

ОБРАЧУН БЕЗ ДИСТАНЦЕ:
ИСТОРИЈА У ДРАМАМА
СИНИШЕ КОВАЧЕВИЋАИнститут за српску културу
Приштина – Лепосавић

Апстракт: Рад проблематизује однос историје и фикције у савременој српској драми кроз анализу драма *Велика драма* и *Учићелица* Синише Ковачевића. Истраживање примењује интердисциплинарни метод заснован на теоријама Херберта Линденбергера, Хајдена Вајта, Пола Рикера и Ђерђа Лукача, не са намером изградње универзалног теоријског модела за проучавање драме, већ ради формирања аналитичког оквира примереног тумачењу наведених дела. Анализа показује да *Велика драма* политички материјал преображава у егзистенцијални и трагедијски конфликт, док *Учићелица* остаје у оквирима идеолошки обојене драматизације. Закључује се да уметнички домет историјске драме зависи од степена ауторове префигуративне дистанце према историјској грађи.

Кључне речи: Синиша Ковачевић, историјска драма, политичка драма, префигурација, конфигурација, рефигурација, Хајден Вајт, Пол Рикер, Херберт Линденбергер, Ђерђ Лукач

Анализирање историјске драме поставља истраживача пред изазов избора теоријских оквира јер захтева прецизно мапирање односа између стварности, историје, идеологије и механизма који овакво уметничко дело чине могућим. Иако ова проучавања припадају различитим дисциплинама – историографији, феноменологији, поетици драме и наратологији – неопходно је применити интердисциплинарни приступ заснован на схватању да историјска, па и политичка драма не представљају директан трансфер стварности у уметност, већ чин смисаоног обликовања историјског материјала. Зато драмски текст не треба посматрати као приказ историјске стварности, већ као конструисани уметнички свет који читаоцу или гледаоцу омогућава ново разумевање времена, историје и политичког искуства.

Српска драма од својих почетака, већ са *Трагедокомедијом* Емануила Козачинског, показује изразиту оријентацију ка историјској прошлости, односно ка ономе што су различите епохе доживљавале као сопствено историјско искуство. Истраживања српске драме XIX века¹ показују да писци често, и поред теоријске свести о разлици

1 Статус историје у српској драми XIX века анализирала је Зорица Несторовић у својим проучавањима, а посебно је за ову тему значајна њена монографија *Велико доба: историја развоја драме у српској књижевности XVIII и XIX века*.

између трагедије и историјске драме, нису успевали да историјски предложак преобликују у аутономну трагичку структуру:

[И]сторија као трагедија је оно чему се тежи, али што се не достиже, већ се по правилу завршава у историјској мелодрами и историјској драми у ужем смислу (Несторовић 2016: 271).

Разлог за ово најчешће лежи у немогућности удаљавања од историјске грађе на којој се драма заснива. Савремена српска драма, иако жанровски разумева, и даље обликује историјску и политичку драму као један од својих могућих модела, а анализа дела једног од најзначајнијих драмских писаца ХХИ века показује на који начин се историјска грађа функционализује у оквиру савременог драмског текста.

Проучавања историјске драме у српској књижевности у значајној мери су одређена студијом Марте Фрајнд *Историја у драми – драма у историји* (1996), која је делимично заснована на теоријском моделу Херберта Линденбергера из студије *Историјска драма: однос књижевности и реалности* (1975). Полазећи од тог теоријског оквира, Фрајнд ипак указује на његово суштинско ограничење: Линденбергер историју третира као стабилан и претежно фактографски корпус, што доводи до поистовећивања историје и истине, док се драмска структура схвата као секундарна у односу на историјски материјал. Насупрот томе, Фрајнд наглашава да историја неизбежно подразумева интерпретацију историографских чињеница (Фрајнд 1996: 12).

Кључни теоријски проблем Линденберговог приступа јесте занемаривање чињенице да је и сам историјски материјал унапред наративно конституисан – становиште које Хајден Вајт систематски развија у студији *Метанаисторија: историјска имагинација у Европској деведесетом веку* (1973). Иако су Вајт и Линденбергер савременици у оквиру англоамеричке хуманистике седамдесетих година ХХ века, њихови приступи припадају различитим епистемолошким парадигмама. Док Линденбергер, у духу раног новог историцизма, полази од историје као културно препознатљиве датости која омогућава драмску рецепцију, Вајт радикално преиспитује сам статус историје одређујући је као „вербалну структуру у облику наративног прозног дискурса“ (Вајт 2011: 9). Тај методолошки расцеп објашњава зашто се Вајтов наративистички заокрет не појављује у Линденбергеровом моделу: унутар студија драме тога периода, наративност историје још није била препозната као теоријски проблем.

Вајтово схватање историје има посебан значај за проучавање драме јер омогућава разумевање историјске драме као облика двоструке наративизације² историјске прошлости: историјски до-

² Иако драма не функционише као наративни жанр у строгом смислу, појам двоструке наративизације ослања се на идеју Пола Рикера који свој модел мимезиса развија преваходно у односу на наративне форме, али га изричито заснива на Аристотеловој анализи трагедије (Рикер 1993: 45–46). При томе, миметичка конфигурација није ве-

гађаји су најпре артикулисани у историографском дискурсу, а затим преобликовани у процесу драмске репрезентације. Кључни појам за ово истраживање јесте префигурација, коју Вајт уводи као појам који означава ниво претходне концептуалне артикулације историјског искуства, закључујући да је реч о „дубљем нивоу свијести на коме историјски мислилац бира појмовне стратегије помоћу којих разјашњава или презентује своје податке“ (Вајт 2011: 10). Она подразумева да се прошлости приступа кроз унапред дате културне матрице, жанровске модусе и идеолошке обрасце, који дефинишу шта се може препознати као значајан историјски проблем, личност или конфликт:

Кроз идентификовање доминантног модуса (или више модуса) дискурса, човек продира до нивоа свијести на коме је свијет искуства конституисан прије него што је анализиран (Вајт 2011: 45).

