989: 220). Управо је успостављање нових, као и неговање или реafirмација већ постојећих заједница, једна од универзалних одлика свих жанрова културалних извођења, која пак произилази из њихове могућности да трансформишу. Свако извођење делује на људе и мења их, а трансформативност изведбе је, имајући у виду теоријске премисе Ерике Фишер-Лихте (Erica Fischer-Lichte), неодвојива од феномена телесног коприсуства (Fischer-Lichte 2008: 195). Реч је о појму који указује на међузависност извођача и публике током самог извођења. Суштина те релације почива на разумевању разлике између инсценације и изведбе (Исто: 173). Наиме, инсценација представља унапред 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” (Меденица 2014). Зато је свако извођење непредвидив догађај, чији текст, значења и ефекти не зависе само од намера стваралаца, већ се конституишу тек у тренутку

извођења. Самим тим, публика није пуки пасивни рецепијент порука једне изведбе, већ сваки њен припадник „креира значење сам за себе” (Fischer-Lichte 2008: 173).

Сви апострофирани друштвено функционални потенцијали културалних извођења, а пре свега они везани за креирање заједнице и трансформативност, деловали су и током званичног обележавања шестовековног јубилеја Косовске битке. У години рушења Берлинског зида, које је симболизовало окончање вишедеценијских идеолошких сукоба широм Европе, „ојачале су центрифугалне снаге у вишенационалној југословенској држави” а „језик, нација и религија постали су за многе људе основна упоришта идентитета” (Чалић 2013: 367, 422). У југословенским републикама друштвени живот преобликован је променом парадигме од социјализма ка национализму. 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. Такав кризни контекст, на прагу грађанског и освајачког рата, учитао је специфичан политички набој у Косовски јубилеј и културалне изведбе организоване тим поводом (Исто: 403).

Косовски мит и косовски јубилеј

Косовска битка догодила се 28. јуна по грегоријанском, односно 15. јуна по јулијанском календару 1389. године 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, историја је неоспорно потврдила још само поједина имена учесника битке, као и погибију двојице војсковођа. Антрополог Иван Чоловић 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 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.²

2 Историчар Раул Жирарде (Raoul Girardet) 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 експанатор-

Чоловић тврди да приче о Косовској бици и њеним јунацима нису митови 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” (Чоловић 2016: 7). 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” (Исто: 459).

Првобитни оквир мита најпре је обухватао причу о кнезу Лазару, кнегињи 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. Управо ће подређивање тренутних државних и личних интереса оним узвишенијим и колективним, постати опште место у сећањима на Косовску битку, али ће се на то, зависно од историјског тренутка, надовезивати и нова политичка значења. Тако је током 19. века косовски мит био потентно средство за изградњу националне свести и покретање отпора против империјалистичке окупације, а током 20. века служио је као интегративни фактор на путу ка остварењу југословенске идеје (Чалић 2013: 62). Напослетку, крајем осамдесетих и током деведесетих година 20. века, у новим друштвеним околностима, косовски мит пружао је нацији подршку и „обећавао легитимитет, који је далеко превазилазио све политичке разлоге” (Исто: 359).

Пошто је прича о Косовској бици имала митска својства, она је у то време „помагала поновно снажење сопственог идентитета и подржавала мобилизацију и стварање емоционалног набоја у масама” (Исто). Државни челници у Србији искористили су коинцидирање јубилеја са

ну димензију јер пружа „некакав кључ за разумевање садашњости”, као и покретачку функцију јер „преносећи подстицајне, пророчанске поруке, он ствара набој за крсташке ратове и револуције” (Жирарде 2000: 13).

акутном друштвеном кризом за остварење својих политичких циљева, а митски карактер историјског догађаја пресудно је обликовао инсценације и изведбе које су у фокусу овог истраживања: свечану академију у београдском Сава центру одржану 26. јуна и централну прославу на Газиместану одржану 28. јуна 1989. године. Инсценације обе културалне изведбе сводиле су се на два кључна елемента: политички говор и интерпретацију вокално-инструменталног дела *Пасија светог кнеза Лазара* композитора Рајка Максимовића. Пошто су у питању догађаји којима нисам лично присуствовала, у овом раду користим историографски методски поступак ослоњен на различите изворе, као што су видео и аудио снимци ових културалних изведби, новински чланци, музичке партитуре и друга релевантна документа.

