

Ksenija Radulović<sup>1</sup>  
Fakultet dramskih umetnosti, Beograd

792.2.091(497.11)''1981''  
792.2.091(497.113)''2006''  
821.163.41.09  
COBISS.SR-ID 264952076

## NAHOD SIMEON: SRPSKA VERZIJA MITA O EDIPU U NAŠOJ DRAMI I POZORIŠTU<sup>2</sup>

### Apstrakt

U tekstu pratimo transformaciju i umetničko oblikovanje mita o Nahodu Simeonu u srpskoj drami i pozorištu. Mitska građa na temu Nahoda Simeona jedna je od varijacija opštih mitema o napuštenom detetu (nahodu), smeštena u kontekst teme rodoskrvnog greha. Nahod Simeon se, zapravo, može posmatrati i kao srpska verzija mita o Edipu, koji predstavlja najpoznatiju varijaciju ove teme. Narativ o Nahodu Simeonu u našu narodnu poeziju dospeva posredno, preko žanra srednjovekovnih hagiografija, i to u dvema varijantama narodne pesme. Iz narodne poezije, mitski siže se transformiše u dramu. U istoriji srpske drame zabeleženo je nekoliko obrada ovog mita, kao i varijacija na temu (Nahod Momir Branislava Nušića). Fokus rada je na umetnički najrelevantnijim dramskim, i, pre svega, scenskim ostvarenjima: predstava Nahod Simeon po delu Jovana Sterije Popovića u režiji Dejana Mijača (Jugoslovensko dramsko pozorište, 1981) i istoimena predstava po drami Milene Marković u režiji Tomija Janežića (Srpsko narodno pozorište i Sterijino pozorje, 2006).

### Gljučne reči

Nahod Simeon, mit o Edipu, rodoskrvni greh, drama, pozorište

Mit o caru Edipu najpoznatija je verzija teme rodoskrvnog greha, izvesno starije od Sofoklove tragedije *Car Edip*. Pomenuta antička obrada zapravo je najpoznatiji varijetet teme u dramskoj formi. U našoj tradiciji je ovaj mit

1 ks.radulovic@gmail.com

2 Tekst je nastao u okviru rada na projektu „Identitet i sećanje: transkulturalni tekstovi dramskih umetnosti i medija (Srbija 1989-2014)“ (projekat broj 178012) koji se realizuje na Fakultetu dramskih umetnosti u Beogradu uz podršku Ministarstva prosvete, nauke i tehnološkog razvoja RS.

prisutan kao narativni varijetet na temu Nahoda Simeona. U tekstu fokusiramo umetnički najznačajnije dramske i scenske artikulacije ovog mita u našoj drami i pozorištu.

Mit o Nahodu Simeonu već u imenu junaka sadrži jednu od opštih mitema – motiv nahočeta. Ovoj najmanjoj mitološkoj jedinici može se priključiti i motiv pronalaženja napuštenog deteta, rodoskrvni greh, potraga junaka za identitetom, put inicijacije. Priča o Nahodu prisutna je u narodnom predanju, a pre svega uobličena u dvema verzijama narodnih pesama (*Nahod Simeun* i *Opet Nahod Simeun*). Istoričari književnosti, međutim, ukazuju da je mitski siže na temu rodoskrvnog greha u našu narodnu poeziju dospelo posredno, preko *Žitija Pavla Kesarijskog* (Ranković 2013). Reč je o rukopisu prevodne srednjovekovne književnosti koji u osnovi sadrži mit o Edipu, ali sa udvostručenim motivom rodoskrvnog greha. Pavle Kesarijski rođen je u incestuoznom braku brata i sestre kraljevskog roda. U ovom slučaju, do „prvostepenog“ incesta ne dolazi u kontekstu neznanja/nepoznavanja okolnosti, već svesno, a u želji da se sačuva celovitost porodičnog imanja. Dete, ostavljeno i bačeno u more, pronalazi i odgaja jedan monah. Posle smrti oca, odrasli Pavle se, ne znajući svoje poreklo, oženio sopstvenom majkom. Pošto je saznao istinu, u očajanju je tražio pomoć od Jovana Zlatoustog, koji ga je držao zaključanog dvanaest godina, a onda oslobodio (period okajavanja greha prolazila je i Pavlova majka).

Osim što ukazuje na mogućnost izvesnih spona našeg feudalnog doba sa antičkim nasleđem, hagiografija – verovatno izlagana u formi crkvene besede – postaje medij putem kojeg srpska verzija mita o Edipu dospeva u našu narodnu poeziju. Vuk Karadžić beleži dve verzije pesme o Nahodu Simeonu: *Nahod Simeun* i *Opet Nahod Simeun*. Ove pjesme junačke svrstane su u drugu knjigu Srpskih narodnih pesama, kao jedan od mnoštva primera pesama zabeleženih u više varijanti. Za naš kontekst od značaja je dramska i scenska artikulacija pomenute mitske građe, i to u dvema dramama srpskih pisaca, odnosno, predstavama koje su na osnovu njih premijerno izvedene. To su tragedija *Nahod Simeon* Jovana Sterije Popovića, izvedena 1981. godine u režiji Dejana Mijača u Jugoslovenskom dramskom pozorištu, kao i istoimenu dramski tekst Milene Marković, izveden 2006. godine u režiji Tomija Janežića u Srpskom narodnom pozorištu, kao koprodukcija sa festivalom Sterijino pozorje.

