

ALTERNATIVA ŠEKSPIROVOJ „BURI”: GDE JE KALIBAN U ROMANU *ĐAVOLJI NAKOT* MARGARET ATVUD?

Apstrakt: Kraj XX i početak XXI veka beleži veliki broj studija, interpretacija i adaptacija Šekspirovog komada „Bura”. Jedna od značajnijih, skorije objavljenih adaptacija je roman *Đavolji nakot*, kanadske autorke Margaret Atvud, nastao kao deo projekta izdavačke kuće Hogart, a u čast 400 godina od rođenja Viljema Šekspira. „Đavolji nakot” ili „đavolje seme”, uvreda koju Prospero upućuje Kalibanu aludirajući na njegovo poreklo, a ujedno i naslov Atvudinog romana, nedvosmisleno ukazuje čitaocima da bi tema ove alternative Šekspirove „Bure” mogla biti Kaliban. Ipak, dok je većina likova Šekspirovog komada lako prepoznatljiva u ovoj adaptaciji smeštenoj u savremenom kanadskom društvu, lik Kalibana je bestelesan, potpuno rekonstruisan i do čitalaca dolazi na indirektan način, kroz glasove i likove zatvorenika popravnog doma Flečer. Analizirajući *Đavolji nakot* iz perspektive postkolonijalne književne kritike ovaj rad dolazi do zaključka da Atvudino isključivanje Kalibana iz radnje njene adaptacije surovo oslikava njegovu dehumanizaciju i status „drugog” u Šekspirovom komadu. Zatvorenici se lako identifikuju sa Kalibanom, njegovom situacijom, potčinjenim položajem i pokušajima da se tome suprotstavi. Demonizovani i marginalizovani od strane društva u kojem žive, oni su takođe udaljeni i neželjeni „drugi” u svetu ove moderne „Bure”. Oslanjajući se u analizi takođe i na noviju teoriju adaptacije prema kojoj adaptacija predstavlja stvaralački proces čija je osnovna premisa da sačuva priču iz originalnog književnog dela, ali i da istovremeno udahne neko novo viđenje, uzimajući u obzir prilagođavanje nekoj alternativnoj svrsi, funkciji ili okolini, ovaj rad ispituje koncept „drugog” i analizira njegovu transformaciju u novom okruženju.

Ključne reči: Kaliban, „drugi”, potčinjeni, postkolonijalna kritika, teorija adaptacije, alternativa

1. Uvod

Proslava 400 godina od smrti Viljema Šekspira 2016. godine, predstavljala je jedinstvenu priliku da se preispita značaj Šekspirovih komada u savremenom društvu. Uzimajući u obzir činjenicu da svaka generacija čita, izvodi i interpretira Šekspira na sebi svojstven način i u skladu sa sopstvenim vremenom, ova proslava je istakla potrebu da se utvrdi na koji to način Šekspir danas komunicira sa nama i kako ga i danas možemo posmatrati kao našeg savremenika (Kott, 1964).

Poznata izdavačka kuća Hogart (Hogarth Press), u čast godišnjice smrti velikog dramskog pisca, pokrenula je projekat u okviru kojeg je zamolila nekoliko britanskih i američkih autora da napišu alternative Šekspirovim komadima i da na

taj način zaplete nekih poznatih tragedija ili komedija prebace sa elizabetanske na modernu scenu. Proizvod ovog projekta, izdanje različitih Šekspirovih interpretacija, slavi nepresušnu moć velikog autora da inspiriše. Alternativne Šekspirove priče koje su deo ovog izdanja izmeštaju likove i radnju sa prvobitnih lokacija i vremena u savremeno društvo i nude neke nove do sada nepoznate interpretacije poznatih dela. To je naročito važno ukoliko se pođe od činjenice da je i sam Šekspir bio autor različitih interpretacija priča iz svog vremena, pa je ovo izdanje ujedno i nastavak te tradicije. Okvirni uslovi za sve učesnike ovog projekta bili su da u svojim adaptacijama ne odstupaju značajno od originalnih komada i da se pobrinu da čitaoci u njihovim delima pronađu dovoljno elemenata koje mogu povezati sa izvornim tekstom.

