
**СЕЋАЊЕ НА ПРВИ СВЕТСКИ РАТ – ПРОЈЕКАТ ИДЕНТИТЕТ
И СЕЋАЊЕ: ТРАНСКУЛТУРАЛНИ ТЕКСТОВИ
ДРАМСКИХ УМЕТНОСТИ И МЕДИЈА (СРБИЈА 1989-2014)**

**MEMORIES OF WORLD WAR I – PROJECT: IDENTITY AND MEMORY:
TRANSCULTURAL TEXTS OF DRAMATIC ARTS AND MEDIA
(SERBIA 1989-2014)**

Dr Ivan Medenica

**VIDOVDAN I NJEGOVE IZVEDBE:
1989-2014.**



VIDOVDAN I NJEGOVE IZVEDBE: 1989-2014.²

Apstrakt

Predmet ovog rada su neke od, istorijski i politički gledano, najvažnijih „kulturalnih izvedbi“ (cultural performances) koje su se, u periodu od 1989. do 2014. odigrale na Vidovdan – 28. juna: proslava 600 godina od Kosovske bitke na Gazimestanu 1989, demonstracije Deposa protiv režima Slobodana Miloševića 1992. i obeležavanje 100 godina od početka Prvog svetskog rata u Andrićgradu (Višegrad) 2014. Glavna hipoteza ovog rada jeste da se analizom ovih kulturalnih izvedbi mogu dobro ispratiti ideološke stranputice savremene srpske politike i istorije: u rasponu od simboličkog uspostavljanja Miloševićevog autokratskog režima, preko ideološki konfuznog diskursa srpske opozicije devedeseh godina XX veka, do najnovijih primera obnove nacionalističkog i antievropskog stava. Ove pojave analiziramo u kontekstu studija izvođenja, kao oblike kulturalnih izvedbi onako kako ih određuju teoretičari Ričard Šekner, Džanel Rajnelt, Aleksandra Jovičević i, posebno, Erika Fišer-Lihte jer je njeno razdvajanje pojmova izvedba i inscenacija jedno od glavnih teorijskih polazišta ovog rada. U analizi „vidovdanskog mita“ i njegovog uticaja na savremenu srpsku istoriju, pozivamo se na radove Marižanin Čalić i Ljubinke Trgovčević.

Ključne reči

Vidovdan, nacionalni mit, izvedba, inscenacija, kulturalna izvedba

1 ivan.medenica@gmail.com

2 Ovaj tekst je nastao u okviru rada na projektu br. 178012 *Identitet i sećanja: transkulturalni tekstovi dramskih umetnosti i medija (Srbija 1989-2014)*, Fakulteta dramskih umetnosti (Univerzitet Umetnosti u Beogradu), koji finansira Ministarstvo prosvete, nauke i tehnološkog razvoja Republike Srbije.

Naslov ovog rada sadrži dva pojma i jedan vremenski okvir koji svi zahtevaju da budu elaborirani bar u glavnim crtama.

Osnovni podaci o Vidovdanu odlično su poznati, tako da je dovoljno samo ih kratko rekapitulirati. Ovaj velik srpski praznik slavi se 28. juna po gregorijanskom kalendaru, ili 15. juna po julijanskom. Poreklo i identitet sveca koji se slavi na ovaj dan predmet su različitih tumačenja. Najprihvatljivije jeste to da je došlo do prožimanja kultova staroslovenskog božanstva rata i plodnosti Svetovida i ranohrišćanskog mučenika i sveca Sanctus Vitus-a (kod južnih Slovena poznatog kao Sveti Vid). To je, međutim, manje bitno jer Vidovdan za Srbe nije značajan kao religijski praznik, već kao jedan od ključnih datuma u našoj istoriji.

Sve počinje na Vidovdan 1389. godine³ kad se desila Kosovska bitka koja je, kao što je opšte poznato, imala presudni značaj za budućnost srpske države i naroda. Zato je i došla do modernog doba više u vidu legende koja se prenosila usmenim predanjem, nego istorijske istine. Legenda je počela da se razvija neposredno posle bitke, u okrilju Srpske pravoslavne crkve, a širila se, pre svega, kroz epsku narodnu poeziju. U XIX veku legenda o Kosovskom boju postala je formativni nacionalni mit – mit na kome se razvijao identitet moderne srpske nacije. U to doba, mnoge su mlade evropske nacije gradile svoj identitet na bazi mitova koji sublimiraju događaje iz njihove istorije, pre svega bitke i to one iz Srednjeg veka: iz doba kad ovi narodi nisu bili pod stranom vlašću – otomanskom, ruskom, austrougarskom, pruskom... „Iz tog razloga je u 19. veku kosovski mit, koji je izvorno bio verski, dobio novi smisao, pretvoren je u sekularnu legendu i uzet u službu političkih ciljeva, pre svega za mobilizaciju otpora protiv otomanske i austrougarske, tuđinske vlasti. U njenom narativnom sistemu simbola prošlost, sadašnjost i budućnost stopile su se u jedno, „nacija“, „istorija“ i „sloboda“ činile su celinu. Kosovo je tako otelovljavalo ne samo identitet Srba, već i njihov spoljno-politički program.“ (Čalić 2013: 62).

Ljubinka Trgovčević tvrdi da je suština kosovskog mita borba za slobodu viđena kao borba za izgradnju sopstvene države i za spas hrišćanstva od *bezbožnika*, te da se on grana u nekoliko motiva (Trgovčević: http://www.rastko.rs/kosovo/istorija/sanu/KOS_MIT.html). Možda i najznačajniji jeste motiv „žrtvovanja“ i „mučeništva“ za slobodu i veru, iskazan prevashodno u

3 Treba imati u vidu da se ovi značajni istorijski događaji nisu desili na isti dan – neki su se desili na Vidovdan po julijanskom kalendaru, što je slučaj upravo s Kosovskom bitkom, a drugi – većina njih, zapravo – na Vidovdan po gregorijanskom kalendaru.

izboru kneza Lazara „između nebeskog i zemaljskog carsva“. Noć pred bitku, Lazar razrešava dileme i strahove svojih velikaša tako što bira žrtvovanje za slobodu i veru, a koje im svima obezbeđuje večnu slavu, pamćenje i život posle smrti (carstvo nebesko), a ne odustajanje od bitke zarad trenutnog spasavanja života i zemlje (carstvo zemaljsko). Isti motivi – junaštvo, mučeništvo i žrtvovanje – ogledaju se i u legendarnom činu Miloša Obilića koji istorija nije nepobitno potvrdila: on je, navodno, odglumio predaju Osmanlijama, tako se približio sultanu Muratu i ubio ga. Ovima je komplementaran i mit o izdaji, koja je, suprotno istorijskim izvorima, pripisana uglednom i moćnom srpskom feudalcu Vuku Brankoviću. „Ovaj motiv je važan element većine na mitu baziranih nacionalnih programa i kao takav je opomena savremenici-ma. To je opomena da treba pripadati većini, žrtvovati se za plemenite ciljeve; u suprotnom sleduje anatema i trajno izopštenje iz zajednice“. (Trgovčević: isto).

