

Горан П. КОРУНОВИЋ*
Филолошки факултет
Универзитета у Београду

Оригинални научни рад
Примљен: 15. 12. 2025.
Прихваћен: 15. 6. 2026.

СВЕТ МРТВИХ У ПОСЛЕРАТНОЈ СРПСКОЈ ДРАМИ (МИЛИЦА НОВКОВИЋ, ДУШАН КОВАЧЕВИЋ, СИНИША КОВАЧЕВИЋ)

У раду се тумаче начини обликовања и приказивања света мртвих у послератној српској драми, и то у драмским текстовима *Камен за под главу* Милице Новковић, *Сабирни центар* Душана Ковачевића и *Српска драма* Синише Ковачевића. Анализирају се корелације света живих и загробног живота, као и видови концептуализације (мртвих) драмских јунака. Узимаће се у обзир специфична демистификација патријархалног света посредством репрезентације мртвих (*Камен за под главу*), затим онтолошка и хуморно-иронијска димензија представе оностраног света (*Сабирни центар*), као и идеолошке импликације драмских поступака (*Српска драма*). На крају, сумираће се сродности и разлике у драмској репрезентацији света мртвих у издвојеним драмским текстовима.

Кључне речи: Милица Новковић, Душан Ковачевић, Синиша Ковачевић, мртви, идеологија, онострано.

У широком тематско-мотивском пољу српске драме друге половине XX века – од логорског искуства, преко митолошких сижеа, разнородних историјско-политичких контекстуализација и биографских жанровских потки, све до комедиографских текстова и елемената апсурда (Деретић 2007: 1179–1181; Селенић 1977: VI–LXXXI) – запажено место заузима тематизација света мртвих. У средишту анализе биће драмска остварења Мирјане Новковић *Камен за под главу* (1977), Душана Ковачевића *Сабирни центар* (1982) и Синише Ковачевића *Српска драма* (1994). Само тумачење издвојених дела подразумева фокусирање на два питања: како је, драмским средствима, предочен свет мртвих? И, друго: каква је корелација загробног живота и света живих?

* g.korunovic@gmail.com; <https://orcid.org/0009-0002-0249-0368>

Камен за под главу: у сукобу са мртвима

Дебитантска драма Мирјане Новковић, *Камен за под главу*, врло рано је препозната као текст упечатљивог естетског домета (Селенић 2005: 262–264; Христић 1982: 58–61). У њему су у првом плану сукоби унутар сеоске породице Вучетић, превасходно између главе породице Вучка и сина Новака, затим између Новака и брата му Крсмана. Готово сви односи су премрежени напетостима, амбивалентностима или недореченостима (нпр., Крсманово одбијање девојке Јелке, упркос обостраној љубави), при чему је смисаоно језгро које обједињује све релације – распадање српске руралне породице.

Доминантни разлог расцепа је генерацијска нетрпељивост, односно са сваком генерацијом се обнавља агон између оца и сина: док Новак, позивајући се на своју најизразитију посвећеност пословима у пољу, управља имовином и планира да је распрода по свом нахођењу, његов отац у позним годинама, Вучко, настоји да се томе успротиви. И сам Вучко је био у непомирљивим релацијама са својим оцем Милуном. Аксиолошко-идеолошка потка свих супростављених страна подразумева патријархално устројство породичне микрозаједнице, њених вредности и животних пракси. Ипак, није реч о патријархалном поретку који садржи стремљење херојским архетипима и високоидеализованим принципима, већ, сходно депатетизујућој карактеризацији „нижег регистра”, која подразумева манифестације хостилних порива у сеоској свакодневици – све то уз одговарајуће вербално ослобађање посредством псовки – тематизују се уздрмани темељи патријархалне комунитарности и маскулиног/патријархалног ауторитета.

У таквим пољуљаним вредносним координатама, свака страна сукоба верује да, у одређеној мери, црпи своје право из етоса патријархалног живота. Последишно, то имплицира подређену позицију жене, фокусирање јунака само на материјална добра и честу интерпретацију повода хостилности.¹ Отуд у тексту Мирјане Новковић можемо да препознамо специфичну демистификацију патријархалног поретка, не из екстерних разлога већ из унутрашњих повода, из људских страсти и њима следствених тенденциозних интерпретација кода културе која патријархалну заједницу прожима.