Neke od najzapaženijih adaptacija su *Procep u vremenu* (*The Gap of Time*) alternativa *Zimske bajke* u autorstvu Dženet Vinterson (Jeanette Winterson), *Šajlok je moje ime* (*Shylock is my Name*), roman kojim je Hauard Jakobson (Howard Jacobson) ponudio novo čitanje *Mletačkog trgovca* i *Đavolji nakot* (*Hag-Seed*), alternativna Šekspirova *Bura* iz pera Margaret Atvud (Margaret Atwood), koja je ujedno i predmet analize ovog rada.

Đavolji nakot je višeslojni roman koji na jako maštovit i originalan način transformiše izvorni tekst. Ova interpretacija Šekspirove drame dolazi u formi romana i izmešta mesto radnje sa magičnog ostrva u savremeno kanadsko društvo. To je priča o avangardnom umetničkom režiseru Šekspirovog festivala, koji gubi posao zbog uplitanja interesa njegovog zamenika i koji tokom dvanaest godina provedenih u izolaciji planira osvetu koja će uključivati i izvođenje Šekspirove *Bure* u obližnjem popravnom domu Flečer u kojem već neko vreme radi kao vaspitač i nastavnik zatvorenici.

2. Teorijski okvir

Bura koja menja sve, čovek vođen osvetom i udaljeno ostrvo kao pozadina svega toga – to je ukratko *Bura* Viljema Šekspira. Ovo poslednje delo velikog dramskog pisca, koje se ujedno posmatra i kao njegov testament, beleži veliku popularnost i danas, čak više od 400 godina od njegovog prvog izvođenja. U prilog tome idu brojni pokušaji da se prvobitni tekst dopuni, proširi, modernizuje, mnoštvo adaptacija, interpretacija i alternativnih zapleta u kojima savremena čitalačka publika otkriva više o određenim aspektima i likovima originalnog komada, ali iz neke nove, modernije perspektive.

Pomnim čitanjem adaptacije Margaret Atvud kao nezavisnog dela, ali i poređenjem i kontrastiranjem sa izvornim komadom, ovaj rad analizira transformaciju likova u drugačijem okruženju i ispituje način na koji oni funkcionišu polazeći od moderne teorije adaptacije i primenom postkolonijalne kritičke perspektive.

2.1 Adaptacija ili aproprijacija

Prema tvrdnji Linde Hačion (Linda Hutcheon), novija teorija adaptacije posmatra adaptaciju kao delo jednakog statusa kao i original. Novija teorija se ne zasn-

va na teoriji *vernosti* originalu kao osnovnom kriterijumu za ocenu adaptacije. Umesto toga, adaptacija se sagledava kao „formalni entitet” i kao transpozicija određenog književnog dela imajući pritom u vidu promenu žanra, konteksta i sl. u okviru nove interpretacije (Hutcheon, 2006, str. 8). Adaptacija predstavlja stvaralački proces koji sam po sebi podrazumeva novu interpretaciju i čin stvaranja novog umetničkog dela. U tom stvaralačkom procesu, osnovna premisa je da se sačuva priča preuzeta iz originalnog književnog dela, ali da joj se istovremeno udahne neko novo viđenje (Hutcheon, 2006, str. 8).

Česta je pojava da u procesu adaptacije dolazi do značajnih promena u pogledu fabule i narativnog toka. Adaptacija takođe često zahteva i promenu vremenskih odrednica u smislu skraćivanja ili produžavanja određenih scena kao i promenu samog narativnog toka u pogledu redosleda događaja (Hutcheon, 2006, str. 11). Takve promene imaju za cilj isticanje određenih scena, njihovo postavljanje u središte interesovanja čitalaca, ili gledalaca, a sve sa ciljem prenošenja određene poruke autora adaptiranog dela. Takve izmene mogu dovesti i do značajne transformacije i do stvaranja potpuno drugačijeg završetka u odnosu na originalno delo, što se vidi na primeru *Davoljeg nakota*.