Pored ovih primera, mitski siže o Nahodu Simeonu prisutan je i u drami *Nahod Simeon* Todora Manojlovića, ali, kao varijetet miteme nahočeta i rodo-

skrvnog greha i u *Nahodu Momiru* Branislava Nušića, nastalom po motivima narodne pesme *Nahod Momir*<sup>3</sup>. Iz pomenute narodne pesme Nušić preuzima motiv po kome se junak u neznanju zaljubljuje u sestru, ali i delove legende vezane za događaje na dvoru cara Dušana – ljubav između njegove ćerke i vanbračnog sina. U novije vreme, po motivima mitske građe o Nahodu Simeonu nastale su kratka i velika (celovečernja) opera kompozitorke Isidore Žebeljan, izvedene u Muzičkom teatru Im Revir, u rurskoj oblasti.

Jovan Sterija Popović piše tragediju *Nahod Simeon (ili nesrećno supružestvo)* 1930. godine, koja i inače predstavlja prekretnicu u njegovom dramskom stvaralaštvu (iste godine nastaje i *Laža i paralaza*, prva iz tematskog kruga njegovih ranih komedija). Do tada je napisao „žalosno pozorište“ *Nevinost ili Svetislav i Mileva* i tragediju *Miloš Obilić*. Tokom piščevog života (1806–1856)<sup>4</sup>, njegove tragedije (žalosna pozorja) bile su popularnije i više izvođene u odnosu na komedije, koje su izuzetnu afirmaciju stekle u 20 veku. Međutim, i pored toga, *Nahod Simeon* nije igran tokom piščevog života: tačnije, ne postoji podatak o izvođenju ovog dela do godine njegove smrti, a ni više od sto godina kasnije, pa se prvim izvođenjem smatra predstava u režiji Dejana Mijača 1981. godine. Čak ni pretpostavka da je ovo dramsko delo u 19. veku postavljano na scenu, a da su u međuvremenu nestali materijalni tragovi o njegovom izvođenju, na suštinski način ne menja status ovog žalosnog pozorja u prošlosti naše drame i pozorišta. Reč je naime, o dugo skrajnutom i relativno apartnom delu Sterijinog dramskog opusa.

Razloge za njegovu istorijsku marginalizovanost treba tražiti, pre svega, u recepcijskim i kulturološkim okolnostima epohe, a ne prevashodno u njegovim dramaturškim osobenostima. Posebno savremena kritika ukazuje na izvesne dramaturške slabosti (naivnosti) Sterijinih tragičkih prosedea, međutim, takva ocena se neizostavno mora postaviti u širi kontekst – u vreme konstituisanja nacionalne drame tokom 19. veka. Naime, čitav period nacionalnog buđenja i srpskih oslobodilačkih težnji u predromantizmu i romantizmu, protiče u znaku istorijske drame, žanra koji u našoj tradiciji dominira gotovo tokom čitavog 19. veka. Ovaj relativno širok pojam obuhvata i uže žanrovske odrednice – istorijska drama u užem smislu, istorijska tragedija, istorijska melodrama – a Milorad Pavić smatra da je u tom periodu vrlo tanka grani-

3 Obe drame ostale su na marginama opusa svojih pisaca, premijerno su izvedene u međuratnom periodu, ali nisu potom doživele umetnički značajnije scenske realizacije.

4 Dušan Kovačević lucidno primećuje da je Sterija „namerno“ umro u 50. godini, da bi svojim potomcima, Srbima, olakšao obeležavanje godišnjica svog rođenja i smrti. Tako je, na primer, 2006. godine istovremeno obeleženo 200 godina od piščevog rođenja i 150 godina od smrti – rečnikom savremene reklamne industrije, „dva u jedan“.

ca i između pojmova istorijske drame i drame romantizma (Pavić 1991). U osnovi, istorijska drama tematizuje događaje iz nacionalne prošlosti, služeći se historiografskom građom ili mitom, a sa „utilitarnom“ svrhom osveščivanja publike u cilju konstituisanja ideje nacije i njenih oslobodilačkih težnji – teme od posebnog značaja za naš 19. vek. Naravno, istorija, politika i mit mogu da se posmatraju i kao „neprijatelji“ pisca u artikulisanju dramske građe, ali se u tom periodu istorijski komadi različitih umetničkih dometa učestalo pišu, izvode i rado gledaju.<sup>5</sup> Posebno mesto u ovom periodu ima korpus dramskih tekstova nastalih po motivima narodne poezije, a među najznačajnije takve primere spada tragedija *Maksim Crnojević* Laze Kostića, s nesumnjivim uticajem Šekspirovog opusa, kao što je i uobičajeno za epohu romantizma.