Према Вајту, свака историјска репрезентација, укључујући и драмско обликовање историјске грађе, условљена је префигурацијом, због чега и писац, при избору историјског предлошка, неминуовно пролази кроз тај процес. Ипак, и Вајтов модел показује одређена ограничења: иако изузетно прецизно анализира текстуални ниво историјског наратива, он се примарно задржава у домену историографског и књижевнонаративног дискурса, док питање драме и сценске рецепције помиње тек узгредно. Управо зато, ослањајући се на његове теоријске поставке, могуће је закључивати о драмском обликовању историје, али не и непосредно објаснити начин на који се смисао драме конституише у рецепцији, односно како гледалац, суочен са сценским обликом историје, преобликује сопствено разумевање времена, прошлости и моралног избора.

Потребно проширење погодно за тумачење драмских дела пружа Пол Рикер. У својој теорији троструког мимезиса он преузима појам префигурације, али га не своди на идеолошке или дискурзивне обрасце, већ га проширује укључивањем структуре људског искуства времена, унутар којег су деловања, чак и пре него што буду наративно или драмски обликована, већ унапред схватљива кроз одређени логички и морални оквир. Како истиче Рикер, при обликовању наратива радња „никад не може бити етички неутрална“ (Рикер 1993: 81), и не треба да буде, јер „постојећи поредак радње не ставља уметника само пред конвенције и убеђења с којима треба да раскрсти, већ и пред вишесмислености и забуне које треба хипотетички да разреши“ (Рикер 1993: 81). Ове противуречности драмски писац не може да разреши, али их може изнети на сцену с намером

зана за приповедање, већ за обликовање радње као такве (Исто: 87–91), јер „Рикер и драмске облике сматра приповедним структурама“ (Бечановић Николић 1998: 13). У том смислу, појам двоструке наративизације означава чињеницу да је историјска прошлост најпре артикулисана у историографском дискурсу, а затим поново преобликована у оквиру драмске репрезентације кроз сценску радњу, дијалог и конфликт.

да оне у рецепцији утичу на публику на начин који драмски текст предлаже.

У том контексту, посебан значај у Рикеровом моделу добија појам рефигурације. Помоћу њега отвара се питање смисла, будући да фикционализација сама по себи не производи смисао, већ он настаје у односу који се успоставља између текста и читалачког света. Гледалац, прихватајући или одбацујући модел прошлости који му је предочен, мења сопствену историјску свест јер су, како Рикер наглашава, „за проширење нашег света егзистенције у великој мери заслужна књижевна дела“ (Рикер 1993: 105). Писац, свестан могућег деловања свога дела, обликује драмски свет имајући у виду да ће он у процесу рецепције бити подвргнут рефигурацији, чији исходи не могу бити унапред и у потпуности контролисани.

Синиша Ковачевић је текст *Велике драме* написао 2001. године, а од 2002. она се континуирано изводи на Великој сцени Народног позоришта у Београду. Дрamu *Учићтељица* писао је током 2014. и 2015. године, а објављена је 2016. у часопису *Аџон*. Од 2022. године текст се изводи на истој сцени Народног позоришта, али под насловом *Године врана*,³ иако је драмски текст скоро идентичан објављеној *Учићтељици*. Популарност код публике, која се у случају *Велике драме*⁴ манифестује у виду редовних *својећих овација и дуготрајној рејериоарској живојш, ѿренетиа је и на Године врана*, па је за обе представе, у време писања овог рада, тешко доћи до улазница.

Ипак, како сценска извођења, тако и увид у саме драмске текстове, упућују на закључак да између ова два дела постоји висок степен подударности. Сличности су уочљиве не само на нивоу режијских решења и сценографије,⁵ већ и у структури драмске радње, па чак и у преузимању појединих целина текста, укључујући и читаве сцене. У оба дела главни јунаци улазе у љубавне односе са женама које припадају окупаторској страни, иако се сами налазе у позицији победника; у оба случаја друштвена средина врши снажан притисак да се такви односи прекину; мајка главног јунака представљена је као снажна фигура која оставља тестаментарно писмо сину; кључна сцена у којој јунак доноси одлуку о судбини своје љубавне везе готово је идентична у оба текста – разлика се појављује само у

3 Синиша Ковачевић је 2018. године објавио роман *Године врана*, а 2019. роман *Освајање завичаја*. Роман *Године врана* представља прозну адаптацију драме *Учићтељица*, док је *Освајање завичаја* адаптација драме *Велика драма*. Представа *Године врана* изводи се под насловом романа.

4 Једна од мана позоришне уметности јесте њена пролазност: каснији читалац овог текста неће бити у могућности да непосредно доживи конкретно сценско постављање представе, у оквиру којег је Синиша Ковачевић остварио изузетно редитељско решење, док је глумачки ансамбл реализовао још убедљивије извођење.

5 Не изненађује што су уочљиве сличности, будући да је Синиша Ковачевић, оба пута у улози редитеља, ангажовао истог и сценографа и костимографа – Герослава Зарића и Марину Меденицу.

исходу те одлуке: у *Великој драми* Милорад Вучић испраћа Хелгу у Немачку, док у *Учићелици* (односно *Годинама врана*) Живојин одбија раздвајање од Јулије.