Какво је место мртвих у таквом контексту? Најпре, Вучко, отац Новака, Здравка и Крсмана, иако умире тек у завршници драме, током читаве радње заправо је у симболички прелазној позицији, између живота и смрти. Он је урушеног здравља и будући да је на жаришном месту у мрежи сукоба – услед завађености и са својим оцем Милуном и са својим сином Новаком – његовом смрћу се разрешава успостављена драмска напетост. Током низа ситуација у којима се Вучко сусреће пре свега са Новаком, потом и са рођаком Бошком, Вучкови саговорници, у хуморним репликама, алудирају на његову

¹ Један од многобројних примера: „Вучко: Све што си продо, све ће да ти се зарачуна на делби (...) Здравко: Много си се осилио. Новак: И то би да је цела кућа на твоја леђа. И где си нашао да ми кажеш. Ти бре не можеш ону једну жену да држиш но други ти помажу (...) Вучко: Нек се цео свет подели, ви има да останете неподељени. За једним асталем, за једним чанаком, очи да вадите” (Новковић 1978: 35–36).

потенцијалну смрт.² Вучкова смрт – као смрт оца, односно патријархалног ауторитета – очекује се као догађај промене, као почетак новог поретка унутар породице. Када до смрти дође, Новак и Здравко не поштују одлуку Вучка да не буде сахрањен крај свог оца Милуна. Завршна драмска иронија је у томе што Новак и Здравко, управо држећи се обичајности, сахрањивањем Вучка на гробљу, крај оца с којим је био у сукобу, заправо симболички продужавају традицију агона између очева и синова.

Само појављивање мртвих остварује се два пута. Најпре, на почетку драме, када преминули Милун, из разговора са такође покојним сељаком Никитом – који је након Милуна преминуо – сазнаје детаље из света живих. Други пут, у завршници, Милун се састаје са тек преминулим Вучком, те се и на „оном свету“ наставља њихов сукоб. Предочавајући онострану сферу уз врло сведене дидаскалијске конкретизације – Милун се са Никитом среће, нпр., у пољу, ноћу, а са Вучком такође ноћу, у свом дому, крај свог ковчега – Новковић заправо рачуна на евокативни ефекат два поступка. Најпре, чува се фолклорна потка оностраности, будући да је ноћ време мртвих. То, на концу, асоцира и на учешће нечистих сила, односно појава мртваца, у дубљим импликацијама, носи вампирски хабитус, што је симболички свакако комплементарно са виолентно-агонистичким односом очева и синова.

Осим тога, само телесно отелотворење мртвих на сцени – на трагу тога да нема сусрета са живима, да се мртви појављују увек ноћу, те да немају непосредан увид у свет живих – пружа слику света одређену ненарушивим детерминацијама. Другим речима, уочене детерминације – без оностраних представа о рају и инферну, али уз преклапање простора два света, те уз пратећу непремостиву раздвојеност – у својој коначници обликују усамљеност ликова као крајњу резултанту сталних сукоба унутар патријархалне породичне заједнице. Ако драма „живи“ у „успостављању и поновном разарању међуљудске дијалектике“ (Сонди 1995: 17), онда се може рећи да се таква драмска динамика у *Камену за под главу* рефлектује с обе стране границе између живота и смрти.

Сабирни центар: до загробног света и натраг

Сабирни центар Душана Ковачевића је драма у којој је онострани свет представљен са више детаља него у *Камену за под главу*.³ Такви детаљи надилазе декоративну функцију и евоцирају одређену кореспонденцију између

² „Бошко: Бог помогао и овамо... Шта радиш, Вучко? Вучко: Ништа. Старим полагачко. Бошко: Неће те онамо, не можеш овамо. Вучко: Нем куд, шта ћу. Бошко: Још ти онај не шаље позивницу? Вучко: Јок! Јок!“ (Новковић 1978: 83–84).

³ Наводимо само, илустративности ради, почетак дидаскалија при отварању 2. сцене првог чина: „У песковитом пределу, обасјаном прозачном плавом светлошћу, пет мушкараца и једна млада жена ћутећи раде. Људи су у оделима бивших 'заната'. Свако за себе нешто гради. Млада, изузетно лепа жена љутито посматра мушкарце, јер односе камене плоче и сав остали археолошки материјал који она брижљиво откопава“ (Ковачевић 1983: 143).