Još u prethodnim tragedijama, Sterija u tekst drame involvira pojedine motive iz narodnih pesama (Milošu Obliču pripisuje osobine Marka Kraljevića iz pesme *Marko Kraljević i vila*). Takav postupak još više razvija u tragediji *Nahod Simeon ili nesrećno supružestvo*, za koju preuzima osnovu iz druge verzije narodne pesme, one u kojoj je radnja smeštena u daleki muslimanski svet, u grad Janju (u prvoj verziji, dešava se u Budimu). Deo kritike smatra da ovo prostorno izmeštanje nije najsrećniji izbor. „Pisac to ne iskazuje direktno, kao autor, ali iz Nahodovih reči proizilazi da je upravo muslimanstvo uzrok neprirodnog greha i različitog varvarstva koji se sreću u delu. „Svirepi ljudi i varvarski običaji, gdi prosvštenija nema, i gdi sveća hristjanstva ne sija“ (Milinčević 1987: 12). To što je autor temu rodoskrvnog greha izmestio u tada egzotični i nepoznati, nehrišćanski svet, očigledno nije presudno uticalo na status ove drame tokom dugog vremena. Ona se, jednostavno, nije uklapala u repertoarske potrebe doba, okrenutog rodoljubivim težnjama i nacionalnim pitanjima. A o tome kakva bi mogla biti njena recepcija, možemo samo da nagađamo, uz pretpostavku da okolnosti vezane za duh vremena i duh naroda još nisu bile sazrele za prihvatanje rodoskrvnog narativa iz pera nacionalnog pisca, savremenika.

Premijera predstave *Nahod Simeon* Jovana Sterije Popovića održana je 5. februara 1981. godine u Teatru „Bojan Stupica“ u Jugoslovenskom dramskom pozorištu u Beogradu. Naslovnu ulogu igrao je Irfan Mensur, a caricu Zulmu Svetlana Bojković. Neposredan povod za postavljanje ovog žalosnog pozorja na repertoar bio je jubilejski – obeležavanje 175 godina od rođenja pisca. *Nahod Simeon* je njegovo jedino žalosno pozorje koje je scenski realizovao Dejan Mijač. Međutim, i ova tragedija se potpuno uklapa u Mijačev opus rediteljske

5 Više o tome: Marta Frajnd, *Istorija u drami, drama u istoriji*, Prometej, Institut za književnost, Sterijino pozorje, Beograd, 1996.

aktuelizacije drama iz nacionalne baštine (pre svega Sterijinih komedija), u duhu rekontekstualizacije, žanrovsko-stilskih izmeštanja i značenjskog preispitivanja. Tokom iste epohe, „trend“ rediteljskog okretanja „sopstvenoj“ nacionalnoj dramskoj baštini u novom ključu prisutan je i na evropskim scenama, a umetnički najreprezentativniji rezultati ostvareni su u predstavama Pitera Bruka (Šekspir), Patrisa Šeroa (Marivo) i drugih. Reč je najviše o središnjim godinama/decenijama druge polovine 20. veka, dok Patris Pavis vrhunac rediteljskog pozorišta u širem smislu vidi u godinama oko 1980.

Koristeći motive Sofoklovog *Cara Edipa*, ali prevashodno inspirisan pomenutom narodnom pesmom, Popović udvostručuje motiv incesta: naslovni junak rođen je u rodoskrvnoj vezi oca i kćeri, da bi se kasnije, u neznanju, oženio sopstvenom majkom. Od značaja je i karakterističan vojvođanski, tačnije banatski jezik kojim govore svi likovi smešteni u ovaj orijentalni milje. U odnosu na pomenuti, specifični prostor radnje, ali i u svetlu Mijačevog rediteljskog čitanja, interesantno je zapažanje da su komponente fantastike prisutne u svim Sterijinim istorijskim i tragedijskim delima (kroz folklorne motive, projekciju sakralnog i drugo), a „samo u dva Sterijina dela ove vrste, u *Svetislavu i Milevi* (1827) i *Nahodu Simeonu* (1830) fantastika potpuno izostaje” (Damjanov 1988: 236). Žestina i naglost strasti, kao i patetičnost jezičkog izraza, bliski drami epohe baroka, takođe su osobenosti *Nahoda Simeona*. Nije teško složiti se s ocenama da je tragička radnja *Nahoda Simeona* zapravo dekoracija preterano patetične melodramatike, prenaplašene sentimentalnosti i naivnog<sup>6</sup>, mehaničkog sklopa dvostrukog rodoskrvnuća jednog „nesretnog supružestva”, kako je drama u podnaslovu određena.

Predstava *Nahod Simeon* bila je zasnovana na principu igre: radnja žalosnog pozorja postala je povod za teatralizaciju dramskog (tragičkog) materijala. Reditelj ne polazi od doslovne interpretacije dramskog materijala nego ga, naglašenim potiranjem izvornog tragičkog predznaka, preispituje i preinačuje u pretekst za novu teatarsku igru. Takvom duhu svakako je doprinela i apsolutno estetizovana, srebrnasto-svetlucava scenografija Vladislava Lalicog, kao i kostimi istog autora. Jedan deo kritika saglasan je u oceni da reditelj Dejan Mijač ostvaruje visokostilizovanu i teatralizovanu predstavu čija prevashodna namera nije razotkrivanje dramaturških i literarnih slabosti Po-

6 Petar Marjanović ukazuje da naivnost u žalosnim pozorjima Jovana St. Popovića nije posledica odsustva dramaturške veštine, nego piščeve svesti o mogućnostima recepcije naše publike u to doba. Videti: *Teatarske osobenosti u dramskom delu Jovana Sterije Popovića, Očima dramaturga*, Srpska čitaonica i knjižnica Irig, Novi Sad, 1979, str. 12.

povićevog žalosnog pozorja, nego raskošna i vizuelno kultivisana pozorišna igra, dok drugi deo smatra da se reditelj u izvesnom smislu podsmeva piscu.