Упркос наведеним структурним и мотивским сличностима, између ова два дела постоје и значајне разлике, међу којима је посебно релевантна разлика у естетској вредности. Са жанровског становишта, *Велика драма* може се одредити као политичка драма са изразитом тенденцијом ка трагедији (уз отворено питање да ли драма која у одређеном историјском тренутку функционише као политичка драма временом може бити читана као историјска драма, за касније рецепцијске хоризонте – в. Љујић 2015: 23–24; Фрајнд 1996: 37). Насупрот томе, *Учићелица* се показује као пропагандна историјска драма⁶ са снажно наглашеним елементима мелодраме.

Историјски и друштвени контекст у којем су ове драме писане представља значајан чинилац њихове префигуративне основе. *Велика драма* настаје 2001. године, у периоду након политичких и друштвених промена које су у јавном дискурсу довеле до доминантне негативне валоризације комунизма као тоталитарног режима, чиме је ово историјско искуство у великој мери изгубило статус отвореног интерпретативног питања. Насупрот томе, *Учићелица*, писана 2014. и 2015. године, тематизује одлуку о стварању заједничке државе Срба, Хрвата и Словенаца у тренутку када се, поводом обежавања стогодишњице почетка Првог светског рата, ово питање поново актуелизује у јавном и културном дискурсу, остајући предмет изразитих друштвених полемика и без стабилизоване историјске интерпретације. У таквом контексту, префигурација историјског искуства не делује као затворена, већ као конфликтна, што би драмском тексту могло да омогући артикулацију различитих интерпретативних позиција. Међутим, Ковачевић се у овом случају опредељује за једно доминантно тумачење, чиме се простор драмске неодређености унапред сужава.

Ипак, за разумевање поетичких разлика између ових драма није пресудно питање степена друштвене разрешености или актуелности појединих историјских тема из перспективе каснијих читалаца и тумача, већ начин на који аутор, унутар сопственог префигуративног оквира, конструише историјску дистанцу као предуслов уметничког обликовања историјске грађе. У *Великој драми* префигура-

6 Марта Фрајнд даје објашњење овог појма: „Далеко је чешћи случај да се у одређеним историјским раздобљима, под притиском побуђеног интересовања за националну историју, или због драматичних политичких преокрета у некој друштвеној заједници, пишу драме (пре би се могло рећи драмолети) из националне прошлости или управо из прошлости релевантне за друштвени преокрет који је управо у току, а да се притом уопште не покушава унети у њих ма какво дубље идеолошко размишљање, поетско значење, политичко решење или жеља да се анализира судбина јединке у историјском процесу“ (Фрајнд 1996: 67).

ција комунистичког наслеђа показује се као довољно стабилизована да омогући померање аналитичког тежишта са идеолошког на егзистенцијално, односно да се драмски заплет артикулише кроз проблематизацију односа појединца и тоталитарног режима. Насупрот томе, у *Учићелиници* префигуративни оквир југословенског наслеђа остаје интерпретативно нестабилан и афективно оптерећен, због чега естетско обликовање историјског наратива не води ка егзистенцијалној универзализацији, већ остаје у вези с ауторовим идеолошким позиционирањем. Будући да је реч о драми писаној са јасном намером сценског извођења – писац драму у поднаслову одређује као „позоришну драму у 60 слика“, у којој је вредносна позиција ауторски недвосмислено одређена, постаје очигледно да Ковачевић не тежи отварању простора за вишезначно тумачење драмске теме. Напротив, избором догађаја које износи на сцену, драмски текст је усмерен ка производњи одређеног ефекта и ка усмеравању гледаочеве интерпретације, са јасном намером убеђивања публике. У том смислу драма не активира потенцијал уметничког дела да „изван себе пројектује виртуалне светове који, у виду имагинативних варијација, шире простор искуства спознајућег субјекта“ (Бечановић Николић 1998: 20), већ, напротив, настоји да понуди јединствен модел историјског искуства и тиме сузи могуће интерпретативне хоризонте публике у односу на приказану тему. Посматрано у Рикеровом оквиру, управо на нивоу рефигурације постаје видљиво да драмски текст не отвара простор за преобликовање гледаочевог односа према прошлости, већ настоји да га нормативно усмери. Рефигурација се овде не успоставља као поље имагинативне варијације, већ као механизам стабилизације једног историјског значења у рецепцији.

Иако се Херберт Линденбергер бави питањем рецепције историјске драме, његов приступ полази од анализе појединачног дела и начина на који оно посредује историјски материјал публици. Будући да је предмет овог рада поређење две драме и испитивање промена у ауторовом приступу историји, та перспектива показује се недовољном. Овде није реч о различитом статусу историје у два текста, већ о разлици у начину на који је историјски материјал унапред поетички и смисаоно обликован, односно о разлици у процесу префигурације. У том смислу, Рикеров модел омогућава да се слични драмски поступци посматрају унутар различитих префигурационих матрица, што објашњава зашто драме које формално делују сродно не функционишу на исти начин, чак ни на нивоу жанра, нити производе исте рецептивне ефекте.

Полазиште за даљу анализу може се пронаћи у начину на који Ђерђ Лукач дефинише историјску драму у својој монографији *Историјски роман*, према којем избор историјске теме сам по себи није довољан, већ је пресудно питање њене драмске погодности:

[П]лодност праве драмске материје зависи баш од тога колико је дубока унутрашња повезаност централних личности драме са конкретно приказаном колизијом друштвено-историјских снага (Лукач 1958: 105).