Пасија светог кнеза Лазара: са или без Милоша?

Пасија светог кнеза Лазара је вокално-инструментално дело за солисте, хор и оркестар. Сама пасија, као музичка форма, 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.

Либрето је саставио композитор, компилујући текстове о Косовској бици из различитих средњовековних извора. У питању су стихови на српскословенском језику, 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.³ Осим тога, аутор је на више места истицао да је компоновању *Пасије* претходила двогодишња припрема текста: најпре кроз проучавање средњовековне српске књижевности и историје, а затим кроз драматуршко уобличавање текстуалног предлошка, уз супервизију експерта за стару српску књижевност Ђорђа Трифуновића. Управо овај процес Максимовић означава као централну активност у креативном процесу стварања *Пасије* (Јевтић: 2008; *Младост* 1989).

3 У Максимовићевом опусу ово није неуобичајен поступак, имајући у виду да је он и у ранијим радовима често посезао за текстовима на древним језицима.

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” (*Младост* 1989). С тим у вези, Максимовић објашњава и зашто се није определио за препознатљиву народну епску поезију 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” (Исто). Дакле, композитор је настојао да призивање сећања на славну прошлост свог народа – а то је вокално-инструментална композиција *Пасија светог кнеза Лазара*, буде што верније самом извору сећања – Косовском боју као историјском догађају. Истовремено, потенцијално разумевање самог текста од стране извођача и публике постављено је у други план.

Композитор је одабране текстове драматуршки организовао у једанаест ставова са називима на српском језику: *Пролог, Раваница, Предсказања, Напад, Молитва, Беседа, Завет ратника, Битка, Плач Миличин, Сахрана и Епилог*. Он у тексту програмске књижице свечане академије наглашава драмски карактер композиције речима: „Пасију сам замислио – а, верујем, и остварио – као драму, тј. акционо. Будућег слушаоца Пасије замишљам 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” (Деспић 1989: 31). 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. Текст се, осим кроз деоницу двоструког мешовитог хора, дистрибуира и кроз следеће ликове: казивач, кнез Лазар (баритон), књегиња Милица (мецосопран), Милош Обилић (тенор) и безимени монах (појац), уз учешће симфонијског оркестра.

На овом месту важно је осврнути се на чињеницу да је Максимовић одлучио да у радњу *Пасије* уведе и лик Милоша Обилића који, иначе, није заступљен у средњовековним текстовима на којима је либрето заснован (Чоловић: 2016, Поповић: 2011). Наиме, сам композитор, разговарајући

о тексту *Пасије* са новинарем Милошем Јевтићем деветнаест година након 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. (Јевтић 2008: 31)

Дакле, овај либрето, 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.

Пролог *Пасије* поверен је оркестру, који напетим, хроматски засићеним и мелодијски пасивним фоном најављује наратора-казивача. И већ у првом ставу евидентна је Максимовићева опредељеност да архаичност текста на српскословенском језику испрати мелодијско-хармонском модалношћу, а сличан композиторски израз очуван је до самог краја партитуре. 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” (Деспић 1989: 33). Наредна два става, *Предсказање* и *Напаст*, протичу у темпу значајно бржем од претходних, кроз ритмички комплексну полифону двохорску линију. Учестале метричке промене, употреба мешовитих тактова и померања акцената асоцирају на елементе фолклора са балканског поднебља. Приказ саме битке је изграђен у сложеној и густој фактури и представља најопсежнији став. Све 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. Ако је опис битке био епски климакс композиције, онда став *Плач Милићин* представља лирски, емоционални врхунац, који се одликује акустички сведеном, али снажном унутрашњом музичком експресивношћу. Следи приказ Лазареве сахране, поверен појцу у улози монаха, а мелодика те деонице блиска је српском народном црквеном појању и хиландарским напевима српских аутора, премда очигледни цитати не постоје. Погробни корал од монаха потом преузима хор, који доводи

до става *Епилог*. Он у музичком смислу представља „фејд аут”, али и формално заокружење *Пасије*, јер наратор понавља стихове из *Пролога*, које овог пута допуњује опомињућим речима са Косовског стуба: „Да не проминеши и не презриши!” / „Да не прођеш и не превидиш”.