Politička funkcija kosovskog mita, za razliku od formativnih mitova većine drugih nacija, nije u potpunosti iscrpljena u XIX veku. Usled složenih istorijskih okolnosti – pre svih, prilagođavanja ideje oslobađanja i ujedinjenja svih srpskih naroda i zemalja u srodnu, ali ipak drugačiju ideju oslobađanja Južnih Slovena te stvaranja njihove zajedničke države – mnogi Srbi i danas smatraju da njihovo nacionalno i državno pitanje nije rešeno. Zbog toga, kosovski mit može još uvek da se politički aktivira, što se i dešava. Opstanku ovog mita kao političke platforme doprinelo je i to što je, početkom XX veka, kratkotrajno poprimio i jugoslovenski karakter. Na osnovu srodne epske tradicije jugoslovenskih naroda (pesama o Marku Kraljeviću, na primer), ovaj mit se delimično transformisao u romantičarski poklič za oslobođenje i ujedinjenje svih Južnih Slovena, a ne samo Srba. Najspektakularnija umetnička reprezentacija ovog preobražaja je nikada dovršeni Vidovdanski hram jednog od najvećih jugoslovenskih umetnika, Hrvata Ivana Meštrovića.

Političkom potencijalu kosovskog mita, koji od XIX veka opstaje sve do danas (mada je u međuvremenu povratio izvornu, srpsku varijantu), sigurno je doprinelo i to što se na ovaj dan, kao što je dobro poznato, odigralo mnogo bitnih događaja u srpskoj, jugoslovenskoj, pa i svetskoj istoriji. Gavrilo Princip je u Sarajevu 1914. ubio austrougarskog prestolonaslednika Franca Ferdinanda i njegovu ženu Sofiju, što je bio povod za početak Prvog svetskog rata; u Versaju je 1919. potpisan istoimeni mir koji je označio kraj tog rata; Kralj Aleksandar 1921. godine proklamuje novi, Vidovdanski ustav Kraljevine Srba, Hrvata i Slovenaca; 1948. godine objavljena je rezolucija Komunističkog informbiroa uperena protiv jugoslovenske Komunističke

partije koja je označila odvajanje Titove Jugoslavije od Staljinovog Sovjetskog saveza; 1989. Slobodan Milošević je održao govor na proslavi 600. godina od Kosovskog boja koji je, prema nekim mišljenima, najavio raspad Jugoslavije; Milošević je baš na taj dan 2001. godine isporučen Međunarodnom sudu u Hagu... Naravno, otvoreno je pitanje da li je politički potencijal kosovskog mita opstajao kroz ceo XX vek, pa se prelio i u XXI, zbog toga što su se, pukom slučajnošću, bitni istorijski događaji odigravali upravo tada, ili su bar neki od njih bili planirani za ovaj datum jer se računalo i na simbolički efekat Vidovdana.

Drugi pojam iz naslova ovog rada – izvedba (*performance*) – takođe ne treba temeljno i sveobuhvatno analizirati, počevši od lingvističkog koncepta *performativa* (kako ga postavlja Džon Ostin) i zaključno s njegovim uzdizanjem na nivo nosećeg koncepta i termina nauke koja se, prevashodno u angloameričkom svetu, razvija od šezdesetih godina XX veka – studija izvođenja (*performance studies*). To bi nas odvelo u digresiju, jer u našem istraživanju tematizujemo samo jedan vid izvedbe. Već iz same sintagme „vidovdanske izvedbe“ jasno se naslućuje da je reč o teatralizovanim događajima vezanim za Vidovdan: dakle, umetničkim programima i političkim skupovima organizovanim u cilju obeležavanja ovog praznika (s naglaskom na komemoraciji Kosovske bitke, slavljenju njenog mitskog značenja i političkih implikacija). U studijama izvođenja ovakve se izvedbe određuju kao – „kulturalne“.

U knjizi *Uvod u studije performansa*, Aleksandra Jovićević pod pojmom „kulturalna izvedba“ podrazumeva „bilo koje izvođenje koje se sastoji od fokusiranih, jasno označenih i društveno ograničenih oblika ponašanja koja su posebno napravljena/pripremljena za pokazivanje“, a zatim upućuje na tekst *Raspon scenskog izvođenja* Ričarda Šeknera koji je u studijama izvođenja prvi sistematizovao različite oblike kulturalnih izvedbi (Jovićević, Vujanović 2006: 58-59). Sam Šekner referira na radove poznatih antropologa, kao što su Viktor Tarner ili predstavnici antropološke škole iz Kembridža (Šekner 1992: 209-210). Iste reference navodi i Džanel Rajnelt: „polje performansa proširilo se od pedesetih godina XX veka (najpre kroz rad antropologa kao što su Milton Singer i Viktor Tarner), kako bi uključilo i kulturalni performans, dajući jednak status ritualima, sportovima, plesu, političkim događajima, i određenim performativnim aspektima svakodnevnog života.“ (Rajnelt 2012: 86-87). Kao što se iz ovog vidi, koncept „kulturalne izvedbe“ došao je u studije izvođenja iz antropologije, a smatra se da ga je, pedesetih godina XX veka, prvi formulisao antropolog Milton Singer da bi obuhvatio događaje koji

imaju: „ograničen vremenski raspon, početak i kraj, organizovan program aktivnosti, set izvođača, publiku i mesto i okolnosti izvođenja“ (Singer u: Fischer-Lichte 2014: 163).

Kad se sumiraju ova i druga određenja „kulturalne izvedbe“ dolazi se do toga da su to događaji koji imaju slične strukturne principe, mada i bitne razlike, u odnosu na ono što neki teoretičari, Erika Fišer-Lihte na primer, nazivaju „umetničkim izvedbama“: pored pozorišnih predstava, ove izvedbe obuhvataju i cirkus, balet, mjuzikl, varijete, ulični teatar, savremeni ples, umetnost performansa (*performance art*), itd. Kulturalne izvedbe su specifične zato što njih, po pravilu, ne realizuju umetnici već građani organizovani u različita udruženja (verske zajednice, političke partije, sportske klubove, sudski sistem...), što se obično ne dešavaju u pozorišnim i srodnim profesionalnim/institucionalnim prostorima i okolnostima (cirkuska šatra, koncertna sala, kabaretska scena...) i što im glavni cilj nije da, celovitom inscenacijom, zabave publiku i stvore estetsko zadovoljstvo, već da koristeći neke elemente sceniskog oblikovanja postignu vanestetski rezultat – ostvare pravdu, postignu politički cilj, potvrde zajedništvo u veri, institucionalizuju ljubavni odnos... Drugim rečima, kulturalne izvedbe su društveni događaji (politički skupovi, verski rituali, suđenja, sportske utakmice...) ili privatni (venčanja, sahrane, krštenja, proslave rođendana, odbrane doktorskih disertacija,...) u kojima se, zarad postizanja pomenutih vanestetskih ciljeva, koriste mehanizmi inscenacije: podela na učesnike i gledaoce, ograničeni i segmentirani vremenski raspon, određeno mesto i okolnosti izvođenja i, bar u glavnim crtama, planiran a ponekad i uvežban „scenario“ aktivnosti.