За разлику од историјског романа, који може да обухвати тоталитет једног света и мноштво паралелних судбина, историјска драма захтева концентрисану радњу и истакнуту драмску фигуру кроз коју се артикулише кључни друштвени сукоб и доноси одлука од историјског значаја. У том смислу, драмски облик не трпи распршивање радње, нити гомилање епизода које не воде ка централном конфликту, јер се драмска напетост успоставља управо кроз ограничење, а не кроз ширину захвата:

[И]сторичност драме концентрише се, дакле, на историјски карактер самог сукоба у његовом чистом облику. Све што не улази непосредно и потпуно у оквир тог сукоба само би омело или чак онемогућило ток драмске радње (Исто: 141).

Лукач историјску драму не дефинише пре свега тематски, већ структурно: историјска тема постаје драмски релевантна тек онда када може бити концентрисана у јединствен сукоб и артикулисана кроз ограничен број драмских фигура.

Читајући списак лица у *Великој грами*, пажњу привлаче поједини ауторски коментари укључени у описе јунака:

МИЛОРАД ВУЧИЋ, звани ЧЕЛНИ, двадесет четири, па осамдесет осам у животу. У драми, потпуно обратно. Четврти син. И први.

САВО ВУКОТИЋ ЦИЦКО, генерал, министар, народни херој, тридесетак, једва. (Ковачевић 2009: 9–10; подвукла Т. Љ.).

Одреднице „и први“ и „једва“ представљају, заправо, ауторске коментаре на податке који се износе у списку лица. Оне немају функцију пружања основних информација читаоцу који се први пут сусреће са текстом, већ служе као унапред дати судови који усмеравају интерпретацију ликова и пре него што радња започне. Тако се Милорад већ у овом уводном оквиру позиционира као фигура која ће у сваком идеолошком систему који прихвата заузимати истакнуто место – било као високи партијски функционер, било као носилац црквеног одликовања – док се за Цицка сугерише да своје бројне друштвене улоге испуњава преваходно формално. Прилог „једва“ може се довести у везу и са његовим годинама, чиме се додатно наглашава несразмера између животног доба и позиција моћи које заузима, али и ауторска потреба да та несразмера буде експлицитно истакнута.

Сличан коментар писац уводи и у кратком опису места и радње, када након списка ликова додаје напомену: „Сви ликови, места и догађаји су измишљени, а свака сличност је сасвим намерна“ (Исто).

Овај исказ не служи потврђивању аутономије уметничког света, напротив: његова функција је да укаже на свесно и намерно ослањање драме на препознатљиву историјску стварност. Иако се Ковачевић формално служи поступком који је још Аристотел описао као раздвајање уметничке уверљивости од историјске истинитости, овде се од читаоца не тражи да прихвати драмски свет као уверљиву фикцију, већ да већ на самом уласку у текст задржи свест о његовој референцијалној упућености на стварни свет и историјску истину која му одговара.

Коментари писца у драми *Учићтељица* јављају се већ пре списка лица. На самом почетку драме, након посвете, налази се писмо аутора Синеше Ковачевића упућено редитељу. Очекивало би се да такво писмо има превасходно инструктивну функцију, односно да представља покушај писца да задржи извесну контролу над будућом инсценацијом текста. Такав поступак био би разумљив будући да је, како сам аутор наглашава, реч о позоришној драми, а свако позоришно извођење нужно подразумева заједничку уметничку креацију више аутора. У тренутку када започне рад на представи, драмски текст неминовно излази из искључиве ауторове контроле и бива подвргнут интерпретацијама других уметника. Ипак, анализа Ковачевићевог писма показује да оно нема очекивану превасходно инструктивну функцију. Аутор, додуше, помиње вишекратну преписку са редитељем, али без њеног конкретизовања, при чему је јасно да је редитељ био укључен већ у сам процес настанка драмског текста, што аутор експлицитно формулише реченицом: „Нека нам тај простор слободе буде неомеђен бар кад пишемо“ (Ковачевић 2016: 195). Редитељ је, дакле, присутан у фази писања, али до размислажења долази у тренутку када се драма поставља на сцену:

А онда ће, када ти узмеш ствари у своје руке, што нико не сме да ти замери, машта устукнути пред практичним разлозима. Немачки овчари лајаће иза сцене, бродови бити усидрени у густој, непрозирној магли, цигански оркестар свирати из тонске кабине... И опет ће ти, у одбрани твог талента, остати довољно маште, не брини. Али пусти и писца да машта о неком свом позоришту (Ковачевић 2016: 195).

У овом пасусу могу се уочити две важне поетичке импликације. С једне стране, писац изражава незадовољство сценским решењима која произлазе из практичних ограничења позоришта. Иако је оваква врста илузије саставни део позоришне илузије на коју публика пристаје, Ковачевићев приговор не односи се на питање сценске уверљивости, већ на неминовну редукцију сложености света који се износи на сцену. Управо ту постаје видљива тежња писца да у драмски облик укључи шири, готово тоталитетни приказ историјског искуства – онај тип тоталитета који, према Лукачевом схватању, припада историјском роману, а не драми.

У том смислу треба разумети и Ковачевићеву формулацију о „неком свом позоришту“. Она не означава захтев за редитељском послушношћу, већ указује на ауторову тежњу ка драмском облику који би превазишао ограничења традиционалне драме. За разлику од *Велике драме*, у којој ауторски коментари служе превасходно наглашавању смисаоне повезаности драмског света са ванкњижевном стварношћу, у *Учишљењци* се уочава помак ка настојању да се историјски свет прикаже у својој пуној сложености и ширини. Та тежња, међутим, улази у сукоб са структурним захтевима драмског жанра, што се у наставку текста показује као један од разлога његове композиционе нестабилности.