U *Nahodu Simeonu*, međutim, prisutna su tri značajna, a naizgled nekompatibilna sloja čijim se organskim prožimanjem (a ne mehaničkim spajanjem) dobija poseban efekat travestirane teatarske igre. Prvi sloj čini okosnica tragičke radnje s dvostrukim motivom rodoskrvnuća, drugi, orijentalni milje sagledan iz vizure evropskog čoveka, i treći, pomenuti banatski jezik kakvim govori običan narod. Svaki od tri pomenuta sloja u drami, na određeni način, sadrži i dimenziju zaumnog ili izvesni efekat oneobičavanja. Tako, motiv rodoskrvnuća podignut je „na drugi stepen”; toponim grada Janje sagledan je iz vizure oksidentalne kulture – taj ugao posmatranja je, dakle, iskrivljen ne samo realnom daljinom objekta posmatranja nego i ograničenim spoznajnim, pre svega kulturološkim i mentalitetskim, mogućnostima recipijenta<sup>7</sup>. Najzad, tu tragičku radnju, izmeštenu u daleki, nepoznati svet – koji evropski duh doživljava prevashodno kao mističan – trebalo bi da izrazi lalinski narodski jezik. Otud se postavlja pitanje da li ovako postavljena forma – koja nije bez izvesnih ironijskih postulata – može da ospolji očekivanu sadržinu i visoki zahtev za tragedijom?

Mehanizam funkcionisanja kontraplanova u *Nahodu Simeonu* reditelj Dejan Mijač vidi na sledeći način:

*Taj tragički momenat mora da se desi na vrlo kratkom rastojanju. Kao preokret munje, on izleti sam iz sebe. To je jedan trenutak na kraju, kada Nahod Simeon puze, a njegova majka i supruga, carica Zulma, pada preko njega – tada se u jednom blicu sve demantuje. Dakle, ma koliko se tragička energija – a energija može biti pozitivna ili negativna – razlagala u igri na različite načine, u jednom trenutku, nakon što se dovoljno akumulira, ona bljesne i pokaže svoju pravu prirodu. U to sam verovao – da jedan trenutak može demantovati sve – i zbog toga sam radio predstavu. [Potrebno je naglasiti da je završni prizor predstave jedini trenutak u kojem likovi – carica Zulma i Nahod Simeon – u samrtnom ropcu, ne govore naglašenim banatskim jezikom Sterije.]... Neki su se osetili uvređenim, jer su mislili da sam hteo malo da se poigravam sa Sterijom. Nisam, nego sam hteo da uđem u tu strukturu, da je iskoristim, da pokažem da se upravo moj uzor igrao. (D. Mijač u: Radulović 2000: 76).*

7 Pored toga, doživljaju Orijenta kao egzotike, ili čak egzotičnog kiča, doprinosi i rasprostranjeno osećanje „superiornosti“ evropskog čoveka (što ne isključuje mogućnost i obrnute vrste stereotipa).

Analiza igre otkriva i dimenziju fantastičnog, najpre vidljivu u likovnim elementima predstave:

*Ceo prostor [...] obložen je srebrnim staniolskim plohama, kao sjajna kutija sa otvorom prema gledalištu. Levo i desno su klasični scenski ulazno-izlazni „džepovi”, u čvrstim i fiksiranim oblicima stubova, sve u amalgamu srebra. Sredinom scene jedna uža kulisa pokriva i otkriva ležaj. I iza njega jedna pokretna kulisa otkriva i pokriva neočekivani prostor iza zida, u zidu, kao iznenađenje u priči za narod. Pred nama je blistavi „fon” praznine i sjajni ram a la turka. U jedinstvenom praznom prostoru od srebra kreću se i izdvajaju živopisne figure. Dejstvo kulminira u jarko osvetljenim stop – prizorima koji poentiraju mnogobrojne sekvence. Čini se – dekor Dejana Mijača hteo je da bude blešteća praznina u kojoj se (i) ogleda i multiplicira kostimirana i kolorisana priča o Edipu/Simeonu/Banaćaninu. Mogućno je zamisliti aktivnije dejstvo pozornice – kutije obloženo ogledalima, natopljenim bojama i oblicima. Odela i, naročito maske glumaca u njihovim specijalnim pokretima i gestama, otkrivali bi nam jedan čudesan svet oblika, koji je korak dalje od stilizacije – prema jednoj neviđenoj stvarnosti. To odgovara neistraženoj još, ovde u Nahodu Simeonu naslućenoj, Sterijinoj fantazijskoj poetici. (Đurković 1981).*

Smatrajući da je dizajner pošao od osećanja da kostimu pripada posebno mesto, te da je ovome svesno podredio celokupni vizuelni identitet *Nahoda Simeona*, reditelj Mijač, ističući modernu likovnost Vladislava Lalickog, navodi da je:

*[...] u rezultatu kostim na sebe preuzeo gotovo sve likovne prerogative predstave<sup>8</sup>, a scenografija mu je sekundirala kao odgovarajući fon [...] Dizajner je prvo izvršio neku vrstu životvorne rekonstrukcije: naivizam, orijentalizam i odsustvo istoričnosti postali su nužni atributi u jednom sistemu, a ne samo puka stilska obeležja neke davne pozorišne epohe. Sva ta obeležja je organski prisvojio tako da se unutar njegovog novog izraza nije osetila protivurečnost eklektizma – ona se pojavila u jednoj dijalektičkoj sintezi kao samosvojni stil. (Mijač 1981: 27–28).*

Glumci u predstavi nose masku, koja je, uz prenaplašenu šminku, postala jedno od učestalih formalno-stilskih obeležja Mijačevih režija ovog perioda (*Ženidba* i *udadba*, *Pučina* itd.). Svako dejstvo završava se uz karakterističan zvuk gonga i „zamrznuto” svetlucavi efekat: a taj efekat vizuelne atraktivnosti

8 Vladislav Lalicki je dobio Sterijinu nagradu za kostim.

svet fantastike čini još uočljivijim. Muzički fon predstave (scenska muzika: Veljko Marić) čine eklektično odabrani banatski bećarac, turski marš, motivi pesme *Hajde, Kato, hajde, zlato* odsvirane „banatski” na tamburici, menuet, komponovane teme i različiti zvučni efekti (cvrkut ptica, gongovi i drugo).

Dragan Klaić likove i celokupnu predstavu vidi kao model parafraza različitih oblika i tipova iz pozorišne prošlosti. „Caričin evnuh, na primer, postaje nalik klovnu Gijonu iz sedamnaestovekovne francuske farse, Sinan-paša doziva scenski arhetip hvalisavog vojnika, kostoboljni vezir replika je na Pantalonea iz komedije *del arte*, a u času smrti na spodobu iz *grand ginjola*. Sama nesrećna carica svojom širokom gestualnošću priziva tragedski stil neoklasicističkog teatra” (Klaić 1981). Jovan Hristić, u tekstu indikativnog naslova *Siroti Sterija*, nalazi da predstava *Nahod Simeon* funkcioniše kao uspela koreografija („kao neki mali komični balet”), „a glumci, koji su uglavnom odlično odigrali svoje zadatke pokazali su da se mi najbolje osećamo onda kada se nečem treba podsmehnuti” (Hristić 1982).

Za predstavu je – na osnovu usmene istorije – vezana i prva upotreba pojma *postmodernizam* u našem institucionalnom pozorištu: tu odrednicu je upotrebila Mirjana Miočinović nakon izvođenja *Nahoda Simeona* na Sterijinom pozorju. Svakako, specifična sinteza stilova, zahtev za igrom, eklektički pristup, prizivanje komičkih arhetipova, upotreba citata, samo su neke od osobnosti postmoderne poetike koje pronalazimo u ovom scenskom ostvarenju izvorno tragičkog polazišta.

Zanimljivo je da nekoliko godina posle premijere, još jedan teoretičar pronalazi začetke pozorišta postmoderne u Mijačevim režijama, i to onima iz decenije sedamdesetih. Dalibor Foretić, povodom predstave *Rodoljupci* (1987) piše o Mijačevim režijama St. Popovića i na jednom mestu apostrofira *Ženidbu i udadbu* (1976): „Tada smo brzo konstatirali da je Mijač napravio predstavu u duhu teatra apsurdna, a još nismo bili ni svjesni da se pred nama otvara razdoblje manirizma, koje će vrlo brzo preći u postmodernizam, u kojem se izgavljen čovjek vrlo teško snalazi u šupljinama vremena” (Foretić 1987). Iako, bar na prvi pogled, paradoksalno deluje pokušaj da se reditelj kojem se „tradicionalno” pripisuje tradicionalizam u scenskom izrazu, pozicionira u najšire okvire postmoderne poetike, Miočinović i Foretić posredno su detektovali jednu značajnu osobenost njegovog rediteljskog postupka. I pored toga što nije zasnovan na radikalnim eksperimentima na planu forme ili mizanscena, taj postupak sadrži izvesnu unutrašnju, pritajenu modernost, pre svega vidljivu u domenu reinterpretacije dramske klasike. Kao što u prethodnom



periodu Sterijine komedije stilski i značenjski preinačava ka dramama sa ozbiljnim sadržajem, tako na primeru *Nahoda Simeona* tragički materijal – služeći se, dakle, obrnutim postupkom – koristi kao pretekst za pozorišnu igru.