U procesu transpozicije iz jednog medija u drugi, ili iz jednog žanra u drugi žanr, analizom se uočava da se uvek nešto dobija, a nešto gubi (Hutcheon, 2006, str. 16). Do promena dolazi usled promena forme, ili u ovom slučaju žanra, ali i zbog načina interpretacije onog ko adaptira i time stvara novo delo.

Različiti su faktori koji utiču na stvaralački proces adaptacije. To mogu biti društvene i kulturne prilike, politički, ekonomski ili lični razlozi (Hutcheon, 2006, str. 28). Imajući u vidu da adaptacije nastaju u nekom novom kulturnom ili društvenom okruženju, one prikazuju originalne priče na jedan novi način i to ne samo u cilju njihovog daljeg života, već i daljeg razvoja. Hačionova ističe da „ponekada, poput biološke adaptacije, kulturna adaptacija podrazumeva migraciju u neke povoljnije uslove: priče putuju u različite kulture i različite medije. Ukratko, priče se adaptiraju, kao što su i adaptirane” (Hutcheon, 2006, str. 31).

Kako tvrdi Tomas Lič (Thomas Leitch), Hačionova u svojoj studiji *Teorija adaptacije*, postavlja pitanje šta je „pravilna adaptacija”, tj. ona vrsta stvaralaštva koja svoju estetiku zasniva na vernosti originalnom delu (Leitch, 2012, str. 87). Polazeći od napred navedenog stava, Lič pravi razliku između adaptacije i aproprijacije. Prema njegovom mišljenju, adaptacija je veza sa izvornim delom, dok aproprijacija predstavlja odlučniji način udaljavanja od datog teksta ka potpuno novom proizvodu (Leitch, 2012, str. 88).

Tomas Karteli (Thomas Cartelli) takođe pravi razliku između adaptacije i aproprijacije u pogledu autorovog odnosa prema originalnom tekstu, pri čemu ističe da su aproprijacije više usmerene na njegove ciljeve i na neku novu perspektivu, dok su adaptacije zapravo pohvale originalnih dela (Cartelli, 1999). Džuli Sanders (Julie Sanders) posmatra ova dva pojma u odnosu na prvobitno delo kao sličnosti ili adaptacije i razlike, tj. aproprijacije (Sanders, 2006). U svakom slučaju, koju god terminologiju da koriste, sve savremene diskusije o povezanosti dela sa prethodnim, tj. originalnim delom imaju zajedničko to što posmatraju ove alternative priče kao kreativna nova dela (Destmet, Lyengar, 2015).

Čini se da su adaptacija i aproprijacija poslednjih godina često u upotrebi kada je reč o analizi alternativnih Šekspirovih komada. Uzimajući u obzir kompleksnost njihovog odnosa i teškoće u definisanju razlika, jako je teško zaključiti da li je Atvudova u *Đavoljem nakotu* primenila jednu ili drugu.

Imajući u vidu poseban koncept izdanja projekta izdavačke kuće Hogart, izdanja kao istovremeno pohvale originalnih Šekspirovih komada ali i njihovog modernizovanja, *Đavolji nakot* kao alternativna Šekspirova *Bura* zauzima posebno mesto u odnosu na koncepte adaptacije, aproprijacije, intertekstualnosti, revizije i interpretacije (Valdiviesco. 2017, str. 108).

Ukoliko posmatramo *Đavolji nakot* kao delo čiji je prevashodni cilj bio slavljenje originalne Šekspirove *Bure*, onda se ono savršeno uklapa u Kartelijevu definiciju adaptacije. Ukoliko s druge strane pođemo od Sandersove definicije o sličnostima i razlikama u odnosu na originalni komad, promena žanra, mesta radnje i likova čini se da ovo delo Margaret Atvud definiše kao aproprijaciju (Valdiviesco, 2017, str. 108).