Тежња ка тоталитету у приказивању историјског света уочљива је и на нивоу дидаскалија у овим драмама. У *Великој драми* дидаскалије се, по правилу, задржавају на функционалним упутствима намењеним редитељу, глумцима и сценографима. Иако се повремено јављају и коментаторски интониране напомене попут примедбе: „И слика Слободана Милошевића, која виси испод иконе. Или икона, можда, виси поред Слобе“ (Ковачевић 2009: 13) – такви интервенционистички искази појављују се умерено и не нарушавају драмску економију текста.

У *Учишљењци*, међутим, функција дидаскалија је суштински измењена. Оне више не служе искључиво као техничка упутства за сценску реализацију, већ се, у великом броју случајева, јављају као обимни описни пасуси који претходе појединим сценама. Ти описи често доносе детаље сценографије који нису сценски неопходни, па чак ни могући за непосредну визуализацију, попут предмета који се уопште не налазе на сцени:

Да је Рајићима, којим случајем, остао велики сат који је Катичин свекар донео из Базела, да није дат у Барајево за двадесет четири јајета и качицу сира, чуо би се само он (Ковачевић 2016: 218).

Овакве дидаскалије не служе сценској оријентацији, већ производе додатно значење и шире историјски и социјални контекст драмског света.

Још изразитији пример представљају дидаскалије које прелазе у отворени друштвено-историјски коментар, као у опису спаваће собе Алојза и Јулије:

Спаваћа соба у једној од бољих дедињских вила реквирирана од власника за потребе аустроугарског часника. Једна од оних која ће тридесетак година касније постати топли дом Бакарићу или Кардељу. На истим креветима и у истој постељини правиће Бакарић мале Бакариће. Или Кардеље. Само ће изостати дрвено Христово распеће (Ковачевић 2016: 204).

Овде дидаскалија не само да проширује временски хоризонт сцене, већ успоставља историјску паралелу која драмски заплет не носи, већ га накнадно тумачи.

Коначно, дидаскалије у *Учишћељици* неретко преузимају и функцију артикулисања унутрашњих стања ликова, што је у драмском тексту посебно проблематично: „Санитетски мајор Живојин Рајић размишља да ли да се убије или да умре“ (Ковачевић 2016: 251). Оваква формулација ускраћује публику за могућност сценског посредовања психолошког конфликта, и унапред вербализује оно што би у драми морало бити изведено кроз радњу, дијалог или глумачку игру.

У том смислу, обимне и семантички преоптерећене дидаскалије у *Учишћељици* могу се читати као симптом тежње ка тоталитету приказа – кроз историјске паралеле, друштвене коментаре и унутрашња стања ликова. Такав поступак, међутим, одговара поетичким начелима историјског романа, како их дефинише Лукач, док у оквиру драмског жанра доводи до нарушавања композиционе економије и слабљења драмске напетости.

Када је реч о драмској радњи у ове две драме, разлика међу њима постаје пресудна, и управо она води ка различитим жанровским исходима, иако, како је већ истакнуто, постоје бројне сличности на нивоу ликова и појединих сцена. Полазиште за овакво разликовање може се пронаћи у Лукачевом одређењу историјске драме:

[Историјска драма] обележава велике експлозије и ерупције историјског тока. Њен јунак представља надалеко видљив врхунац тих великих криза. Роман више приказује оно што претходи и што следи таквим кризама, кроз широко узајамно дејство између народне основе и видљивог врхунца (Лукач 1958: 141).

Већ је указано на жанровску оријентацију текста у *Великој драми*, као и на чињеницу да се у њеном средишту налази сукоб тоталитарног режима и појединца. Међутим, управо анализа структуре драмске радње потврђује њену унутрашњу доследност. Пре свега, недвосмислено је одређен главни јунак – Милорад Вучић – јер је читава драма организована око његовог страдања унутар режима коме је остао одан. Сви кључни драмски моменти везани су за његове изборе, док су споредне епизоде подређене развоју његовог односа према партији и идеологији.

Један од пресудних тренутака у драмском заплету представља разговор Милорада и Зарије уочи поласка у Војводину, у којем се јасно успоставља хијерархија његових вредности:

ЗАРИЈА: Шта је тебе, Милораде, најсветије на свијет?

ЧЕЛНИ: Партија.

ЗАРИЈА: Ни отац, ни мајка, ни отаџбина, ни мртва браћа, но партија?

ЧЕЛНИ: Да би живот за сваку вашу власт, али комунисти не лажу.

(Ковачевић 2009: 100)

Овим одговором Милорад, без оклевања, партију поставља изнад породице, отаџбине и погинулих чланова сопствене породице. Такав избор додатно добија на тежини ако се има у виду породични контекст који драма гради, укључујући и напомену да на гробљу Вучића „ретко које мушко име да је пребацило четрдесету“ (Ковачевић 2009: 33), што указује на породицу која је већ платила високу цену историјских ломова зарад очувања својих вредности.

Други кључни тренутак у драмској радњи јавља се у сцени са Цицком, у којој Милорад, суочен са захтевом да се одрекне Хелге, поново бира партију, али овога пута уз видљиви унутрашњи отпор:

ЧЕЛНИ: Има једна, друже Цицко... Апотекарка факултетска... Не може село без апотеке...

(Цицко ја гледа. Зајшеине каиш на њанијалонама.)

ЦИЦКО: А ту сврби, ту се чешемо, је ли...

ЧЕЛНИ: Мислио сам...

(Цицко ја гледа. Онда одмахне главом одречно.)

ЦИЦКО: Не.