Imajući u vidu da je *Nahod Simeon* jedan od malobrojnih pokušaja oživljavanja naše zaboravljene dramske baštine, ukazujemo i na izlaganje Marte Frajnd na tribini „Sterijino delo danas” na Sterijinom pozorju 1981. godine. Autorka navodi da neki nedostaci Popovićevih žalosnih pozorja mogu biti vrlo izazovni za rediteljske i glumačke invencije, da se ovi tekstovi, ma koliko knjiški slabi bili, mogu rehabilitovati i poslužiti kao preteksti za uspele pozorišne predstave. Ona ukazuje na dva osnovna modela u mogućem, savremenom scenskom tumačenju Popovićevih tragedija: prvi bi bio „traganje za skrivenim psihološkim mogućnostima i vrednostima” (što bi verovatno bilo „ostvarivo samo u tekstovima *Vladislava* i *Smrti Stefana Dečanskog*, a možda i *Lahana*”, „pa i u njima bila bi potrebna skraćivanja, adaptiranja i ‘dopisivanja’ scenske akcije”), a drugi, koji pruža veće mogućnosti za inscenacije ostalih Popovićevih tragedija i kojem je blizak i Mijačev postupak režije *Nahoda Simeona*, „stilizacija, naglašavanje osnovnog artificijelnog, shematizovanog sklopa ovih dela. „To je postupak koji može da iznenadi, ponese i ubedi snagom interpretacije više nego snagom onoga što se interpretira”. (Frajnd 1998).

Naše pozorište se vratilo mitskom sižeju na temu *Nahoda Simeona* dve i po decenije kasnije, i to takođe jubilejskim povodom: u sklopu dvostrukog obeležavanja godišnjice od Sterijinog rođenja i smrti (2006). Tada je Srpsko narodno pozorište u koprodukciji sa Sterijinim pozorjem naručilo od Milene Marković dramski tekst inspirisan Sterijinim opusom. Spisateljica se opredelila za to da po motivima Popovićevog *Nahoda Simeona* (koristeći i elemente narodnih pesama) napiše istoimenu, autorsku verziju teksta. Predstava u režiji Tomija Janežiča je na Sterijinom pozorju dobila nagrade u svim ključnim kategorijama, uključujući i dramski tekst. U predstavi su igrali Jasna Đuričić (Majka/Udovica), Boris Isaković (Muž), Stefan Šteref (Nahod), Draginja Voganjac (Trbulja), Tako (Jovana Mišković) i drugi.

Od početka ovog veka, sa komadima Milene Marković u noviju srpsku dramu vraća se upotreba specifičnog poetskog jezika: prethodno je takav jezik u značajnijoj meri bio prisutan u dramama Ljubomira Simovića (što svakako nije slučajnost, jer oba dramatičara su i afirmisani pesnici). Kritika je zapazila i da pesme Milene Marković – koje nisu bez dodirnih tačaka s njenim dramama – ne pripadaju tradiciji Edgara Alana Poa, zasnivanoj na rimovanju i tra-

dicionalnoj formi, već slede poetsku liniju Volta Vitmena, školu slobodnog stiha i narativne poezije. Taj „slobodni stilh“ prisutan je i u njenom dramskom diskursu. I više od toga, može se reći da i njene drame imaju formu pesme, imaju svoju metriku i ritam.

Iako sama autorka ima distanciran odnos prema sintagmi *žensko pismo*, Ljiljana Pešikan Ljuštanović primećuje da: „jedan od bitnih segmenata njenog angažmana, ostaje i rodna senzitivnost. Nasilje nad ženama u ovim dramama jeste najnaglašeniji vid nasilja i ugroženosti socijalno marginalizovanih“ (Pešikan Ljuštanović 2011). Takođe, za celokupno književno stvaralaštvo Milene Marković može se reći da ono uspostavlja relacije u odnosu na neposrednu stvarnost, a da je istovremeno zasnovano i na jednoj vrsti antropološkog angažmana – „ispitivanjem i propitivanjem ljudske prirode i pozicije jedinke u svetu“ (Pešikan Ljuštanović 2011).

Tekst iz mita preuzima samo osnovnu priču („daleke motive“), dok su brojni njegovi elementi i značenja neuporedivo šire prirode. Srodnost narativa o Nahodu sa mitom o Edipu vidljiva je ne samo u motivu incesta (rodoskrvni brak), nego i kroz traganje glavnog junaka za identitetom i poreklom. Nahod Simeon je, kao i Sofoklov junak, odbačen kao beba. Odrastao je u manastiru, gde su ga odgajili monasi, a kao mladić odlazi u svet sa željom da pronađe majku i spozna ko je. Na taj način se *Nahod Simeon* može interpretirati kao drama inicijacije, stupanja mladog junaka u svet odraslih. Ali, pored ključne asocijacije na mit o Edipu, ova verzija priče o Nahodu Simeonu upućuje i na druge arhetipske i mitske reference (poput biblijskog potopa i Nojeve barke, ili Medeje, koja ubija sopstveno potomstvo).