Културална изведба као „свечаност у академској атмосфери”

Свечана академија у част шест векова Косовске битке у Сава центру отпочела је интонирањем државне химне *Хеј, Словени*, у коме је учествовао монументални вокално-инструментални састав сачињен од 260 људи. Уследио је наступ главног говорника Десимира Јевтића, председника Извршног већа Републике Србије, док је Слободан Милошевић, тадашњи председник Председништва Србије, заједно са највишим државним функционерима, седео у публици. Јевтићево обраћање било је усмерено ка осветљавању историјског значаја Косовске битке и ка 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.” Осврнуо се на снагу и постојаност мита, те на увек актуелне релације на линији мит-историја: „Косовски мит постао је значајнији и јачи од историјске истине о Косовском боју.” Његова беседа била је својеврсна рекапитулација косовског мита, без повлачења директних паралела између некадашњих и садашњих националних збивања и околности, што се значајно разликује од наративног оквира говора који ће на Газиместану, два дана касније, прочитати 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 [...] носи у себи огромну енергију [...] и велику стваралачку моћ потребну Србији и Југославији” (нав. према транскрипцији телевизијског и радијског снимка културалне изведбе из Програмског архива Радио-телевизије Србије). Читав овај говор може се окарактерисати као емоционално уравнотежен, са дискретном дозом национално интонираних идеолошких ставова.

По завршетку говора, интерпретирана је *Пасија светог кнеза Лазара*. Ова изведба је, у односу на Јевтићеву беседу, обележена знатно снажнијом доживљајном тензијом, судећи према фацијалним експресија-

ма и другим интензивним телесним реакцијама извођача, а то су пре свега трагови обилатог знојења на лицима и хорским униформама које се опажају на телевизијском преносу. То не изненађује ако имамо у виду захтевност партитуре, посебно хорских партија, монументалност извођачког апарата, те целокупан политички контекст времена. *Пасију* је интерпретирао ансамбл у следећем саставу: Академски хор Бранко Крсмановић, Хор и Симфонијски оркестар Радио-телевизије Београд, Александра Ивановић (мецосопран), Иван Томашев (бас), Слободан Станковић (баритон), Драгослав Павле Аксентијевић (појац), на челу са диригенткињом Даринком Матић Маровић уз нарацију глумца Милоша Жутића. То је била премијера једне високо естетизоване композиције комплексне уметничке структуре, у којој су испољени високи извођачки дometи свих учесника. Максимовићево дело је 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 у трајању од 70 минута до самог краја испратила са највећом пажњом, без аплауза између ставова и уопштено узевши, потпуно у складу са концертним конвенцијама. Репортер *Политике* је такав амбијент евидентирао речима „свечаност је протекла у академској атмосфери” (*Политика* 1989).

Ерика Фишер-Лихте указује на применљивост естетике перформативности на све типове извођења, те инсистира на томе да се у изведбама константно и континуирано морају испитивати релације између естетског и не-естетског; уметничког и не-уметничког (Fischer-Lichte 2008: 182). 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* је несумњиво дело високе уметности. Његова интерпретација публици је пружила естетско, а самим тим и лиминално искуство, које Ричард Шекнер (Richard Schechner) сликовито описује као „праг-област која истовремено раздваја и уједињује просторе – суштина међу-стања” (Шекнер 1992: 177). То лиминално искуство носило је, по природи ствари, трансформативне потенцијале који су били у вези са уметничким дometима саме изведбе, али и са имплицитним и експлицитним означеоцима српског националног идентитета у

Максимовићевој музици. Стиче се утисак да је акценат који је стављен на уметничко извођење у колизији са општим местом да су у свакој културалној изведби у форми политичког скупа најважнији политички говори (Меденица 2014). 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.