2.2 Postkolonijalna perspektiva

Između likova Šekspirove *Bure* postoji određena sprega i hijerarhija u pogledu moći i to tako da je na vrhu lestvice Prospero, bivši vojvoda Milana, zatim Kaliban, njegov rob, zatim vila Arijel i na kraju Miranda, Prosperova ćerka. Možda zbog toga što je jedan od postulata 21. veka taj da se svačiji glas mora čuti, autori različitih adaptacija i alternativnih osvrtu na Šekspirovu *Buru*, potpuno su zanemarili ovu hijerarhiju i dali jednaki značaj svim likovima. Prema tvrđenju Šantal Zabus (Chantal Zabus) „brojne adaptacije stavljaju Šekspirov komad u podređeni položaj u odnosu na široki spektar ideoloških transakcija, a u prvi plan stavljaju neke potisnute slojeve palimpsesta originalnog komada” kao što su ubistvo, silovanje, utapanje, incest ili priču iz ugla Kalibana koji je u svetu Šekspirovog komada *drugi* (Zabus, 2002, str. 1). „Ovi alternativni zapleti služe da dekonstruišu narativni autoritet i da preorijentišu cirkulaciju znanja. Tako je jedna *Bura* nadjačana *Burama* koje donose mnoštvo nestabilnosti modernog teksta i konteksta” (Zabus, 2002, str. 2).

Postkolonijalno čitanje Šekspirove *Bure* predmet je diskusije različitih studija i naučnih radova. Neki od istraživača poput Sofije Valdiviesko (Sofia Valdivieso) ističu da nije dobro tumačiti delo samo kroz prizmu postkolonijalizma jer se na taj način umanjuje značaj ženskih likova (Valdiviesco, 1998, str. 302). Međutim, ono što se mora naglasiti je da su postkolonijalna i feministička kritika teško razdvojive u pogledu ovog komada. Feminizam je jako zainteresovan za ispitivanje različitih oblika ugnjetavanja i on prepoznaje da su rasizam i seksizam potpuno isprepleteni (Cooper, 2015, str. 286).

Šantal Zabus, s druge strane, smatra da postoje tačne i netačne postkolonijalne interpretacije teksta. Ona tvrdi da je ponovno čitanje književnosti kolonizacije, a posebno *Bure*, u najgorem slučaju oblik parazitizma, ali i da takođe veruje da postkolonijalna kritika može da bude jako efikasna, naročito ukoliko se kolonijalni tekst dekonstruiše na kritički način (Zabus, 1985, str. 49). Posmatranje Kalibana

kroz perspektivu postkolonijalne kritike predstavlja način za bolje razumevanje njegovog lika. Prema rečima Šantal Zabus, Kaliban je često interpretiran kao „odmah prepoznatljiv simbol postkolonijalnog subjekta i neizbežni *drugi*” (Zabus, 1985, str. 103). Dok je Kaliban predstavljen kao *drugi*, kolonizovani, Prospero je prikazan kao kolonizator. Ipak, kako tvrdi Kelsi Ridž (Kelsey Ridge), Kaliban takođe učestvuje u kolonijalizmu, s obzirom na činjenicu da nije prvobitno rođen na ostrvu. Ridž s toga tvrdi da je prava žrtva kolonijalizma vila Arijel (Ridge, 2016, str. 232). Dok ovo predstavlja interesantan pristup, on ipak negira vezu između Prospera i Kalibana koja je zasnovana na nejednakoj moći između ove dvojice, Prosperovoj uzurpaciji Kalibanove teritorije i nametnutoj ulozi učitelja. Od samog početka Prospero sagledava Kalibana na veoma negativan način što nije neopravdano imajući u vidu da je pokušao da siluje njegovu ćerku Mirandu. Ipak, način na koji se Prospero ophodi prema Kalibanu je preterano ekstremno i jasno je da on koristi pomenuti incident kako bi u potpunosti dehumanizovao Kalibana. On se ophodi prema njemu kao prema robu, a način na koji govori o njemu pojašnjava da ga on ne vidi kao sebi ravno ljudsko biće. Iz tog razloga i pokušava da ga civilizuje na način koji smatra ispravnim i pravičnim. Ipak, za Kalibana to nije pravi način i on u Prosperu vidi samo ugnjetavača.