U ovom radu referisaćemo se na određenje „kulturalne izvedbe“ koje postavlja Fišer Lihte u knjizi *Routledge Introduction to Theater and Performance Studies* (Routledge 2014). Razlog je, između ostalog, i taj što su za predmet našeg istraživanja dosta bitna upravo ona specifičnost kulturalnih izvedbi koju, prema Fišer-Lihte, prepoznaju studije izvođenja, a zanemaruju druge discipline koje tretiraju ovu pojavu: psihologija, antropologija, sociologija. Ta specifičnost, doduše, nije posebno svojstvo rituala, političkih skupova, festivala i srodnih događaja, jer ona, prema mišljenju Fišer-Lihte, presudno određuje *svaki tip izvedbe*. Reč je o samom činu izvedbe koji obuhvata i reakcije publike i koji se, kao takav, suštinski razlikuje od prvog nivoa izvedbe – inscenacije. Dok je *inscenacija* unapred smišljen i uvežban plan umetničke, ritualne, sportske, političke, sudske i srodnih akcija, dotle je *izvedba* celovito i jedinstveno iskustvo proizašlo iz telesnog kopriskustva izvođača i publike, njihove energetske, emocionalne i duhovne razmene. Zbog toga je za teorij-

sku konceptualizaciju kulturalne, ali i svake druge izvedbe od velikog značaja razlikovanje „inscenacije“ od „izvedbe“.

U činjenici da se sociologija poglavito interesuje za kulturalne izvedbe kao sredstvo ideološke manipulacije u totalitarnim/autoritarnim režimima, Fišer-Lihte pronalazi teorijski razlog zašto ova disciplina ne uviđa, nasuprot studijama izvođenja, da se smisao konstituiše tek u izvedbi: tek kada se inscenaciji priključe i reakcije publike. „Ove studije pretpostavljaju pasivnost publike i potpunu kontrolu organizatora nad razvojem izvedbe – drugim rečima, strategije inscenacije nadvladavaju, u potpuno predvidljivim vidovima, 'pasivnu' i zato 'nevinu' publiku da bi izazvale željeni efekat. Kao što je ranije rečeno, ovakva pozicija je neodrživa zato što ignoriše nepredvidljivu interakciju između gledalaca i glumaca, koje su deo autopoetičke povratne sprege koja konstituiše izvedbu”. (Fisher-Lichte 2014: 172)⁴.

Ostaje još da u ovom uvodu objasnimo treću odrednicu iz naslova: vremenski okvir 1989-2014. Osim spoljašnjeg i konvencionalnog razloga da je reč o zaokruženom periodu od poslednjih dvadeset pet godina, postoji i suštinski razlog a koji potiče iz turbulentnih tokova savremene srpske istorije. Osnovna hipoteza ovog rada jeste da se analizom nekoliko velikih „kulturalnih izvedbi“ realizovanih 28. juna, na Vidovdan, u poslednjih dvadeset i pet godina mogu dobro ispratiti ideološke oscilacije i stranputice savremene srpske politike i istorije. Te oscilacije se kreću od simboličkog uspostavljanja Miloševićevog autokratskog režima, koji je u nacionalizmu, a ne u demokratiji i univerzalnom poretku ljudskih prava, tražio „alternativu“ državnom socijalizmu urušenom padom Berlinskog zida, preko ideološki konfuznog diskursa srpske opozicije devedesetih godina XX veka, do najnovijih primera obnove nacionalističkog stava, motivisane, između ostalog, i pokušajima nekih zapadnih istoričara da prikažu Srbiju kao suodgovornu za izbijanje Prvog svetskog rata.

Fokusiramo se na samo tri vidovdanske kulturalne izvedbe, jer upravo one mapiraju neke od glavnih faza u tim ideološkim (s)kretanjima novije srpske politike. Povoljniju sliku o Srbiji dobili bismo kada bismo uključili i izručivanje Slobodana Miloševića Međunarodnom krivičnom sudu u Hagu koje se desilo 28. juna 2001, ali ovaj događaj, ipak, ne analiziramo i to isključivo iz metodoloških razloga. On nema performativne aspekte, o njemu postoji samo jedan video zapis u trajanju od nekoliko minuta: noćni snimak

4 O pojmu „autopoetičke povratne sprege“, kao ključnom za razumevanje fenomena izvedbe onako kako ga konceptualizuje Fišer-Lihte videti u: Fischer-Lichte, Erika, 2008, *The Transformative Power of Performance*, Routledge

urađen s velike daljine na kojem se nazire kako čuvari vode Miloševića iz helikoptera u zatvor Ševingen. Kao takav, on izlazi iz okvira studija izvođenja i priziva teoriju medija ili filma da bi bio analiziran.

Prva u nizu vidovdanskih kulturalnih izvedbi koje ćemo prikazati, ujedno je i istorijski najvažnija. Ona se desila 28. juna 1989. godine, na dan proslave šesto godina od Kosovskog boja, i to na mestu gde se bitka i odigrala: na Gazimestanu.

Sadržinsku osnovu ove kulturalne izvedbe čini čuveni govor Slobodana Miloševića, tada novoizabranog predsednika republike Srbije. Suština i svrha govora bilo je povlačenje paralele između sudbine (*usuda*) srpskog naroda, uobličenog kosovskim mitom, i dramatične situacije u Jugoslaviji krajem osamdesetih godina XX veka. Ta aktuelna politička napetost proizilazila je, pre svega, iz zaoštavanja odnosa između jugoslovenskih republika, a koja je bila tesno povezana i s kosovskom krizom, oličenom u želji većinskog stanovništva Kosova i Metohije, Albanaca, da i ova pokrajina dobije status republike. Srbija je te 1989. godine reagovala na ove zahteve sasvim oprečnom odlukom: novim Ustavom kojim je republika centralizovana. Ovo ustavno centralizovanje Srbije, kojem su prethodile konkretne političke akcije Miloševićevog režima („antibirokratska revolucija“), imalo je metaforični odjek upravo u kosovskom mitu, u osudi srpske nesloge i vapajem za nacionalnim jedinstvom. Nebojša Popov ovako rezimira „Kosovsko pitanje“ s kraja osamdesetih: „nespremnost i nesposobnost jugoslovenskih nacionalnih elita da prihvate ljudska prava i građanske slobode kao polazište za prevazilaženje modela dominacije uspostavljanjem demokratskog poretka, u svim delovima Jugoslavije i u njoj kao celini, vodila je ka instrumentalizovanju 'kosovskog čvora' u međusobnoj borbi oko očuvanja monopola na političku vlast (...).“ (Popov 2010: 100).

Kada se ove analogije imaju u vidu, onda je jasno da je u svom govoru, osuđujući nacionalnu neslogu i izdaju, Milošević pravdao politiku centralizma i od sebe gradio figuru spasioca i ujedinitelja nacije i države. Bojazan koju je ovako energično ostvarena srpska kohezija mogla da izazove među drugim jugoslovenskim narodima, Milošević je u svom govoru otklanjao tvrdnjom da je nacionalna ravnopravnost jedini garant opstanka zajedničke države. Iako su njegovi stavovi u ovom govoru bili deklarativno nesporni, jer se on

zalagao i za ravnopravni položaj nacionalnih manjina u Srbiji, mnogim se već tada činilo, čak i da se nije pozivao na srpsko junaštvo i bitke koje predstoje, da je ovo prva najava nacionalnih sukoba u Jugoslaviji, a koji će uslediti svega dve godine kasnije. Čalić ovako rezimira smisao Miloševićevog govora na Gazimestanu: „Govorio je o prošlosti, ali je mislio na sadašnjost: tada je kao i danas, 'tragično nejedinstvo' bilo uzrok svom zlu. Istovremeno je ukazivao i na budućnost: predstoje nove bitke, koje zahtevaju odlučnost, čvrstinu i spremnost na žrtvu. Milošević je optuživao stariju generaciju komunista zbog njihovih ustupaka jugoslovenskoj državi i slavio je mir, pravdu i bratstvo.“ (Čalić 2013: 360).