ЧЕЛНИ: Молим те... Молим те, друже Цицко.

(Дуја њауза. Мир.)

ЦИЦКО: Шта је ово, друже Челни? Је ли то комунистички поглед на свијет поломљен међу швапским бутинама? [...]

...

ЦИЦКО: [...] Шта ти је драже, јадан, партија или Хелга? Да чујем.

(Челни ћушти, не одговара.)

ЦИЦКО: Не чујем те, друже Милораде. Што је драже?

ЧЕЛНИ: *(Једва чујно.)* Партија... Партија, друже министре.

(Ковачевић 2009: 155)

За разлику од првог избора, који је донет без оклевања, овде је присутан унутрашњи лом и тренутна побуна, али исход остаје исти. Управо та разлика у начину доношења одлуке открива пуну драмску тежину Милорадовога лика: ако је био спреман да без колебања жртвује породицу, отаџбину и мртву браћу, онда је јасно колико су љубав и страст према Хелги морали бити снажни да би уопште изазвали унутрашњи конфликт. Тај сукоб додатно је наглашен чињеницом да је Милорад, како сам писац истиче, „потпуно невичан љубавној работи“ (Ковачевић 2009: 140), што је у складу са његовим животним путем (отишао у рат као неожењени младић) и узрастом.

Све остале епизоде у драми, укључујући и мелодрамске моменте (попут сцене након смрти мале Бранке и њене мајке Јелистине) подређене су развоју главног јунака и служе да прикажу његову хуману и емотивну страну. Управо зато је било неопходно прика-

зати дубину његове породичне везаности, како би одлука да партију постави изнад личних вредности имала пуну драмску и етичку тежину. У том смислу, *Велика драма* не функционише као историјска драма у ужем лукачевском смислу, већ као политичка драма у којој је историјски поредак већ успостављен, а драмска радња усмерена на испитивање начина на који стабилизирани тоталитарни режим производи егзистенцијално и морално страдање појединца. Ипак, иако не припада моделу историјске драме који Лукач везује за тренутке великих историјских преокрета, *Велика драма* преузима један од његових кључних поетичких захтева, према којем, како смо већ навели:

[П]лодност праве драмске материје зависи баш од тога колико је дубока унутрашња повезаност централних личности драме са конкретном приказаном коалицијом друштвено-историјских снага (Лукач 1958: 105).

Управо захваљујући јасно профилисаном главном јунаку и његовој чврстој унутрашњој повезаности са механизмима тоталитарног поретка, читав драмски свет се организује око његове судбине, што омогућава да композиција остане компактна и драмски функционална.

Када је реч о драми *Учићелица*, проблем се појављује већ на нивоу наслова, који сугерише да је Јулија Кавран главна јунакиња дела. Међутим, анализа драмске радње показује да сукобе у драми покреће и кроз њих делује Живојин Рајић: од тренутка његовог појављивања на сцени Јулија се постепено повлачи из позиције делатног лика и преузима функцију повода за Живојинове одлуке и унутрашње сукобе. Ипак, Живојин се не појављује у првих седамнаест сцена драме, и то управо у оним сценама у којима је у току велики историјски догађај у ком он учествује – Први светски рат. Насупрот томе, у другом кључном историјском процесу који драма тематизује (стварање Краљевине Срба, Хрвата и Словенаца) Живојин уопште не учествује као историјски субјект, већ искључиво трпи његове последице.

Оваква позиција јунака јасно показује да Живојин није актер историјских одлука, нити фигура која има могућност да утиче на ток великих историјских догађаја. Његова делатност ограничена је на локални и приватни простор: он делује у оквиру своје заједнице, суочавајући се са последицама одлука донетих независно њега. У том смислу, Живојин јесте главни јунак драме, али не као историјска личност, већ као носилац последица историје. Из те перспективе, првих седамнаест сцена може се разумети као припрема драмског терена: оне имају функцију мотивације Живојинових каснијих поступака и упознавања публике са ликовима и односима који ће условити његове одлуке по повратку из рата.

Међутим, када се те сцене сагледају са друге стране, с обзиром на њихову опширност, детаљност и интензитет афективног набоја,

постаје јасно да њихова функција превазилази пуку експозицију. У њима се, кроз нагомилавање сцена злочина и страдања, инсистира на јасној моралној квалификацији „друге стране“, како би каснија идеја – да се њени припадници појављују као равноправни поданици новонастале државе, па чак и као њени носиоци власти – деловала као историјски и морални апсурд. Исти поступак понавља се и у каснијим сценама, каква је појава Бате Душе и његовог сведочења о покољу породице, где се драмска радња привремено зауставља како би се појачала емотивна реакција публике. Таквим ређањем сцена страдања драма не гради сукоб у строгом драмском смислу, већ настоји да унапред обезбеди потпуну оправданост Живојиновог става према држави СХС, у којој се победници доводе у подређен положај у односу на оне који су не само припадали супротној ратној страни, већ су били и непосредни извршиоци злочина.

Стога, када се анализирају разлози Живојиновог страдања: двобој са супругом жене коју воли, али и његова спремност да је, под притиском снажне моралне и друштвене осуде грађанског Београда, удаљи из свог дома, постаје јасно да се кључни драмски сукоб везан за овај лик не конституише на равни историјског деловања, већ у домену приватне сфере. Управо на том нивоу заплет поприма обележја мелодрамског модела, у коме индивидуална емоционална криза потискује могућност активног историјског учешћа јунака.