Džon Kunat (John Kunat) analizira scenu u kojoj Prospero govori o načinu na koji se ophodio prema Kalibanu, a kako je on njegovo dobročinstvo zloupotrebio i pokušao da napastvuje njegovu ćerku. Kunat kaže da je ova scena *kolonijalna fantazija*, koja postoji samo da bi predstavila Kalibana kao zločinca i da bi opravdala njegovo porobljavanje (Kunat, 2014, str. 311). Ipak, on tvrdi da ova interpretacija ima svojih nedostataka, jer ukoliko bismo analizirali pokušaj silovanja kroz prizmu kolonijalizma, time bismo negirali nasilje nad drugim ženama o kojima Miranda govori (Kunat, 2014, str. 311). Takođe, Kaliban otvoreno govori o tome da je pokušao da siluje Mirandu i da je, pošto nije uspeo u tome, taj plan sproveo na drugom mestu (Shakespeare, 2003, str.13).

Naslov romana Margaret Atvud, *Davolji nakot*, poigrava se sa našim očekivanjima, jer je to upravo uvreda koju Prospero upućuje Kalibanu. Samim tim, postkolonijalna kritika bi bila usmerena na analizu romana iz ugla potčinjenog, tj. Kalibana. Ipak, čini se da u centru ovog dela nije Kaliban, već Prospero. Premda ne zauzima centralno mesto, njegov glas nalazi svoj put kroz glasove zatvorenika koje Feliks podučava i koji su svesni sličnosti zbog kojih se poistovećuju sa Kalibanom. Oni su demonizovani i marginalizovani od strane društva u kojem žive, a naročito političkih moćnika koji dolaze u povremene obilaske zatvora (Zajac, 2020, str. 326). Atvudova naglašava ovu povezanost isticanjem da je njihova trenutna situacija posledica života u društvu koje je definisano rasističkom i kolonijalnom prošlošću. Naime, jedan od zatvorenika, Crveni kojot, kaže da je Kaliban postao nasilnik jer su mu ukrali imovinu kao što su i mnogi zatvorenici postali kriminalci zbog svog nepovoljnog društvenog statusa. (Atvud, 2017, str. 158). Ukoliko se držimo ove perspektive, onda je jasno da je priča o pozorištu koju donosi Margaret Atvud još jedan primer postkolonijalnog čitanja Šekspirove *Bure* i priča o potčinjenom statusu *drugog* u oba dela.

3. *Bure u Đavoljem nakotu*

Danas se bez sumnje može reći da je prilikom pisanja *Bure* Šekspir bio više zainteresovan za neke tehničke elemente izvođenja drame, a manje za samu radnju. Kritičari ovog komada su često posmatrali *Buru* kao komad ili tekst o komadu/pozorištu, o starom režiseru koji veruje u plemenitost svojih namera. Ovo je ujedno i neka generalna interpretacija koju prenosi Margaret Atvud u svoj roman *Đavolji nakot*. Ona se odlučuje da interpretira *Buru* upravo zbog njenog akcenta na pozorište (Valdiviesco, 2017, str. 111). U svom osvrtu na učešće u projektu i adaptaciju čiji je autor ona je istakla da je: „Bura pre svega delo o producentu/ režiseru/ dramatiisti koji postavlja dramski komad čija se radnja naime odvija na ostrvu zajedno sa specijalnim efektima, a koji u sebi sadrži još jedan komad, masku o boginjama. Od svih Šekspirovih drama, ova najočiglednije govori o dramskim komadima, režiji i glumi” (Atwood, 2016).¹