Културална изведба „опет пред биткама”: извођење или „глумљење извођења”

Конститутивни и дефинишући елемент сваке изведбе је аутопоетичка повратна спрега – непредвидљив процес заснован на телесном коприсуству извођача и публике. Фишер-Лихте тврди да је почетак сваког извођења истовремено и тренутак који маркира почетну тачку аутопоетичке повратне спреге (Fischer-Lichte 2008: 178). У питању је моменат изласка из свакодневног живота и уласка у реалност извођења. Код изведби које се одвијају у неконвенционалним просторима, означавање почетне (и завршне) тачке изведбе представља посебан изазов, 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 гледају ка небу, док радио-етром доминира звук летелице и скандирање надимка председника Председништва Србије. Овај неформални почетак извођења може се тумачити као 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 положиле су венце на Споменик косовским јунацима. Овај свечани чин је најпре праћен извођењем посмртног марша од стране војног оркестра, а одмах затим и државне химне *Хеј, Словени*, чему се спонтано придружила присутна публика и хор.

Уследило је померање политичке делегације према централној бини, где се присутнима обратио Слободан Милошевић. Инсценирација је након историјског Милошевићевог говора подразумевала и интерпретацију одабраних сегмената *Пасије светог кнеза Лазара* у истом саставу који је наступио на свечаној академији у Београду два дана раније.

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. Милошевић је Милоша Обилића поставио 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 оно што сматра српским националним специфичностима, различитостима у односу на све друге народе. Поред тога, осврнуо се и на неслогу, као највећу националну слабост јер је „неслога једном трагично и за векове уназадила и угрозила Србију”, а „обновљена слога може да је унапреди”. Уследио је најчешће проблематизован сегмент говора који такође почива на релацији прошлост–садашњост и који као да наговештава ратне догађаје из деведесетих:

Косовско јунаштво већ шест векова инспирише наше стваралаштво, храни наш понос, не да нам да заборавимо да смо једном били војска велика, храбра и поносита, 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. (нав. према транскрипцији телевизијског и радијског снимка културалне изведбе из Програмског архива Радио-телевизије Србије)

То гигање између прошлости и садашњости у Милошевићевом говору Мари-Жанин Чалић (Marie-Janine Calic) 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 (Чалић 2013: 360).

Милошевић, који је публику на Газиместану освојио 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” (нав. према транскрипцији телевизијског и радијског снимка културалне изведбе из Програмског архива Радио-телевизије Србије).

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” (Исто.). 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 (Меденица 2014). О томе сведоче многи написи из штампе из којих сазнајемо да је значајан део аудиторијума на светковину дошао по директиви.⁴ Поред тога, и неки аудио-визуелни фактори овековечени на снимку изведбе потврђују ове претпоставке, а пре свега су то пароле узвикиване са мегафона, као и транспаренти. Наиме, гледаоци су носили натписе и слике „који ни по садржају ни по изради не делују аматерски” (Исто.). Мање експлицитне визуелне компоненте светковине Милена Драгићевић Шешић именује синтагмом „патриотски кич”, при чему мисли на бројне предмете инспирисане Косовом које је публика на Газиместану куповала и носила (Драгићевић Шешић 2018: 85). Премда су ови реквизити били неупадљиви, они су сликовито потврђивали ко је био главни протагониста светковине. Тако у једном дневном листу репортер примећује и следеће: „Продавци сувенира и бецева су изузетно љубазни и видно уморни. Узалуд тражимо

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

беџ са ликом Слободана Милошевића – он је просто плануо. Његов лик је једино још на заједничком беџу са кнезом Лазаром.” (*Побједа* 1989). Важно је на овом месту истакнути да се по завршетку извођења химне, а пре Милошевићевог ступања на сцену, са мегафона зачуо глас који позива на скандирање: најпре „Живело српско руководство”, а затим и „Живео Слободан Милошевић!”. Улога мегафона је била управо у томе да диктира и усмерава реакције присутних људи, а његова употреба потврђује утисак одсуства спонтаности.