двају светова – нпр., ако је Рузмарину из гроба украдена хармоника с којом је сахрањен, тај инструмент ће нестати у загробном животу и биће му враћен тек када лопову хармоника буде одузета. Осим тога, професор Михајло Павловић – који најпре кратко борави у свету мртвих, након клиничке смрти, да би се вратио међу живе пре него што га смрт ипак сустигне и остави у Сабирном центру – постаје својеврсни гласник који живима преноси поруке мртвих. Мртви су у својим разговорима интензивно упућени на свет живих, на неразрешене конфликте и заостале чежње, све то манифестујући афективним молбама Професору да пренесе поруке живима и на тај начин бар симболички оконча њихове преостале проблеме (Ковачевић 1983: 169–173).

Осим тога, сам изглед Сабирног центра – у виду пустаре која подсећа на остатке древне цивилизације – сведочи о томе да отисак емпиријске стварности постоји у загробном животу. То се, нпр., видљиво манифестује у томе што се у оностраном свету проналази рука кипа чији остатак је Професор открио на археолошком налазишту за живота. Другим речима, и у сизифовским стремљењима мртвих да исправе животне грешке и пропусти, и у мозаичком склапању целине (нпр., кип), као и у фантастичном премештању из једног у други свет (хармоника) – уочава се да је заједничко својство које прожима и онострани и онострани свет, заправо *недостатак*, *мањак*.

Два света су, дакле, спојена недостацима који их неизоставно повезују и чија испуњења, парадоксално и иронично, нису у свету у којем се недостатак јавља већ у његовом негативу. Емпиријски свет се отуд, у Ковачевићевој драмској визији, испоставља као неодвојив од света мртвих. Те две сфере постојања се међусобно дозивају, допуњују и надовезују, али уз ограничења метафизичке природе, уз детерминације које продукују емотивну нијансу у значењима драме: стварног спајања двају светова нема, што је болна чињеница пре свега за преминуле.⁴

Сабирни центар поседује још један важан семантички слој: особеним драмским средствима настоји се сугерисати да се метафизички поредак заправо опире коначној спознаји. Мистериозна плавичаста светлост која пада на мртве – без приказивања њеног извора – те свемирски брод који надлеће преминуле и одлази у непознатом правцу, представљају примере евоцирања посебне натприродне сфере загонетнијег онтолошког квалитета чак и у односу на сам загробни живот. Када преминули Кесер констатује, посматрајући летећи објекат, да има наде за њих преминуле чим је неко жив, у летељници, доспео до њих (Ковачевић 1983: 165), тиме заправо превиђа да би и у летељници могли да буду мртви – можда чак и нељудске врсте – који су са смрћу постали *мањак* у свету живих. Осим тога, није искључена опција да је заиста реч о живима који надлећу свет мртвих: такав смисао издвојене сцене додао би још један „слој” мистерије када је посреди онтолошко устројство света посматраног у интегралном виду, уз обједињавање живе и мртве сфере. Издвојена сцена, у складу са шире посматраном поетиком Ковачевића,

⁴ У назначеном контексту је симптоматично то да мртви настоје да помере тешку плочу са отвора за који верују да води у свет живих (Ковачевић 1983: 166).

поседује и хуморну нијансу, будући да је саставни део комично-пародијске потке самог тока радње, односно *Сабирни центар* се може посматрати и као „пародија (...) пустоловине као митолошког распона људске егзистенције” (Николић 2021: 94).