Đavolji nakot ima pet delova koji su povezani sa pet činova *Bure*, a Atvudova zaokružuje svoje delo i uvođenjem prologa i epiloga. Dok prolog zaista interpretira prvu scenu prvog čina Šekspirove *Bure*, u kojoj se sve saznaje o Feliksovoj osveti, u epilogu se Feliks pojavljuje kao što to radi Prospero na kraju komada. Prvi deo romana koji korespondira sa prvim činom nosi naziv *Mračna zabit (Dark Backward)* i u njemu nas Atvudova upoznaje sa Feliksovom prošlošću i sa njegovom trenutnom situacijom, gubitkom supruge i ćerke, gubitkom posla i sa njegovom odlukom da prihvati posao vaspitača u popravnom domu Flečer. Drugi i treći deo *Vrlo kraljevstvo (A Brave Kingdom)* i *Ti glumci naši (These Our Actors)* govore o njegovom planu da se osveti onda kada saznaje da njegovi neprijatelji planiraju obilazak zatvora. Četvrti deo *Grube mađije (Rough Magic)* jeste deo u kojem Feliks sprovodi svoj plan, a peti, *Taj stvor mraka (The Things of Darkness)* govori o idejama zatvorenika o tome šta je moglo da se dogodi posle kraja Šekspirove *Bure*.

Margaret Atvud u *Đavoljem nakotu* koristi komad u okviru komada ili bolje reći komad u okviru romana. Šekspir je često primenjivao ovu tehniku, jer je pružala mogućnost da se reše neki problemi u vezi sa zapletom, kao i neki filozofski i estetski pojmovi pozorišne iluzije. Ipak, dok su primeri ove tehnike jasni u komediji *Mnogo buke ni oko čega* ili u tragediji *Kralj Lir*, Šekspir tome nije pribegao u *Buri*. Za razliku od njega, Atvudova koristi ovu tehniku upravo da bi rešila neke praktične probleme zapleta svog vremena i približila elizabetanski komad savremenoj publici (Brown, 1994, str. 303).

U *Đavoljem nakotu*, glavna priča o Feliksovim frustracijama i osveti predstavlja okvir za dva konsektivna izvođenja Šekspirove *Bure*: prvo kao deo Mejkšiveg festivala, a drugo u Flečer popravnom domu. Feliksova režija oba komada je potpuno avangardna (Percec, 2018, str. 305). U prvom delu romana kada priprema komad za Mejkšiveg Šekspirov festival, on zamišlja Arijel kao transvestita na štulama, Kalibana kao crnog beskućnika, Mirandu kao bivšu gimnastičarku, a Prospera obučenog u životinjsku kožu. Kada je reč o *Buri* koju priprema u Flečer popravnom

¹ Prevod sa engleskog Violeta Janjatić.

domu, njegova trupa je predvidljivija, a među najinteresantnijim likovima ističu se prevarant sa velikim očima u kojem prepoznamo Ferdinanda, zatim mladi haker u kojem možemo videti lik Arijela i prevarant koji radi sa nekretninama, a iza kojeg se krio lik Antonija.

U *Đavoljem nakotu*, lik Prospera je Feliks ili gospodin Vojvoda, kako se kasnije u popravnom domu predstavlja, umetnički reditelj izmišljenog Mejksiveg Šekspirovog festivala, nalik Stratfordskom festivalu u Ontariju. Pošto gubi posao zbog uplitanja svog zamenika Tonija, on poput Šekspirovog Prospera u samoći planira osvetu za sve one koji su ga izdali. Feliks režira *Buru* u popravnom domu Flečer, a njegovi glumci su zatvorenici ovog doma koje podučava. On planira izvođenje predstave za dan kada će popravni dom posetiti njegovi neprijatelji, oni koji su ga izdali i zbog kojih je izgubio posao, a koji su sada važni članovi zajednice.

Osim Feliksa u kojem odmah naslućujemo lik Prospera, i mnogi drugi likovi su lako prepoznatljivi. Prosperov brat Antonio je u *Đavoljem nakotu* Toni Prajs, Feliksov ambiciozni kolega koji mu krađe posao i nakon nekog vremena postaje ministar kulturne baštine. Poštenu stari Gonzalo je Loni Godon, predsedavajući festivala, koji nabavlja Feliksu anotiranu *Buru* nakon njegovog otkaza. Feliks planira svoju osvetu za dan kada Toni sa ostalim predstavnicima lokalne zajednice dolazi u posetu zatvoru. Među njima su i Sal O’Neli, ministar pravde, u kojem prepoznamo Alonsa, kralja Napulja, njegov sin Frederik O’Neli, u kojem možemo prepoznati lik Ferdinanda i Sebert Stenli koji bi mogao da bude Sebastijan, Alonsov brat.