Zapravo, sporne konotacije ne proističu toliko iz onoga *šta* je Milošević govorio, koliko iz onoga *gde* i *kako* je govorio – dakle, proističu upravo iz inscenacije proslave šesto godina od Kosovske bitke. Kao što je istaknuto, Fišer-Lihte i u kulturalnim i u umetničkim izvedbama razlikuje dva organski isprepletana nivoa, koja se razdvajaju samo zarad teorijske analize: promišljen i uvežban plan (inscenacija), s jedne, i realizaciju inscenacije u interakciji s gledaocima (sama izvedba), s druge strane. Kada smo gore istakli aspekt inscenacije, a ne izvedbe, hteli smo da (metaforički) pokažemo da je proslava šestogodišnjice Kosovske bitke bila, što je tipično za autoritarne režime, projektovan i kontrolisan događaj koji se, kao takav, u izvedbi – iako je, nesumnjivo, tek u njoj ostvario pun smisao – nije suštinski promenio.

Jedno od glavnih svojstava izvedbe jeste taj da se ona, iako je često presudno animiraju kolektivna verovanja, dešava na bazi slobodne volje publike da u njoj učestvuje. To nije bio slučaj s vidovdanskom proslavom iz 1989.; tu su, naprotiv, i reakcije gledalaca – u meri u kojoj je to moguće u izvedbi – bile projektovane i kontrolisane. Ne samo reakcije, već i njihova početna odluka da budu – *gledaoci*, da dođu na ovu manifestaciju, nije bila uvek autonomna; iz različitih izvora se saznaje da je, naprotiv, dobar deo publike na Gazimestan došao planski, po direktivi Komunističke partije Srbije ili pozivu Srpske pravoslavne crkve. Uostalom, drugačije i nije bilo moguće organizovati prevoz za milion i po gledalaca (u nekim izvorima broj se diže i na dva miliona): kako je rečeno u televizijskom izveštaju sa skupa, organizacija prevoza je uključivala oko 5000 autobusa i 50 redovnih i vanrednih vozova.

U istim izvorima, pronalazimo i potvrdu utiska koji se stiče na osnovu *istoriografskog pristupa* ovom političkom mitingu, a što je metoda koju ćemo koristiti i u analizi naredne dve kulturalne izvedbe koje su predmet ovog rada. Prema Fišer-Lihte, izvedbama kojima nije lično prisustvovao, istraživač nuž-

no prilazi iz istoriografske perspektive – rekonstruiše ih na osnovu snimaka i drugih izvora – dok je potpuno irelevantno, metodološki gledano, da li su se one desile u sadašnjosti ili prošlosti (Fischer-Lichte 2014: 48). Kao što je već nagovešteno, i reakcije ovako, organizovano okupljene publike delovale su – *organizovano*: kao da im je neko samo podelio transparente, zastave i slike koje su nosili. Na snimcima se često vide transparenti koji ni po sadržaju ni po izradi ne deluju *amaterski*. I slike koje su gledaoci nosili – bar one koje su se videle u televizijskom prenosu – bile su sasvim očekivane za ovakav politički miting, a bez ijedne neobičnosti koja bi svedočila o makar izvesnoj spontanosti u reakcijama publike: dominirale su fotografije Miloševića, a bilo je portreta i drugih ličnosti iz srpske istorije ili savremenog doba koji upotpunjuju rodoljubivi patos mitinga „buđenja naroda“ (pre svih, samog Cara Lazara, zatim Karađorđa, Patrijarha Germana, itd).

Na snimku se vidi malo reakcija za koje se može pretpostaviti da su *autentični* deo izvedbe: da su nastale kao direktna reakcija na ono što je inscenirano na svečanoj pozornici, bilo da je reč o Miloševićevom govoru ili o umetničkom programu koji je sledio za njim, da su rezultat telesnog koprিসustva gledalaca i neposredne energetske-emocionalne razmene koja iz njega proizilazi. Jedna od takvih reakcija jeste, čini se, pevanje pesme s lajtmotivom „Ko to kaže, ko to laže Srbija je mala/ nije mala, nije mala, tri put ratovala/ i opet će, i opet će...“. Stiče se utisak da narod ovu pesmu spontano započinje i to zato što je prvo peva manja grupa a tek onda prihvata masa. Uz rizik preslobodnog tumačenja, odstupanje od „insceniranih reakcija“ uočavamo i u delu ove vidovdanske kulturalne izvedbe koja je sledila posle govora – tokom *Pasije svetog kneza Lazara*. Ovo delo kompozitora Rajka Maksimovića, a u realizaciji nekoliko horova i pod dirigentskom palicom Darinke Matić Marović, bilo je, čini se, scenski nedovoljno atraktivno (statično pevanje), predugo i preozbiljno – s puno delova koji asociraju na pravoslavno crkveno pojanje – za jedan ovakav „opštenarodni skup“. Takav se utisak stiče na osnovu širokih planova u televizijskom prenosu, a u kojima se vidi talasanje mase i njeno postepeno osipanje pre nego što se završio muzičko-scenski program.

Sledeća vidovdanska kulturalna izvedba koja je bila od značaja za savremenu istoriju Srbije desila se u Beogradu 1992. godine. To je, kao i događaj na Gazimestanu, bio politički skup, s tim što je ovaj trajao više dana i što je imao potpuno oprečan sadržaj i svrhu u odnosu na prvi: on nije bio potvrda

Miloševićeve vladavine, već pokušaj da se ona okonča. Paralelno sa samim skupom, koji se svodio na smenjivanje govora na improvizovanoj pozornici ispred ondašnje Skupštine Jugoslavije i pred mnoštvom naroda, tekli su pregovori s predstavnicima režima, pa i Miloševićem lično, u vezi za zahtevima organizatora skupa: da predsednik Srbije podnese ostavku, raspišu se izbori za ustavotvornu skupštinu, oformi koncentraciona vlada i organizuje okrugli sto vlade i opozicije.

Ozbiljni potencijal ovog skupa da ostvari političku promenu dolazio je iz istog izvora iz koga i njegova slabost: iz činjenice da je okupio veliki broj raznorodnih političkih aktera, ideološki različitih partija opozicije, te njihovih sledbenika u narodu. Ta ideološka različitost, u kombinaciji s mnogoljudnošću, bila je pokazatelj širokog konsenzusa o nužnosti političke promene, ali je ujedno dokazivala da se akteri protesta, okupljani u *Deposu* (Demokratski pokret Srbije), slažu oko toga šta neće, ali ne i oko toga šta hoće. Neće totalitarni Miloševićev režim, ali se razilaze oko najbazičnijih političkih izbora ili prioriteta: republika ili monarhija, laičko ili klerikalizovano društvo, poredak univerzalnih ljudskih prava ili nacionalni i državni interesi... Referišući se na pojam „populizma“, Nebojša Popov ovako rezimira tu ideološku konfuziju opozicije iz devedesetih godina XX veka, njenu političku nemoć da se suštinski i efikasno suprotstavi Miloševićevom režimu: „Dominirajući srpski populizam toliko je prožeo svakidašnji život da su i mnoge stranke opozicije opsednute nacionalnim identitetom, pa čak i klasične interese organizacije, sindikati, nikako da postanu autonoman izraz i zaštitnik realnih interesa građana. Usled toga, demokratska opozicija ne uspeva da postane stvarna i moćna alternativa poretku sile i manipulacije nastalom iz srpskog populizma, u kojem su sve приметnija obeležja totalitarne vlasti“. (Popov 2010: 128-129).