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 су обележене укупно снажним националним патосом (Меденица 2014). У питању су биле песме: *Ко то каже, ко то лаже Србија је мала?; Христe Боже распети и свети, српска земља на Косово лети; Ој, Србијо, мати, немој туговати и Српска се труба с Косова чује*. Ово певање није било предвођено гласом са мегафона, попут горе поменутог скандирања Милошевићу. Напротив, отпочињала би га мања група људи, а већи део публике би се придруживао тек након првог или другог стиха. Таква динамика масовног извођења патриотских песама током државне светковине указује на спонтаност ове радње.

Публика је поменуте песме повремено певала чак и током самог уметничког дела програма, паралелно са хором, оркестром и солистима који су изводили Максимовићеву *Пасију*. То је врло сликовит показатељ 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 истом друштвеном контексту, произвела је различите реакције. Очигледно је да на те реакције није утицала ни интервенција на самом уметничком тексту *Пасије*: изведени су само одабрани делови, чиме је укупно трајање скраћено са интегралних 70 на 30 минута, а казивач Милош Жутић је свој текст говорио на српском језику. Поред тога, можда је најочигледнији индикатор рецепције ове музике од стране публике било осипање броја гледалаца 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 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. (Јевтић 2008: 34)

Поставља се питање да ли концепт аутопоетичке повратне спреге може да делује онда 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 реалним произвођењем звука, чиме су практично били само део сценографије. Ерика Фишер-Лихте, говорећи о снази концепта присутности, констатује да физичко појављивање извођача утиче на њихово доминирање простором и приморава публику да своју пажњу усмери ка њима (Fischer-Lichte 2008: 165). Музичари на Газиместану пак нису били у позицији да доминирају простором јер њихова физичка појава није била потпуна, па тако није ни могла да мотивише гледаоце да се на њих фокусирају.

Ипак, диригенткиња Даринка Матић Маровић је у разговору са новинарем непосредно пре почетка државне светковине казала:

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. (Политика 1989)

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 и 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” (Чоловић 2016: 389). Сасвим је извесно да се та идентификација заиста десила, а светковина обележавања шест векова од Косовске битке утицала је на креирање заједнице: у већој мери својим беседничким сегментом, а у знатно мањој посредством музике. То је зато што спој архаичног и савременог израза у *Пасији светог кнеза Лазара*, повремено у духу црквене музике, није кореспондирао са националистичким порукама Милошевићевог говора, том реторичком кулминацијом процеса „догађања народа”⁵ у којој није било простора за осврт на религијски карактер косовског мита. Конкретно, кнез Лазар је био главни јунак Максимовићеве *Пасије*, али, судећи према Милошевићевом говору и Чоловићевим закључцима, „Кнез Лазар није био главна личност у програму обележавања шестотог Видовдана на Косову” (Исто: 385).

Напослетку, осврнимо се и на тезу о томе да се Милошевић на Газиместану трудио да јединство Срба „реализује као политичко-верски перформанс, заправо као један мистичан догађај”, на коме он „није држао говор, него чинодејствовао” (Чоловић 2014: 42, 43). Дакле, Чоловић у овој изведби препознаје ритуална својства, а једна од основних одлика сваког ритуала је лиминалност. Реч је о процесу преласка из једног стања у неко друго стање, што се у студијама извођења описује и као „гранични период, између једног контекста значења и деловања, и другог, кад неко више није оно што је био, а још није постао нешто друго” (Јовићевић, Вујановић 2006: 43). Осим у ритуалима, механизам лиминалности делује и у другим извођењима, како уметничким, тако и неуметничким. Ипак, естетско и ритуално лиминално искуство међусобно се разликују, а Фишер-Лихте тврди да је трансформација учесника у ритуалу одрживија спрам оне у оквиру уметничког извођења (Fischer-Lichte 2008: 176). Заправо, код ритуала и других неуметничких изведби, лиминалност управо представља средство за постизање неког циља који се тиче преображаја, а то може бити задобијање новог социјалног статуса или идентитета учесника, на пример. Зато, ако употребимо Чоловићеву формулу и културалну изведбу на Газиместану посматрамо као ритуал,

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

можемо закључити да је у оквиру овог извођења ослоњеног на косовски мит трајно трансформисан идентитет свих њених учесника.