Margaret Atvud stavlja akcenat u svojoj naraciji na likove Prospera, Mirande, Arijel i Kalibana, iako samo Prosperova uloga postoji kao verni dublet originalu (Valdiviesco, 2017: str. 115). Glavna razlika koju Atvudova uvodi vezano za lik Prospera je pitanje njegove ćerke Mirande. Feliksova prava ćerka Miranda je mrtva, ali ona se ipak pojavljuje u njegovom komadu u različitim oblicima. U vreme izvođenja druge *Bure* 2013. godine, obeleženo je dvanaest godina od njene smrti. Feliks je izgubio svoju ćerku kada je imala samo tri godine. Nakon tog gubitka, on je iskoristio svoju opsednutost pozorištem kao mehanizam za lečenje. Međutim, kada je izgubio i posao i odlučio da se povuče iz sveta pozorišta, činilo mu se da je izgubio i sve šanse da bar na sceni povрати svoju ćerku. Prilika da režira *Buru* bila je njegov:

„Tadž Mahal, prelepi mauzolej podignut u čast voljene senke, neprocenjivi kovčeg sa draguljima u kojima počiva pepeo. Ali i više od toga, jer bi u čarobnom mehuru od sapunice koji je Feliks stvarao Miranda ponovo oživila. Time je njegov očaj bio veći kada je taj mehur pukao” (Atvud, 2017, str. 32).

Kao i u *Buri* i u *Đavoljem nakotu* vila Arijel menja oblike i njenu ulogu tumače zatvorenici, ali je delimično preuzima i Mirandin duh koji je shvaćen kao halucinacija, a ponekada i kao željna vizija. Međutim, postavlja se pitanje gde je u tom svetu Kaliban. Lik Kalibana je jedini bestelesan u svetu *Đavoljeg nakota* i pretvoren u grupu zatvorenika popravnog doma Flečer, gde Feliks radi. Na ovaj način čudovište, divljak i potčinjeni rob kojeg predstavlja Kaliban u originalnom komadu, transformisan je u skup ljudskih grešaka predstavljenih u ovom kanadskom zatvoru, u neko novo marginalizovano *drugo* biće (Valdiviesco, 2017, str. 116). Kada ponovo sreće svoje neprijatelje i kada uviđa da je osvetu moguća, Feliks već četiri godine radi kao

nastavnik engleskog u popravnom domu. Do tog trenutka, on je već uveo brojne novine u podučavanju i vaspitavanju zatvorenika, koje su između ostalih uključivale i njihovo usmeravanje na čitanje i izvođenje Šekspirovih komada, njihovo snimanje i reprodukciju na zatvorskoj televiziji u ćelijama. Da li su zatvorenici bili srećni zbog izbora sadržaja? Verovatno ne. Ipak, „u svetu u kojem su malo šta mogli da biraju, oni pohađaju časove šekspirologije, zato što su to odabrali” (Atvud, 2017, str. 85). Feliks je bio svestan pozitivnog uticaja njegovog rada na zatvorenike i uživao je posmatrajući „lica koja posmatraju sopstvena lica dok glume svoje uloge – za njega je to bilo neočekivano dirljivo. Prvi put u životu, divili su se sami sebi” (Atvud, 2017, str. 82). Feliks se tada osećao poput pravog Prospera i video sebe kao pokretača pozitivne transformacije. Pri svemu tome, on nije odstupao od svog plana da iskoristi njih, zatvorenike i svoju trenutnu poziciju zatvorskog reditelja da dođe do svog cilja. Za njega je to bila: „...neotvorena kutija, skrivena ispod nekog kamena, obeležena slovom O – Osveta. Nije jasno video kuda ide, ali je morao da veruje da će nekuda stići” (Atvud, 2017, str. 83). Pritom, imao je nameru da tu svoju ideju prikaže u nekom pozitivnom kontekstu, tj. sve što je uradio bilo je sa ciljem da učini dobro zatvorenicima i da doprinese njihovom opismenjavanju (Valdiviesco, 2017, str. 120).