Ипак, свести целокупну драму на љубавни конфликт Живојина Рајића било би погрешно. Када је реч о великим историјским питањима, Први светски рат у драми није предмет проблематизације, док се исто не може рећи кад се постави питање стварања нове државе. Сазнавши да ће доћи до формирања Краљевине Срба, Хрвата и Словенаца, а не Краљевине Србије, Живојин и Тамнавац безуспешно покушавају да напусте војску, али њихов чин добија додатну тежину у реплици војводе Петра Бојовића:

Величанство, серем вам се у државу. И да нисам дао реч краљу Петру, и ја бих скинуо униформу, колико данас, ваше величанство. Јутроске (Ковачевић 2016: 232).

Тек у тренутку када сазнају да некадашњи припадници Аустроугарске имају право да положе заклетву и пређу на њихову страну, долази до отвореног афективног слома ликова:

ЖИВОЈИН: Шта ће они овде, чика Петре?

(Пауза. Дујо.)

ТАМНАВАЦ: Ја се за ово нисам борио.

ЖИВОЈИН: Ни ја.

(Па ојетѝ ѡајац, Па војвода ојетѝ ѡлане.)

ВОЈВОДА: Нисам ни ја, Рајићу. Нисам ни ја. Није нико!

(Ковачевић 2016: 247)

Управо због овога су злочини постављени на самом почетку драме структурно неопходни. Њихова функција није само у томе да се припреми читаочево разумевање Јулије као морално исправног лика и оправда Живојиново право да пркоси целом грађанском Београду – иако су многи припадници тих породица изгубили драге особе због Алојзових пресуда – већ пре свега да се покаже апсурдност државе која у своје редове укључује човека који је обесио мајку троје деце зато што је покушала да украде угаљ како јој се деца не би смрзла, притом инсистирајући да деца присуствују погубљењу „у име правде“, а истовремено не реагује на групно силовање исте те жене у затвору. Исто важи и за лик војника који је извршио покољ читаве породице, а затим на згаришту њихове куће, са другим војницима, пекао прасе и пио шампањац.

Управо због овога се у драми нижу сцене које читаоца или гледаоца остављају у стању шока – од сцене групног силовања, преко сцена суђења и смрти, до избацавања Јулије из куће Рајића и Богдановог покушаја да освети мајку. Ове сцене не служе изградњи емпатијске идентификације са ликовима; напротив, њихов интензитет онемогућава емоционално везивање јер је читалац већ након једне сцене приморан да се суочи са новим, још тежим обликом страдања, чиме се емотивни континуитет намерно прекида.

Појављивање краља Петра на сцени, приликом његовог доласка на Катичину сахрану, најјасније показује колико се *Учишћељица* удаљава од модела историјске драме. Иако је реч о најзначајнијој историјској личности која се у драми појављује (при чему и присуство других историјских фигура нема суштински драмски значај) краљ Петар не наступа као учесник или носилац историјских догађаја. Напротив, његова функција сведена је на морално сведочење о неправди која је нанета Катици Рајић, одбаченој од заједнице због тога што је у свом дому задржала Јулију. Управо на том месту драма се може довести у везу са Рикеровим појмом рефигурације, али посредно, преко нивоа конфигурације. Низом изабраних драматуршких поступака – нагомилавањем сцена злочина и страдања, инсистирањем на афективном шоку уместо на развоју конфликта, као и свођењем историјских личности на етичке сведоке, а не на актере историјског процеса – аутор на нивоу конфигурације унапред обликује могућности рефигурације, односно рецептивни оквир унутар кога се историјска стварност тумачи. На тај начин, хоризонт могућих интерпретација бива значајно сужен: гледалац или читалац није позван да преиспитује сложеност историјског тренутка, нити амбивалентност политичких одлука, већ да усвоји јасно морално кодирано читање у коме се држава СХС појављује као апсурдан и неправедан поредак, а Живојинов отпор као унапред оправдан. Рефигурација тако не функционише као простор отвореног дијалога

између текста и рецепције, већ као механизам стабилизације смисла, који унапред ограничава могућност другачијег тумачења историје.

Конструисани теоријски модел у овом раду није уведен ради општег теоријског прегледа, већ као аналитички инструмент за објашњење различитих естетских исхода два формално сродна драмска текста. Анализа је показала да *Учишћељица* не остварује драмску целовитост пре свега због структурног урушавања радње, које настаје услед изостанка интеграције различитих тематских и наративних токова у јединствен драмски сукоб. Приватни, мелодрамски заплет, усредсређен на Живојинову личну кризу, и експанзивни историјско-идеолошки наратив, који тежи тоталитету света и акумулацији епизода, не бивају повезани у функционалну целину, већ поједине сцене остају епизоде без конститутивне улоге у радњи (сцена са Арчибалдом Рајсом парадигматична је за овај поступак). Тиме се нарушава драмска економија и губи структурна концентрација.

Иако *Учишћељица* несумњиво производи снажну емотивну реакцију публике, што потврђују и сценска извођења представе *Године врана*, тај ефекат није поуздан показатељ естетске вредности јер не произлази из драмске структуре, већ је остварен превасходно реторичким и афективним средствима. У том смислу, драма не отвара простор за рефигурацију историјског искуства у Рикеровом значењу, већ тежи стабилизацији унапред задатог смисла у рецепцији. Управо зато се као естетски боља показује *Велика драма*, у којој је писац успео да у конкретной историјској ситуацији формира за драму погодну личност и око ње организује целокупно дело. Иако и у том тексту постоји богатство животне грађе, оно је подређено јединственом сукобу и јасној мери драмске форме, чиме се отвара могућност да гледалац у процесу рецепције преиспита сопствени однос према историјском искуству.