Литература

- Деспић, Дејан. 1989. „Два нова косовска стуба”, у *Звук: Југославенски музички часопис*, 2/1989, Београд: Савез организација композитора Југославије.
- Драгићевић Шеших, Милена. 2018. *Уметност и култура отпора*, Београд: Clio.
- Fischer-Lichte, Erica. 2008. *The Transformative Power Of Performance: A New Aesthetics*, London: Routledge.
- Јевтић Милош. 2008. *Говор музике*, Београд: Београдска књига.
- Јовићевић, Александра и Вујановић, Ана. 2007. *Увод у студије перформанса*. Београд: Фабрика књига.
- Куљић, Тодор. 2006. *Култура сећања*. Београд: Чигоја.
- Меденица, Иван. 2014. „Видовдан и његове изведбе” у *Сећање на Први светски рат – пројекат Идентитет и сећање: транскултурни текстови драмских уметности и медија (Србија 1989–2014)*. Београд: Факултет драмских уметности.
- Поповић, Миодраг. 2011. *Видовдан и часни крст*, Београд: Библиотека XX век.
- Рајнелт, Џанел. 2012. *Политика и извођачке уметности*, Београд: Универзитет уметности у Београду.
- Turner, Victor. 1989. *Od rituala do teatra: Ozbiljnost ljudske igre*, Zagreb: August Cesarec.
- Чалић Мари-Жанин. 2013. *Историја Југославије у 20. веку*, Београд: Клио.
- Чоловић, Иван. 2014. *Растанак с идентитетом*. Београд: Библиотека XX век.
- Чоловић, Иван. 2016. *Смрт на Косову пољу*. Београд: Библиотека XX век.
- Жирарде, Раул. 2000. *Политички митови и митологије*. Београд: Библиотека XX век.

Остали штампани извори

- *Младост*. 1989. „Ко се боји историје”, Београд, 05. јун 1989.
- *Побједа*. 1989. „Дан на извору непокора”, Титоград, 29. јун 1989.
- *Политика*. 1989. „Срби бранили своју слободу, али и Европу”, Београд, 27. јун 1989.
- Транскрипција телевизијског и радијског снимка културалне изведбе из Програмског архива Радио-телевизије Србије.

THE KOSOVO MYTH IN MUSIC AND POLITICAL SPEECH AT CULTURAL PERFORMANCE IN 1989

Abstract

In Serbia, the year 1989 was dedicated to the “600 years of the Kosovo Battle” anniversary. This paper focuses on two cultural performances that were held on this occasion: the one held in Sava Centre in Belgrade, and the central manifestation at Gazimestan memorial complex. Kosovo Battle anniversary coincided with social and political crisis in all Yugoslav republics, and the major shift of the dominant socialist paradigm towards nationalism. This resulted in numerous political clashes that heralded the civil war. In such a context, mythical stories about Kosovo battle were utilized for political purposes even more, and namely for the promotion and strengthening of Serbian national identity and further heightening of national emotional tensions. Mythical character of the historical event from 1389 crucially influenced the content of these two cultural performances. Their staging was based on two key elements: political speeches and interpretation of the St Prince Lazarus Passion composed by Rajko Maksimovic. Central hypothesis of this paper is that both political speeches and Maksimovic’s composition, especially their interpretation and reception, were substantially aligned with the position and purpose of the Kosovo myth in Serbia at that time. The analysis of cultural performances in Sava Centre and at Gazimestan are based on the performance theory of Erika Fischer Lichte, Janelle Reinelt, Ivan Medenica and other theorists. Consequently, the paper considers fundamental specificities of each cultural performance such as transformability, bodily co-presence, autopoietic feedback loop and distinction between staging and performance. In addition, socio-historical aspect of the topic is based on the works of Marie-Janine Calic and Ivan Colovic.

Key words

cultural performance, the Kosovo Myth, political speech, choral singing, audience