На крају, док Професорово тело лежи на одру, окружено рођацима и познаницима, његова мртва појава се други пут придружује Сабирном центру, где заједно са осталим преминулима започиње хорску песму. Мртви гласови допиру „кроз прозор старе куће”, у свету живих, те се живима „вероватно (...) чини да то певају сватови у суседном дворишту” (Ковачевић 1983: 191). Будући да једино преминули „професор зна” одакле заправо песма долази, њему се „на збораном лицу, појави нешто налик на скривени, тајни осмех” (Ковачевић 1983: 191). Дидаскалија као секундарни аспект драмског текста у наведеном случају посредује глас инстанце која „види” и мртве и живе. Такво провизорно, нијансирано сагледавање завршне драмске сцене – уплива мртвих гласова у свет живих и реакције налик осмеху на лицу преминулог професора – заправо је пример дискретне фокализације у равни дидаскалијског дискурса, при чему је фокализатор неко ко прелази у загробни живот, односно сам Професор. Врло ненаметљиво али естетски делотворно, Ковачевић сугерише сазнању недохватно стање између светова, када Професор истовремено већ пристиже у Сабирни центар, једним загонетним делом свог бића задржавајући се и у свету живих, ослушкујући са одра музику свог новог, мртвог дома и претпостављајући да и живи могу да чују хор преминулих. Таква представа умирања – иако поседује натприродни хабитус – заправо је саставни део хуморног регистра који драму прожима, будући да се у Професоровом тајном осмеху рефлектује коначна, донекле парадоксална победа у надмудривању са својим окружењем.

Српска драма: нација мртвих и/или живих

Синиша Ковачевић у *Српској драми* настоји да алегоријски отелотвори историјску судбину српског народа. Вреди најпре скренути пажњу на то како је организован сам драмски текст. Повезнице низа драмских ситуација, односно „ланца” дијалошких деоница, представљене су у виду непроменљивог простора и континуираног времена приказаних догађаја. Копчу између партикуларних сусрета и дијалога ликова представља и фигура Обрада Срећковића, који трага за својим сином, војником мобилисаним у ратовима 90-их година. И спацијално-темпоралне координате и драмска функција Обрада Срећковића тесно зависе од фантастичне мотивације. Јер, док он ступа на сцену не знајући да је већ мртав, његова поступна самоспознаја открива и све остале ликове као већ упокојене. При томе простор и време одражавају наднаравни поредак који се „утискује” у претходно назначеном устројству ликова. Другим речима, непроменљивост простора (магловита пољана) и времена (непрекидна ноћ) откривају да је посреди надемпиријски оквир приказаних ситуација.

Иако је јасно да назначени драмски поступак кореспондира и са књижевном/верском традицијом (нпр. предочавање живота после смрти, драмско упризорење топоса „живе смрти”), Ковачевићева представа оностраног живота најевидентније је скопчана са сликом Чистилица у оквирима католичког хришћанства (Петровић 2019: 214). Разлике које се у тим аналогјама ипак могу издвојити – а које су пре свега у вези са приказивачким планом и представама оностраних предела – Ковачевић ипак не ослањује у смеру ојачавања зачудности предоченог света, не развија ради ефекта који би био својеврсни „сигнал” да се драмским поступцима настоји евоцирати неопипљива стварност. Уместо тога, посреди је поступна идеологизација драмских ситуација и назначеног света, што се већ може препознати у детаљу да је уведено „чистилице” заправо национално профилирано – у њему се могу срести искључиво српски војници. Другим речима, принцип националне диференције поседује регулативну улогу у организацији наднаравног света.

На трагу таквог поступка је и специфичан детаљ – у издвојеном оностраном простору обитавају само они војници погинули у ратовима које је Србија водила, а који нису сахрањени у завичају. Након националне дистинкције, и обредно-обичајни аспект идентитета утиче на природу оностраног света, те се (не)сахрањивање погинулих у завичајно тло испоставља као детерминишући фактор у онтолошком устројству стварности после смрти. Имплицитно значење назначеног поступка је то да српски војници испаштају и након погибије, у загробном животу, односно репресивне инстанце које су им донеле смрт, одвојивши их од завичаја, своју репресију заправо протежу и на онострани свет. Назначено далекосежно дејство историјско-политичких сила, дејство које надилази границу живота и смрти – осим што је у служби сугерисања онтолошког устројства стварности у којем постоји поларизација између репресивних сила и национално профилираног колектива, тј. српске заједнице – заправо је у служби кондензовања, стабилизације семантичког плана, у служби алегоријске конструкције.

Алегоријска поставка Ковачевићеве драме протеже се у две тематске равни – и у сфери тематизовања историјско-политичких околности које су доводиле српски народ у кризне и трагичне ситуације, некада на рубу опстанка, и пољу идеолошких агона унутар саме српске заједнице.⁵ Будући да структура драме подразумева смену дијалошких деоница између преминулих јунака, тј. фрагментарни ток драмски статичних ситуација без развијеног драмског сукоба, ситуација које су, дакле, пре у служби поступног откривања околности у којима се јунаци налазе него у померању драмске радње, можемо констатовати да се двоплански – и у равни колективног историјског искуства и у равни неслагања унутар заједнице – гради једна смисаоно довршена, затворена и у основи симплификована визија судбине српског народа.