Ovako velike ideološke razlike, a koje su bile i jedan od razloga neuspeha protesta, ogledale su se, pre svega drugog, u onome što je bila njegova glavna *inscenacija*: u sadržaju višednevnog niza političkih govora održanih na pozornici ispred Skupštine Jugoslavije. U tim se govorima klicalo i demokratiji i pretendentu na presto, princu Aleksandru Karađorđeviću (koji se i lično pojavio i održao govor), tražilo formiranje vlade nacionalnog spasa i jedinstva (referisanje na *mitsku* srpsku neslogu – baš kao i u Miloševićevom govoru na Gazimestanu) i istovremeno tražilo da u nju uđu i predstavnici nacionalnih manjina... Performativni vrhunac ove diskurzivne pometnje ogledao se u tome što je svoj govor, koji je dotle održavao nekakvu ravnotežu između demokratskih zahteva i nacionalističkih i tradicionalističkih „ideala“, lider protesta, Vuk Drašković, završio kleknuvši i – pomolivši se bogu.

Značenjska konfuzija, koja ovaj vidovdanski skup ideološki približava onom iz 1989. godine – iako su im politički ciljevi bili oprečni – dobija duhovitu potvrdu na simboličkom nivou inscenacije: konkretno – u podeli uloga. Jedinu rečitativnu ulogu u *Pasiji svetog kneza Lazara* imao je isti glumac koji je bio i konferansije Vidovdanskog sabora 1992. godine: Miloš Žutić. Na zdravorazumske primedbe da je ova podudarnost isključivo slučajnost, da je Žutić glumac lepog glasa i odlične dikcije i da je zbog toga često bio narator/konferansije na raznim „kulturalnim izvedbama“, može se i treba odgovoriti argumentom iz teorije *ghosting-a* Marvina Karlsona (Carlson 2003). Prema ovoj teoriji, glumac, naročito onaj s bogatim umetničkim stažem, na scenu uvek stupa s „teretom“ svojih bivših uloga, te recepciju njegove trenutne izvedbe usmerava i gledaočevo sećanje na njegove prethodne uloge. Pretapanje se ostvaruje posebno onda kad ga podupiru podudarnosti u inscenacijama, a baš se to dogodilo u ovim slučajevima: obe izvedbe su politički mitinzi održani na Vidovdan i obe se ideološki referišu na ovaj nacionalni mit. Zbog toga ista uloga koju Žutić ima u obema (*narator*) može da stvori utisak, putem efekta *ghosting-a*, da je reč o samo naizgled različitim inscenacijama, te da se, i pored sukobljenosti političkih ciljeva, u njima razleže isti glas, ista poruka.

Nas ovde, međutim, mnogo više zanima celina ove kulturalne izvedbe, a ona, kao što smo istakli, pored strategija inscenacije neizostavno obuhvata i reakcije publike. Za razliku od proslave na Gazimestanu u kojoj su, kao što smo videli, i reakcije i komentari publike bile dobrim delom inscenirane, na ovom skupu je bio veći prostor za autentičan *feedback*, iako to ne isključuje upotrebu partijskih zastava, slika partijskih lidera i sličan programski (ili pre: *programirani*) materijal. Raznovrsnost i spontanitet reakcija potiču, pre svega, iz pomenutih ideoloških razlika među organizatorima skupa, pa time i njihovim pristalicama („publici“), ali i objektivnim faktorima: skup je trajao danima, te su oscilacije u jačini i načinu reagovanja potpuno prirodne, a i organizovala ga je opozicija koja u nedemokratskom društvu nema tako dobru infrastrukturu kakvu ima režim, pa zato i zapada u improvizaciju.

Primeru ideološki krajnje raznorodnih reakcija publike na Vidovdanskom saboru, te nepodudarnosti između inscenacije i reakcija – što dokazuje tezu da se izvedba, svejedno je da li je umetnička ili kulturalna, nikada ne može umetnički, idejno i organizaciono potpuno kontrolisati – ima bezbroj, pa ćemo zato izdvojiti samo one najupečatljivije i najznakovitije. Prvo što se primećuje jeste protivurečnost u sadržaju „vizuelnog materijala“ – parola, zastava i druge rekvizite kojima je publika iskazivala svoje komentare i reakcije.

Ali, da bi se ta protivurečnost uopšte uočila treba prvo izdvojiti tenedenciju koja je dominirala skupom.

Ako zna da je Miloševićev režim osporavan zbog autokratske prirode – koja je posledica toga što u Srbiji, za razliku od drugih zemalja Istočne Evrope, u tom momentu još nije počela demontaža državnog socijalizma – dok većini srpskih opozicionih partija i njihovih pristalica nije smetala nacionalistička dimenzija režima, onda nije paradoks to što u publici na ovom skupu dominiraju istovrsni ili čak identični vizuelni sadržaji, manje ili više nacionalističke prirode, kao i na skupu 1989. godine: reprodukcije istog portreta Cara Lazara, slike Karađorđa, fotografije Draškovića umesto Miloševića, patrijarha Pavla umesto tad već pokojnog patrijarha Germana... Nacionalni zanos pojačan je i monarhističkom ikonografijom – koje, uzgred, nije bilo na mitingu Slobodana Miloševića, ubeđenog republikanca – iz koje se izdvajaju, potvrđujući tezu o ideološkoj konfuziji ovog protesta, simboli četničkog pokreta. Vide se tu crne zastave s lobanjom i kostima, fotografije njihovog lidera Dragoljuba Draže Mihailovića, ali i jedan element kojim su i poneki gledaoci postajali deo inscenacije: uniformi nalik Mihajlovićevoj koju, u kombinaciji s naočarima, bradom i/ili kosom kakve je on nosio, ovde nose pojedine anonimne pristalice opozicije.

Pomenuta protivurečnost u reakcijama publike proisticala bi, logično, od odstupanja od ovakvog, dominantno konzervativnog, nacionalističkog i monarhističkog diskursa. Kada je reč o vizuelnim porukama, onda se tu javlja znakovit ideološki kontrast između ćiriličnih transparenata u slavu monarhije a protiv Jugoslavije („Kraljevina Srbija – nezavisna država“, recimo) i jednog usamljenog natpisa sa samo jednom rečju i to na engleskom i, podrazumeva se, latinici: „change“. Ipak, vrhunac ideološke pometnje ne ostvaruje se u kontrastu između različitih transparenata, već u unutrašnjim protivurečnostima jedne jedine vizuelne poruke. Na zastavu rudara iz Majdanpeka, a koja je mogla da ukaže na ekonomske probleme – koji su, uzgred, potpuno ignorisani na ovom, državnim pitanjima opsednutom skupu – bio je prišiven, pored simbola ove profesije (ašova i čekića), i veliki žućkasto-zlatni hrišćanski krst.