Ovo je tekst moderne dramske strukture i naglašenog lirskog, poetskog senzibiliteta. Kao i u ostalim dramama Milene Marković, i u ovom „muzičkom komadu“ songovi su na organski način integrisani u radnju: oni nisu poetski „ukras“ i nisu prevashodno ispovedno intonirani, nego imaju, poput brehtovskih „song-komentara“, izraženiju dramaturšku funkciju. Dramska radnja traje oko dvadeset godina, i sadrži isto toliko zasebnih dramskih slika. Zastupljen je i jedan od osnovnih principa fragmentarne dramaturgije: ove scene funkcionišu i kao zasebne, zaokružene dramske i poetske jedinice, one ne moraju nužno da budu u funkciji celine dramskog teksta. Kritika navodi da je *Nahod Simeon* „tragično ironična povest o post-kataklizmičkom vremenu, o posledicama civilizacijskih lomova, nastalih ne voljom bogova, već voljom/postojanjem smrtnika (grešnika i žrtava), ta poetska drama jeste slika kraja ove civilizacije i njenih ostataka[...]“ (Nikolić 2006). Duboko uronjena

u područje mita i arhetipskog, ona progovara, makar i posredno, o temama savremenog sveta. Taj raspadnuti postkataklizmički svet je poput sveta posle kuge u Edipovom gradu Tebi ili posle biblijskog velikog potopa. Zanimljivo je da u prethodnim dramama Milene Marković ni porodica niti druge netradicionalne zamene za nju (poput narkomanske supkulture, na primer) nisu stabilni entiteti koji pojedincu pružaju zaštitu i sigurnost. Međutim, u *Nahodu Simeonu* sigurnost pojedincu ne pruža više *niti jedan kolektivitet*, čak ni onaj koji sledi tradicionalne vrednosti. Odnosno, čak ni manastirsko bratstvo u kojem glavni junak odrasta. Jer i to tradicionalno bratstvo je „osenčeno nasiljem i incestom“ (Pešikan Ljuštanović 2011).

Iz tog manastirskog bratstva Nahod kreće na put traganja za ljubavlju i identitetom. „Moj Nahod je strastan čovek koji želi da život uhvati zubima i kida ga krupnim zalogajima“ (Marković 2005: 9). Poput Sofoklovog *Cara Edipa*, i *Nahod Simeon* može se čitati kao svojevrsni *road-movie*. Usamljeni junak tokom putovanja doživljava razne avanture. Nahod svoje putovanje započinje kletvom koju mu upućuje Ciganka koja ga je došla. Potom ga kletvom na dalji put ispraća i prva žena s kojom je ostvario ljubavni odnos – gazdarica u selu. U nastavku avanture Nahod upoznaje devojčicu Tako, koja – poput mnogih junaka s margine iz drama Milene Marković – sanja o životu u sjajnom i blještavom svetu. Uz nju upoznaje i tamnu stranu ljubavi. Najzad, junak stiže u naručje majke, vraća se tamo odakle je potekao. Ali do ovog povratka, do zatvaranja kruga i okončanja identitetske potrage, dolazi u incestuoznom kontekstu. Greh rodoskrvnuća počinjen je u neznanju, kao i u slučaju Edipa.

Ali to više nije svet antičkih junaka kojim upravljaju bogovi, u kojem se razaznaju krivica i greh, kazna i katarza. To je moderan svet odbačen od Boga, kao što su moderni junaci odbačeni od porodice, društva, svih drugih kolektiviteta, izgubljeni bez ikakvih stabilnih oslonaca i vrednosti. I Nahod je, kao i brojni drugi junaci moderne drame, jednostavno „bačen u svet“. Odbačenost, usamljenost i potraga za ljubavlju („žudnja za životom“) tako se nameću kao lajtmotivi u dramama Milene Marković. Bez obzira na to da li njen junak dolazi iz konteksta mita, bajke ili supkulture savremenog društva, on je uvek usamljeni pojedinac u svetu kojim vlada nasilje.

Predstava Tomija Janežiča višesatni je „spektakl“ koji deluje na razna čula (manastirski kuvar uživo sprema riblji paprikaš koji se potom služi publici), koristi neobične atrakcije (vožnja motocikla na sceni), kao i ljudske (prava beba) i životinjske resurse (konj, kobilica, ždrebad, koze, guske, živi šaran kojeg monasi upecaju iz reke). U tom spektaklu učestvuju i žongleri s vatrom, kao

i nekoliko orkestara. Za Janežičev rediteljski postupak od posebnog značaja je istraživanje procesa glumačke igre, nasuprot pokušaju „definisanja“ dramskog lika, a čitava scenska kompaserija zasnovana je na simultanim, vizuelno i značenjski slojevitim slikama. Kritika je zapazila i okolnost da u samoj drami pored poetskog postoji i izvesni ludički potencijal, koji reditelj uočava i koristi. Srodan potencijal – a na primeru Sterijinog tragičkog predloška – snažno je koristio i Mijač u svome „pritajeno“ modernom, do-kraja-dramskom pozorištu, dok se Janežič, u duhu promene paradigme na početku novog milenijuma, bar u pojedinim elementima približava odrednici postdramskog.<sup>9</sup> I pored razlika u opštim rediteljskim pristupima, kao i duhu dve različite epohe, zajedničko za obe postavke je to što elementu poigravanja sa dramskim materijalom – reč je o izvesnoj „spektakularizaciji“ prosedea – ne prilaze kao samodovoljnoj formalnoj egzibiciji bez drugih, dubljih interesovanja. Naprotiv, one iz savremene vizure preispituju značenja ove mitske građe oblikovane u dramski tekst, u prvom slučaju u jednom trenutku „demantujući“ osnovni tonalitet igre, a u drugom, kreirajući, na razvalinama nekadašnjih biblijskih prizora, scenski spektakl kao univerzalnu priču o odbačenosti i usamljenosti.