Није, дакле, у самом делу проблем национална тематика – многа дела српске и светске књижевности сведоче да тематизовање националног иден-

⁵ Пример је ситуација када војници окрећу славски колач, док им војник са петокраком на капи на то реплицира да је „са тим раскрстио”, те да је религија „опијум за народ” (Ковачевић 2009: 31–33).

титета и националне историје може за резултат имати највише естетске резултате књижевне уметности – већ је посреди илустративно-схематизована употреба драмског језика ради презентовања једне представе колективних траума. Сама траума, много пута је речено при проучавању књижевних дела, опире се дискурзивној артикулацији (Карут 1996: 1–9), те њено евоцирање и посредовање књижевноуметничким средствима налаже језик и поступке који ће у читалачкој рецепцији побудити рефлексивно-афективну усмереност управо на неизговорљиви аспект трауме. У *Српској драми* пак књижевна средства имају својеврсну употребну улогу ради идеологизације комунитарног искуства.

Где се то најевидентније може видети? У обликовању и драмској функцији официра Вукашина Катунца – његова појава представља језгро алегоричке конструкције и идеологизације надемпиријске мотивације. Он је, наиме, јунак који је, од Косовског боја, гинуо у осам ратова, те представља уопштавање представе о националном хероју. Да је посреди илустративно-схематизовани поступак, сведочи и то да Катунца држи говор који је мозаик познатих ратних говора и исказа из српске историје, односно легенде и традиције,⁶ као и то да се на самом крају драме он преображава у Архангела Михаила (Ковачевић 2009: 92). Не испоставља се само да се трауматизовано језгро колектива сажима у идеолошки, декларативни дискурс – чиме се заправо сама траума схематизује, без снажне уметничке евокације – већ се и метафизички ауторитет (у хришћанском кључу), као и надемпиријски поредак, испостављају као благонаклони управо према заједници издвојеног, српског националног предзнака. Другим речима, српски колектив је кроз историју – а Катунца представља његову метонимијску манифестацију – представљао позитивни, божји метафизички пол, док су његови непријатељи увек на тамној метафизичкој страни. Таква врста поларизације – и поред чињенице о неоспорном страдању српског народа кроз историју – представља идеолошко уопштавање и стереотипизацију/идеализацију аутоимажа, слике коју заједница формира о себи.⁷

Закључак: мртви и жеља за животом

Након основних увида у семантичке импликације и драмска средства у издвојеним драмским текстовима Милице Новковић, Душана Ковачевића и Синише Ковачевића, можемо констатовати да је заједничко својство сва три дела – говоримо ли о начину представљања света мртвих – одсуство непосредног сусрета живих и мртвих. У *Сабирном центру* постоје одређени међувидови, између сусрета и недвосмисленог разграничења, нпр., Про-

⁶ „Браћо, сила је војска на Косову, сви ми да се у со претворимо, не би Турком ручак осолили (...) Бој не бије свијетло оружје, већ бој бије срце у јунака (...) Војници, јунаци, ваши животи више не постоје” (Ковачевић 2009: 65).

⁷ О издвојеној Ковачевићевој драми у: Меденица 2006.

фесоров привремени боравак међу мртвима и каснија, краткотрајна сцена иронично-надмоћног смешка преминулог Професора на одру, међу живима. Тиме се ипак не мења основна смисаона поставка овог, али и осталих издвојених комада: светови живих и мртвих су неповратно емпиријски раздвојени и услед такве непрелазне границе побуђује се жеља у мртвима за овим светом, односно за знањем о овом свету, за исправљањем грешака почињених за живота, за довршењем смрћу прекинутих послова или за коначним миром у самој смрти. Следствено томе, нема непосредног сусрета авети и живих, односно потцртавањем границе између двају светова сугерише се размера чежње, боли, својеврсне немоћи коју мртви осећају и која је у ствари посредни одраз шире схваћене антрополошке позиције.