Metodološki gledano, malo je problematično da se reakcije gledalaca na političkom skupu tumače samo na osnovu transparenata, zastava i drugih materijalnih komentara. Oni se pripremaju ranije, te tako nisu rezultat telesnog koprisustva gledalaca i izvođača, te i iz njega direktno proistekle emocionalne, fizičke i energetske reakcije na inscenaciju. Zato je možda bolje izoštriti one aspekte recepcije koji proističu iz neočekivanih „sudara“ između izvođača i

gledalaca (ili samih gledalaca), neplaniranih kontrasta, spontanijih reakcija... Jedna od situacija koja najznakovitije ukazuje na ideološke protivurečnosti ovog političkog mitinga jeste ona u kojoj Vesna Pešić izveštava skup o rezultatu dogovora s rukovodstvom nacionalne televizije. Pored efekta izvesnog *ghosting-a* – toga što je građanska i liberalna politika u Srbiji u ovom periodu bila skoro *telesno* identifikovana s njenom pojavom – utisku nepripadanja Vesne Pešić tom skupu doprinosi i kontrast, a koji je kružno kretanje kamere jasno istaklo, između njene građanske i urbane pojave, s obaveznim belim biserima, i prvog reda njenih slušalaca: grupe pravoslavnih monahinja u crnim odorama i s ikonama u rukama.

Poslednja u nizu kulturalnih izvedbi koje ovde obrađujemo desila se pre manje od pola godine: 28. juna 2014. Njena posebnost u kontekstu ovog istraživanja ne ogleda se samo u tome što od nje nemamo vremensku distancu, već i u tome što je ona ujedno i kulturalna i umetnička izvedba. Reč je o svečanom obeležavanju sto godina od izbijanja Prvog svetskog rata u Andrićgradu, veoma specifičnom urbanističko-arhitektonskom kompleksu u Višegradu – jednoj od mnogih kulturalnih i umetničkih izvedbi kojima je u Srbiji i Republici Srpskoj obeležen ovaj, za srpski narod posebno bitan jubilej. On se posebno danas izdvojio kao važna istorijska i, još više, dnevno-politička tema, a sve zbog skorašnjih pokušaja nekih uglednih svetskih istoričara da prikažu odgovornost Srbije za izbijanje Prvog svetskog rata kao veću u odnosu na prihvaćeni stav da je sarajevski atentat (pa time i celokupna srpska uloga u ovim događajima) bio samo povod a ne i razlog. To su mnogi u Srbiji doživeli kao revizionistički nasrtaj na „našu štetu“ koji proističe iz političkog odnosa prema ratovima u bivšoj Jugoslaviji na kraju prošlog veka. Kao što ćemo videti, poruke vidovdanskog jubileja u Andrićgradu su i osmišljene kao odgovor na tu navodnu reviziju istorijskog konsenzusa o uzrocima izbijanja Prvog svetskog rata.

Ali, pre no što pređemo na analizu tog kulturalno-umetničkog performansa, odnosno posebnosti kako njegove inscenacije tako i same izvedbe, treba prvo da se osvrnemo, makar i ukratko, na posebnost prostora u kome se performans desio. Proslavljeni filmski reditelj Emir Kusturica već godinama radi na podizanju tog kompleksa, sa svim obeležjima minijaturnog grada iz nekih minulih epoha. Urbanistički je baziran na strogom planu, s paralelnim ulicama koje se susreću na glavnom trgu, a kojim dominira velika bronzana

skulptura Ive Andrića i zgrada Andrićevog instituta podignuta u slobodnoj varijanti neoklasičnog stila *razigranog* sa čak tri timpana – što ovaj stil približava srpskoj kič „tranzicijskoj arhitekturi“ iz devedesetih. Andrićgrad je svesna kompilacija različitih, ne nužno dosledno rekonstruisanih arhitektonskih stilova: renesansno-mediteranskog, orijentalnog (kuće s doksatima), srednjovekovnog raškog stila (pravoslavna crkva Svetog kneza Lazara i svih srpskih mučenika je direktna replika crkve iz manastira Dečani), kao i savremene arhitekture.

Očita je namera autora projekta, verovatno samog Kusturice, da se u Andrićgradu susteknu različite arhitektonske tradicije iz kultura u kojima su Srbi živeli ili žive: primorske, orijentalne, hrišćansko-srednjovekovne... To potvrđuje i njegov oksimoron o Andrićgradu na otvaranju kulturalno-umetničkog performansa za Vidovdan 2014.: „najstariji i najmlađi grad na svetu“. Koncept Andrićgrada, kao i koncept „novog starog Skoplja“, priziva ozbiljnu analizu ideološke svrhe ovakvih rekonstrukcija bivše, manje ili više fiktivne arhitektonske i opšte kulturne istorije (u slučaju Andrićgrada, reč je o arhitektonskim stilovima s teritorija na kojima Srbi žive ili su živeli, u slučaju Skoplja na izmišljanju nacionalnog nasleđa slovenskih Makedonaca). Poslednje, ali ne najmanje bitno, naprotiv, jeste to da je koncept Andrićgrada, s pogledom na slavni višegradski most, jasna referenca na delo velikog pisca Ive Andrića koji je, ne samo svojim Nobelovom nagradom ovenčanim romanom *Na drini ćuprija*, sublimirao složene kulturne ukrštaje i istorijske lomove u ovom regionu i, posredno, na celom Balkanu.

Glavna specifičnost ovog događaja u Andrićgradu jeste, kao što smo već naglasili, da je on ujedno i kulturalna i umetnička izvedba. Kao kulturalnu izvedbu treba da posmatramo celu ovu proslavu u trajanju od dva sata, jer ona počinje i završava se dešavanjima koja se nikako ne mogu podvesti pod pojam „umetničke izvedbe“: počinje inauguracijom mozaika posvećenom Principu, što je istovremeno i otvaranje celog programa, a na kojoj govore Emir Kusturica i Matija Bečković, te završava obraćanjem gosta iz Rusije koji Kusturici prenosi pozdrave predsednika Dume Nariškina i ministra odbrane Šojgua. U tom okviru smenjuju se nekolike umetničke izvedbe: koncerti instrumentalne muzike violiniste Nemanje Radulovića s pratećim orkestrom i Kusturičinog *No smoking orkestra*, nastupi ženskog hora *Jedinstvo* iz Kotora i akademskog hora ruske armije *Aleksandrov*, te „scenski prikaz“ *Pobunjeni anđeli*.