Овако уочена структурна слабост *Учишћељице* не представља појединачни пропуст, већ показује како историјска грађа, задржавајући нормативну и идеолошку снагу, не бива преобликована у драмски сукоб, већ остаје оквир који унапред стабилизује значење. У таквом односу историја не постаје проблем који се драмски разрађује, већ садржај који управља радњом, услед чега драма губи унутрашњу концентрацију и распада се на афективно снажне, али функционално самосталне епизоде. *Учишћељица* тиме не изостаје по интензитету рецепције, већ по способности да историјско искуство трансформише у аутономну драмску форму, што се показује као кључни критеријум њене естетске ограничености.

Ипак, анализа ових драма Сенише Ковачевића показала је да за традиционалније облике драме у савременој српској књижевности и даље има места, као и да ће тема историје неминовно наставити да

прати овај жанр, подстичући и писце и публику на преиспитивање односа према сопственој прошлости. Истовремено, ови текстови показују да естетски исходи таквих настојања нису унапред дати, већ зависе од начина на који је историјска грађа драмски преобликована. Управо зато на истраживачима остаје задатак да теоријски апарат прилагођавају конкретним поетичким потребама дела, како би могли да прате нијансе и унутрашње напетости које доноси савремена драмска књижевност.

Извори

Ковачевић, Синиша. *Драме I*. Београд: Српска књижевна задруга, 2009.
Ковачевић, Синиша. *Учишћељица. Ајон – часопис за позориште и визуелне комуникације*, год. V, бр. 8, 2016, 195–262.

Литература

Bečanović Nikolić, Zorica. *Hermeneutika i poetika: teorija pripovedanja Pola Rikera*. Београд: Geopoetika, 1998.
Lukač, Đerđ. *Istorijski roman*. Prev. Fride Filipović. Београд: Kultura, 1958.
Riker, Pol. *Vreme i priča: prvi tom*. Prev. Slavica Miletić, Ana Moralić. Sremski Karlovci / Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 1993.
Vajt, Hajden. *Metaistorija: istorijska imaginacija u Evropi devetnaestog vijeka*. Prev. Ratko Radunović. Podgorica: CID, 2011.
Љујић, Тамара. „Положај појединца у тоталитарном режиму у *Великој драми* Синише Ковачевића“. У: *Савремена проучавања језика и књижевности*. Ур. Милош Ковачевић. Год. IV, књ. 2. Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, 2015, 23–29.
Несторовић, Зорица. *Велико доба: историја развојка драме у српској књижевности XVIII и XIX века*. Београд: Klett, 2016.
Фрајнд, Марта. *Историја у драми – драма у историји: оједи о српској историјској драми*. Нови Сад – Београд: Прометеј – Стеријино позорје – Институт за књижевност и уметност, 1996.

Tamara Ljujić

A Reckoning Without Distance: History in the Plays of Siniša Kovačević

Summary

This paper examines the relationship between history and dramatic form in two plays by Siniša Kovačević, *The Great Drama* and *The Schoolteacher*, in order to explain their markedly different aesthetic outcomes despite substantial thematic

and structural parallels. The main argument is that these differences do not arise from the historical subject matter itself, but from the manner in which historical experience is prefigured and transformed into a dramatic structure.

Drawing on theoretical frameworks developed by Hayden White, Paul Ricoeur, Herbert Lindenberger, and Georg Lukács, the study approaches historical drama as a mode of mediated representation rather than a direct reflection of historical reality. White's concept of prefiguration provides a foundation for understanding history as already narratively and ideologically constituted prior to artistic representation, while Ricoeur's theory of triple mimesis allows for a differentiated analysis of the processes of configuration and reception. Lukács's insights into the structural demands of historical drama further serve as criteria for evaluating dramatic coherence and concentration.

The analysis demonstrates that *The Great Drama* successfully transforms political and historical material into a coherent dramatic conflict centered on the figure of Milorad Vučić. Although the ideological framework of postwar Yugoslav communism is already stabilized at the time of the play's creation, this stabilization enables the author to establish sufficient historical distance. As a result, the historical background functions as a condition for the dramatic conflict rather than its organizing principle. The play thus achieves structural concentration, dramatic economy, and a form of tragic potential, allowing the audience to reflect on the individual's existential and moral position within a totalitarian system.

By contrast, *The Schoolteacher* illustrates the aesthetic limitations of historical drama when historical material retains strong normative and ideological force. The play accumulates scenes of violence and suffering, prioritizes affective shock over the development of conflict, and reduces historical figures to ethical witnesses rather than agents of historical processes. These dramaturgical strategies undermine the integration of narrative elements into a unified dramatic structure and shift the play toward a melodramatic mode. Instead of opening space for interpretative ambiguity, the text narrows the horizon of reception by prescribing a morally unambiguous reading of the formation of the Kingdom of Serbs, Croats, and Slovenes.

From the perspective of Ricoeur's model, the study concludes that *The Schoolteacher* restricts the process of refiguration by stabilizing meaning in advance and limiting the audience's capacity for imaginative reinterpretation of historical experience. *The Great Drama*, by contrast, maintains a productive prefigurative distance from its historical material, enabling a more open and reflective reception.

The paper ultimately argues that the aesthetic value of historical drama depends not on the intensity of emotional response it generates, but on the author's ability to transform historical material into an autonomous dramatic structure. Prefigurative distance emerges as a key condition for dramatic coherence and for preserving the interpretative openness essential to the genre of historical drama.

Keywords: Siniša Kovačević, historical drama, political drama, prefiguration, configuration, refiguration, Hayden White, Paul Ricoeur, Herbert Lindenberger, Georg Lukács

Примљено: 18. 10. 2025.

Прихваћено: 28. 12. 2025.