У равни приказивања, односно драмског предочавања света мртвих, најразгранатија имагинација се може срести у *Сабирном центру*, уз – дискретно хуморно-иронично – онтолошко степеновање загробног живота (остаци ранијих цивилизација, прелетање васионског брода). Све три драме приказивањем загробног живота заправо актуелизују метафору преживљавања траума, сукоба, неспоразума и након смрти, с тим што се у драмама *Камен за под главу* и *Сабирни центар* сугерише сложеност људске егзистенције и њена премреженост управо болним искуствима и агонистичким односима, док се у *Српској драми* потенцијал наговештен приказом својеврсног чистишишта урушава пред тенденциозном употребом мотива загробног живота. Дискурзивна несводивост трауматског комунитарног језгра и надматеријалног, односно нематеријалног света, бива потиснута у илустративно-алегоријском спајању метафизичког ауторитета и националне специфичности заједнице. Ипак, и поред тих слабости, и та драма Синише Ковачевића, и издвојена дела Милице Новковић и Душана Ковачевића, сведоче о томе да, метафорично казано, мртви не остављају живот на миру, односно животни квалитет преживљава и у преминулима, чиме се у конотативном значењу упућује на универзална својства људске егзистенције.

Извори

Ковачевић 2009: С. Ковачевић, *Драме*, Београд: СКЗ.

Ковачевић 1983: D. Kovačević, *Drame*, Beograd: BIGZ.

Новковић 1978: M. Novković, *Kamen za pod glavu*, Novi Sad: Sterijino pozorje.

ЛИТЕРАТУРА

Деретић 2007: Ј. Деретић, *Историја српске књижевности*, Зрењанин: Sezam book.

Николић 2021: Ч. Николић, „Ја тврдим да је земља негде тамо”: онтолошки, етички и симболички аспекти драме *Сабирни центар* Душана Коваче-

вића., у: Е. Кустурица (ур.), *Драмско стваралаштво Душана Ковачевића*, Београд: Белпак, 87–106.

Петровић 2019: Р. Петровић, Разумевање догматских разлика између римокатолицизма и православља у функцији међуверске толеранције, *Религија и толеранција*, 17, 32, 205–220.

Селенић 1977: С. Селенић, Савремена српска драма, у: *Антологија српске драме*, Београд: СКЗ. VI–LXXXI.

Селенић 2005: С. Селенић, Одлична представа изврсног комада, у: *Драмско доба, позоришне критике: 1956–1978*, Нови Сад: Стеријино позорје, 262–264.

*

Карут 1996: С. Cathy, Introduction: The Wound and the Voice. *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*. London: The Johns Hopkins University, 1–9.

Меденица 2006: I. Medenica, Prividno živi ljudi Dušana Kovačevića. *Sarajevske sveske*. 11/12. 2006. <<http://sveske.ba/en/content/prividno-zivi-ljudi-dusana-kovacevica>> 11. 12. 2025.

Христић 1982: Ј. Hristić, Dve nove drame, у: *Pozorište, pozorište II*. Београд: Prosveta, 58–64.

Сонди 1995: Р. Sondi, *Teorija moderne drame*, Београд: Lapis.

Goran P. Korunović

THE WORLD OF THE DEAD IN POST-WAR SERBIAN DRAMA (MILICA NOVKOVIĆ, DUŠAN KOVAČEVIĆ, SINIŠA KOVAČEVIĆ)

Summary

The paper interprets the ways in which the world of the dead is shaped and depicted in post-war Serbian drama, namely in the dramatic texts *The Stone for Under the Head* by Milica Novković, *The Meeting Point* Dušan Kovačević, and *Serbian Drama* by Siniša Kovačević. Correlations between the world of the living and the afterlife were analyzed, as well as types of conceptualization of (dead) dramatic characters. We took into account the specific demystification of the patriarchal world through the representation of the dead (*The Stone for Under the Head*), then the ontological and humorous-ironic dimension of the representation of the otherworldly world (*The Meeting Point*), as well as the ideological implications of dramatic actions (*Serbian Drama*). Finally, we summarized the similarities and differences of dramatic representations of the dead in selected dramatic texts.

Keywords: Milica Novković, Dušan Kovačević, Sinisa Kovačević, dead, ideology, beyond.