Druga specifičnost ovog spektakla jeste u tome što u njemu inscenacija mnogo više dolazi do izražaja od same izvedbe. Razlozi za to mogu da budu i

prenos događaja na RT Republike Srpske, koji jedva da je registrovao neku reakciju gledalaca, ali i priroda samog događaja. Naime, ovo je bila proslava od najvišeg državnog značaja za Republiku Srpsku – o čemu svedoči i prisustvo predsednika Milorada Dodika i dotični prenos na entitetskom televizijskom kanalu – tako da su i sastav publike, njen raspored u prostoru i reakcije bili u skladu s takvim opštim kontekstom. Za razliku od oba prethodno analizirana obeležavanja Vidovdana u kojima je, pošto su to bile kulturalne izvedbe, publika bila mnogobrojna, veoma socijalno heterogena i, pre svega, motivisana političkim ciljevima (na primer: Miloševićevo podnošenje ostavke), ovde je reč o malobrojnoj, odabranoj, elitnoj publici koja je došla na kulturno-umetnički program, pa se adekvatno i ponašala. To znači da su se njihove reakcije kretale u okviru koncertnih i pozorišnih konvencija – aplauz po završetku – pa zbog toga, kao i zbog pomenute manjkavosti televizijskog prenosa u ovom pogledu, te reakcije ovde nije moguće rekonstruisati i analizirati. Zato možemo da se posvetimo samo inscenaciji.

U inscenaciji proslave u Andrićgradu najvažniji su, kao i u svakoj kulturalnoj izvedbi koja se svodi na politički skup, svečani govori. Oni eksplicitno potvrđuju ideološku intenciju događaja. U uvodnom govoru Kusturice, dominiraju istorijski potpuno relevantna tumačenja sarajevskog atentata, s naglaskom na tvrdnji da je to bilo tiranoubistvo (a ne teroristički čin) i to s ciljem oslobađanja od ropstva, te da je ovaj atentat bio povod, a ne razlog Prvog svetskog rata. Ton i stil ovoga govora deluju, međutim, povišeno i polemički – kao izazov istoričarima koji danas prikazuju Principa kao teroristu, udruženje Crnu ruku kao Al Kaidu, a atentat kao ozbiljniji povod za Veliki rat nego što ga je istorija dosad tretirala.

Ideološka uravnoteženost njegovog narušena je u narednim govorima. Pesnik Matija Bećković razvija metaforu o „jednom jedinom krovu“ (Srpskoj pravoslavnoj crkvi), „jednom jedinom polju“ (Kosovskom), „jednom jedinom cvetu“ (božuru) i „jednom jedinom danu“ (Vidovdanu), čime se potvrđuje nacionalistička i klerikalna predstava o srpskom identitetu čiji je garant vidovdanski mit o nužnosti bespogovornog nacionalnog jedinstva pod okriljem crkve. Ideološki diskurs proslave ogoljava se i oslobađa velova poezije i priznatih istorijskih tumačenja u završnoj, direktnoj političkoj poruci ruskog emisara: u tvrdnjama da je Rusija ušla u Prvi svetski rat da bi zaštitila braću s Balkana, da Srbija i Rusija moraju da odbrane slavu svojih vojnika, da Evropa već sto godina umanjuje srpsku i rusku ulogu u tom ratu i da nepoznavanje istorije, kao u slučaju „bratske Ukrajine“, dovodi do tragičnih posledica.

Što se pak tiče gore izlistanih pojedinačnih umetničkih izvedbi ostvarenih u okviru proslave u Andrićgradu, ovde se nećemo baviti koncertima, jer oni nemaju značaja za našu glavnu hipotezu: da se analizom nekoliko kulturalnih izvedbi – a ovde dodajemo: i pojedinih umetničkih koje su njihov sastavni deo – realizovanih na Vidovdan u poslednjih dvadeset i pet godina mogu odlično ispratiti ideološki tokovi novije srpske politike i istorije. Toj glavnoj hipotezi, naprotiv, veoma doprinosi analiza „scenskog prikaza“ *Pobunjeni anđeli*, koji je vrlo blizak pojmu „klasične“ predstave. Zbog pomenute nemogućnosti da se rekonstruišu reakcije publike, ovde ćemo se fokusirati na inscenaciju *Pobunjenog anđela*, a ne na celu tu izvedbu.

Ova inscenacija sastoji se iz dve hronološki i narativno povezane celine: Sarajevskog atentata i suđenja Principu. One su obe jedan oblik, krajnje uslovno rečeno, rekonstrukcije istorijskog događaja – „historical reenactment“⁵ (videćemo da su isuviše stilizovane za ovaj oblik izvedbe). Ulicama Andrićgrada, kao onomad Sarajeva, prolaze kola s nadvojvodom Francom Ferdinandom i njegovom ženom Sofijom koje inkarniraju glumci, prate ih statisti u ulozi sarajevske raje, i kostimi izvođača i kola su iz onog doba. Istorijskoj verodostojnosti doprinosi i insceniranje nekih događaja koji su se stvarno desili i to neposredno pre atentata: skretanje kolone u pogrešne ulice i prvi, neuspešni bombaški napad na prestolonaslednika. Ipak, rekli smo da je to „jedan oblik“ istorijske rekonstrukcije, te da je ona „stilizovana“.

Odstupanje od „istorijskog realizma“ ostvareno je nekim rešenjima reditelja Milana Neškovića: od duhovite aktuelizacije sa zvukom GPS-a koji na nemačkom (uz višeznačni lajtmotiv „ahtung, ahtung“) navodi auto u određenom pravcu, preko neuspešnog bombaškog napada koji vrši jedan od letećih atentatora-anđela (imaju bela krila i lebde na sajlama) do uspešnog Principovog pucnja, koji ovaj opali jednom kad sleti na zemlju. Dodatni, trebalo bi da bude komičan i znakovit odmak od istorijskog realizma, vrši pojava klovna na štulama obučenog u odeću s motivima zastave SAD (kao nekakav Ujka Sem), koji takođe predvodi (i navodi) kolonu. Pojavu ovog klovna ne treba shvatati kao verodostojno tumačenje istorije, niti uopšte mnogo ozbiljno: ona je antiglobalistički geg, pučka kritika „novog svetskog poretka“, aktuelnog američkog intervencionizma u globalnom, ali i lokalnom kontekstu, gde

5 Određenje „Historical reenactment“ ovde koristimo u smislu mnogoljudnih izvedbi osmišljenih na osnovu činjenica o nekim istorijskim događajima – bitkama, na primer – te ostvarenih pomoću temeljno prostudirane i verodostojno rekonstruisane odeće, oružja, tlocrta i sinopsisa dešavanja, a koje organizuju i realizuju obično pozorišni amateri u svrhu vlastite zabave i/ili izučavanja i negovanja određene tradicije.

on ide, navodno, na štetu srpskih interesa. Taj antiamerički stav je ideološki komplementaran s nedvosmislenom pohvalom sarajevskih atentatora: oni su prikazani kao anđeli.⁶ Povezuje ih mnjenje rašireno u nekim srpskim krugovima da se iza današnjih istorijskih reinterpretacija uzroka Velikog rata – u kojima se Princip i drugovi prikazuju i kao teroristi, te porede s Al Kaidom – krije zapadni (čitaj: američki) politički stav prema ratu iz devedesetih godina XX veka koji se desio na tom istom, bosanskom tlu.

Posle scene atentata menja se i opšti štimung: postaje tamnije, kreće vrlo dramatična muzika (Vivaldi, *Zima*) koja smenjuje dotadašnje elegične tonove⁷, na fasadu Andrićevog instituta projektuju se takođe dramatični, crno-beli snimci borbi iz Velikog rata. Dramska situacija koja sledi jeste suđenje; ona se prepliće s izvodima iz izveštaja doktora Papenhajma o Principovom fizičkom i psihičkom stanju u zatvoru. Obe situacije su zasnovane na bogatoj dokumentarnoj građi, a naglasak je stavljen na Principove izjave i na argumentaciju njegovog advokata Rudolfa Cislera.