Naizgled paradoksalno deluje da su dve najvažnije postavke „sprske verzije mita o caru Edipu“ zapravo nastale u jubilejskom – a to u našoj sredini najčešće znači: prigodnom i neinventivnom – kontekstu. Upravo dve pomenute predstave, promišljenim i kreativnim repertoarskim potezima, ali i odgovarajućim autorskim/umetničkim postupcima, ukazuju na mogućnost reinterpretacije i oživljavanja zaboravljene dramske baštine, i to na umetnički relevantan način. Tako se ponovo pokazuje da teme identiteta i sećanja u kontekstu kulturne prošlosti ne mogu biti iscrpljene neophodnim, ali ipak nedovoljnim „arheološko-istoriografskim“ pristupima i prigodnim prezentacijama, već pre svega autentičnim, promišljenim i kritičkim odnosom prema nasleđu.

### *Literatura*

- Damjanov, Sava, *Koreni moderne srpske fantastike*, Matica srpska, Novi Sad, 1988.
- *Dramatic and Postdramatic Theater Ten Years After*, (ed.) Ivan Medenica, Faculty of Dramatic Arts, Belgrade, 2011.

9 O različitim aspektima složenog odnosa dramskog i postdramskog: *Dramatic And Postdramatic Theater Ten Years Later*, FDU, Beograd 2011.

- Frajnd, Marta, *Istorija u drami, drama u istoriji*, Prometej, Institut za književnost, Sterijino pozorje, Beograd, 1996.
- Frajnd, Marta, *Sterijina „Žalosna pozorja” danas, Sterijino delo danas*, Sterijino pozorje, Novi Sad, 1998
- Hristić, Jovan, *Pozorište, pozorište II*, Prosveta, Beograd, 1982.
- Kovačević, Ivan, *Mit i umetnost*, Srpski genealoški centar, Umetnička grupa „Bazzart“, Filozofski fakultet, Beograd, 2006.
- Ljuštanović Pešikan, Ljiljana, *Ja eto žalim za salamom, Teatron*, br. 156-157, Beograd, 2011.
- Milinčević, Vaso, *Sterijino dramsko stvaralaštvo u: Jovan Sterija Popović, Izabrane komedije i drame*; Nolit, Beograd, 1987.
- Pavis, Patrice, Lehmann, Hans-Thies, Valentini, Valentina u: temat *Novi odnos prema tradiciji, Teatron*, broj 143, Beograd, 2008.
- Pavis, Patrice, *Contemporary Mise en Scene: Staging theatre today*, Routledge, 2013.
- Pavić, Milorad, *Istorijska drama*, u: *Istorija srpske knjiženosti – Predromantizam*, Dosije i Naučna knjiga Beograd, 1991.
- Radulović, Ksenija, *Korak ispred*, Grad teatar Budva i Oktoih, Podgorica, 2000.
- Ranković, Branko, *Rodoskrvni greh u Žitiju Pavla Kesarijskog i narodnim pesmama Nahod Simeun i Nahod Momir*, Letopis Matice srpske, sv. 1-2, Novi Sad, 2013.
- Vernan, Žan Pol, *Mitovi, bogovi, ljudi*, Gradac, 2002.

#### *Kritike i članci*

- Đurković, Dimitrije, *Prostori i dekori Sterijinog festivala u Novom Sadu 1981, Scena*, broj 4-5, Novi Sad, 1981.
- Foretić, Dalibor, *Nagrađenima u spomenar, Scena*, broj 4–5, Novi Sad, 1987.
- Klaić, Dragan, *Pozorje kao igračka*, NIN, 22. mart 1981.
- Marković. Milena „Poezija je baš nešto moje“ u: *Ludus*, br. 131, Beograd 2005. str. 9
- Mijač, Dejan. *Osobenost sintetičkog, Scena*, broj 4-5, Novi Sad, 1981, str. 27–28.
- Nikolić, Darinka, *Prizori kraja sveta, Dnevnik*, Novi Sad, 6. jun 2006.

## **SIMEON THE FOUNDLING: THE SERBIAN VERSION OF THE MYTH OF OEDIPUS IN DRAMA AND THEATRE**

### ***Abstract***

*This text examines the transformation and artistic development of the myth about Simeon the Foundling in the Serbian drama and theatre. The mythical story about Simeon the Foundling is a variation of the common myth of an abandoned child (foundling) put in the context of incestuous sin. Simeon the Foundling can indeed be considered the Serbian version of the myth of Oedipus, which is the most famous variation of it. The narrative of Simeon the Foundling entered Serbian folk poetry only indirectly, via medieval hagiographies, and there were two versions of it in folk poems. The mythical storyline was then transposed from folk poetry into drama. There have been several renderings of this myth in the history of Serbian drama, along with several variations on the theme (Momir the Foundling by Branislav Nušić). This paper focuses on the artistically most relevant dramas and performances: the play Simeon the Foundling based on the work of Jovan Sterija Popović directed by Dejan Mijač (The Yugoslav Drama Theatre, 1981) and the play of the same name based on the work by Milena Marković directed by Tomi Janežič (The Serbian National Theatre and Sterijino pozorje Festival, 2006).*

### ***Key words***

*Simeon the Foundling, myth of Oedipus, incestuous sin, drama, theatre*