Iz odgovora na pitanja sudije, jasno se artikuliše Principov ideološki stav kojem se – i na osnovu samog njegovog sadržaja, ali i po načinu kako je glumački⁸ i rediteljski oblikovan – pripisuje nedvosmisleno afirmativna konotacija. Princip je prikazan, kako ga i Papenhajm opisuje, kao „inteligentan, prkosan, iskren, veruje u ono što govori“..., ideološka pozicija mu je revolucionarna i patriotska (jugoslovenska), politički ideal oslobađanje svih južnih Slovena od austrijske okupacije i stvaranje zajedničke države, a metod borbe uklanjanje onih koji se toj ideji protive. Afirmacija njegovog stanovišta je dramaturški pojačana i velikim prostorom koji je pružen Cislerovom odbacivanju optužnice kao protivpravne, njegovom argumentu da aneksija Bosne i Hercegovine nikada nije uvedena u ustavni poredak Austrougarske, te da se zato ubistvo prestolonaslednika na njenoj teritoriji ne može tretirati kao čin veleizdaje.

Vrhunac Principove apoteoze sledi netom posle izricanja presude. Zapravo, još dok je sudija čita, tužilac počinje da motornom testerom seče onaj sto i

6 To rešenje verovatno je i u vezi s imenom glavnog atentatora – Gavrilo Princip kao Arhandel Gavrilo.

7 Može se, uzgred, primetiti da u izboru ozbiljne muzike u celom programu dominiraju opšte poznate melodije, kao dotična Vivaldijeva *Četiri godišnja doba* ili Štrausov valcer *Na lepom plavom Dunavu*, što nekad ima svesnu ironičnu funkciju (veseli valcer prati prolazak nadvojevde ulicama Sarajeva), dok nekada postaje nenamerno parodično, pa tako i kič (dramatična Vivaldijeva *Zima* u dramatičnoj sceni hapšenja i početka suđenja).

8 Igra ga mladi beogradski glumac Nemanja Oliverić.

pretvara ga u ogroman krst koji će biti stavljen Principu na leđa. Već je i ovo rediteljevo izjednačavanje Principovog stradanja s Golgotom na granici dobrog ukusa, ali se takav efekat i dodatno pojačava kad krst zapale, a Princip potrči pustim ulicama... Ovim se završava umetnički performans *Pobunjeni anđeli* – to zaključujemo i po konvenciji klanjanja i aplauza – a nastavlja onaj kulturalni: na poziv Ujka Sema, publika kreće ka crkvi gde će se program završiti nastupom ruskog vojnog hora. Na putu do crkve vidi se i jedan „trag“ upravo završenog performansa: obešeni anđeli (punoletni učesnici sarajevskog atentata bili su svi osuđeni na smrt vešanjem).

Obešeni anđeli ogledaju se, i doslovno i simbolički, u poslednjem scenskom znaku ove inscenacije, koji je i dramski i ideološki vrhunac cele proslave. Naspram anđela, u dobro osvetljenim i uvučenim prozorima jedne od retkih modernih zgrada u Andrićgradu – kao u neakvim kasetama – nalaze se mnogobrojna obešena tela sa tablom oko vrata na kojoj piše: „Srbin“. U ovom prizoru sustiču se svi ideološki, od početka sasvim jednoobrazni tokovi ove vidovdanske inscenacije. Njen glavni motiv – mučeničko stradanje anđeoski bezgrešnog Gavrila Principa za oslobođenje od okupacije i stvaranje Jugoslavije – pretočio se u apoteozu svesrpskog stradanja i mučeništva. To može da znači da je Princip stradao zbog toga što je Srbin; da Srbija strada u Velikom ratu zbog sarajevskog atentata, iako ne stoji iza njega; da se od ovog atentata stradanje Srba proteže tokom celog XX veka, zaključno s bombardovanjem 1999.; da se aktuelnim optužbama da je Princip terorista i Srbija odgovorna za početak Prvog svetskog rata, naš narod ponovo „ubija“... Koju god poruku da šalje ovaj scenski prizor – a može da šalje i sve gore navedene – njime se poentira ovo sveobuhvatno rekreiranje srpskog, vidovdanskog mita o nepravdom stradanju, žrtvovanju, mučeništvu.

Analizom ove tri bitne kulturalne izvedbe koje su se desile na Vidovdan, 28. juna, a u vremenskom rasponu od poslednjih dvadeset i pet godina, pokušali smo da mapiramo neke od glavnih etapa u razvoju srpskog postsocijalističkog društva, te ukažemo na političke manipulacije formativnim nacionalnim mitom iz XIX veka, a koje opstaju i na početku XXI veka.

Literatura

- Carlson, Marvin, 2003, *The Haunted Stage: The Theatre as Memory Machine*, Michigan: The University of Michigan Press.
- Čalić, Mari-Žanin, 2013, *Istorija Jugoslavije u 20. veku*, Beograd: Clio.

- Fischer-Lichte, Erika, 2014, *The Routledge Introduction to Theatre and Performance Studies*, London: Routledge.
- Fischer-Lichte, Erika, 2008, *The Transformative Power of Performance*, London: Routledge
- Jovićević, Aleksandra i Vujanović, Ana, 2006, *Uvod u studije performansa*, Beograd: Fabrika knjiga
- Popov, Nebojša, 2010, *Iskušavanje slobode: Srbija na prelazu vekova*, Beograd: Službeni glasnik
- Rajnelt, Džanel, 2012, *Politika i izvođačke umetnosti*, Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu
- Šekner, Ričard, 1992, *Ka postmodernom pozorištu*, Beograd: Institut za pozorište, film, radio i televiziju FDU.
- Trgovčević, Ljubinka, *The Kosovo Myth in the First World War* (http://www.rastko.rs/kosovo/istorija/sanu/KOS_MIT.html)

VIDOVDAN AND ITS PERFORMANCES: 1989-2014

Summary

Vidovdan (28th of June) is one of the most important Serbian national holidays. On that day in 1389, Serbian army lost the battle of Kosovo against Turks, but in Serbian history this event gained mythical features and was transformed from a defeat into a victory. Some other important events in Serbian history happened on that same day, such as Gavrilo Principe's assassination of Franz Ferdinand in Sarajevo in 1914. In this essay, I analyse the performative aspects of the political manifestations that happened on that day in the period 1989-2014. I am starting with the 600th jubilee of the Kosovo battle (1989) when Slobodan Milosevic delivered the famous speech at the spot of the battle and in front of more the 1.000.000 people which was seen as an "announcement" of the wars in former Yugoslavia. The last Vidovdan performance that I analyse is a commemoration of the beginning of the WWI in 2014 in Andrićgrad – a new city constructed by a famous movie director Emir Kusturica – in the frame of which there was, among other performances, a re-enactment of the Sarajevo assassination. I analyse these events within the theoretical framework of performance studies and as the examples of "cultural performances" (referring to the works of Richard Schechner, Erika Fischer-Lichte, Janelle Reinelt, etc).

Key words

Vidovdan, national myth, performance, staging, cultural performance