4. Kalibani: *Ti stvorovi mraka*

Bura nije bila prvi komad koji je Feliks pripremao sa svojom zatvorskom trupom. Pre ovog komada, uspešno su pripremili *Julija Cezara*, *Ričarda III* i *Makbeta*. Činilo se da su zatvorenici bez mnogo muke shvatili glavne teme komada: borbu za vlast, izdaju i zločine, jer su prema Feliksovom mišljenju „na sopstveni način već bili pravi stručnjaci za njih” (Atvud, 2017, str. 77).

U *Buri* s druge strane nije bilo borbi. Morao je iz tog razloga da pronađe način da im približi delo kako bi ga razumeli. Feliks im predstavlja *Buru* kao priču o zatvorima, zatvorenicima i tamničarima, pa je tako prebacuje u njima poznat svet. Zatvorenici su taj svet mogli da razumeju kao i motiv osvete kod Prospera, ali im je sve drugo bilo jako daleko. To je Feliksu dalo samo veću slobodu u alternativnom sagledavanju i predstavljanju nekih likova Šekspirove *Bure* i jednu prilično otvorenu avangardnu režiju. Da bi ih pridobio da tumače lik Arijela, on im prikazuje ovaj lik kao stranca sa nekog drugog podneblja, stručnjaka za digitalne tehnologije sa posebnim super moćima. Tek kada na ovakav način vide Arijel, zatvorenici pokazuju interesovanje da ovaj lik tumače. Ipak to interesovanje nije ni izbliza isto interesovanju za ulogu Kalibana.

Kada im Feliks ponudi da biraju koji će lik da tumače, čak njih petnaestorica od dvadesetorice zatvorenika biraju lik Kalibana. Oni objašnjavaju svoje razloge činjenicom da se lako identifikuju sa njegovom situacijom i njegovim pokušajima da se suprotstavi svom potčinjenom položaju. Oni kažu: „Kampiramo ga...Svi ga maltretiraju, ali on ne dozvoljava da ga to slomi i govori šta misli...Nije naročito fin momak...Opasan je. Želi da se osveti svima koji ga potcenjuju” (Atvud, 2017, str. 156–157).

Feliks takođe unosi nekoliko različitih perspektiva u tumačenju Kalibana tvrdeći tako da je muzikalan, da voli da peva i igra i da najbolje poznaje ostrvo, da je jako poetičan kada govori o svojim snovima i da želi osvetu jer smatra da mu je Prospero ukrao ostrvo (Atvud, 2017, str. 158).

Dok je Prospero u Šekspirovoj *Buri* u duhu imperijalizma i kolonijalizma porobio Kalibana i nametnuo sebe kao njegovog učitelja tvrdeći da mu time donosi samo dobro, Feliks radi na oslobađanju ovog kolektivnog Kalibana, kojeg simbolizuju i tumače zatvorenici popravnog doma Flečer, tako što ih podučava Šekspiru i pozorištu. Za razliku od Šekspirovog Kalibana koji želi da ukrade Prosperove knjige kako bi mu oduzeo magične moći, Kalibani u *Đavoljem nakotu* dobrovoljno pristaju da uče iz Feliksovih knjiga. Feliks ih kroz pripremu izvođenja *Bure* podučava pozorišnoj umetnosti, a u toj ne tako bliskoj temi ih pridobija time što im kao prvi zadatak daje da pronađu sve psovke koje Šekspir koristi u tekstu i time što im daje dozvolu da ih koriste prilikom pripreme predstave. Na taj način on postiže da zatvorenici usvajaju Šekspirov jezik kao svoj. Za razliku od Šekspirovog Kalibana koji zamera Prosperu kada mu kaže da je jedina korist od njegovog jezika to što je naučio da psuje (Shakespeare, 2003, str. 13), ovaj kolektivni Kaliban otelovljen u likovima zatvorenika sa radošću usvaja psovke i na taj način se bliži Šekspiru i razumevanju svega onoga što je radio (Valdiviesco, 2017: str. 122–123).

Taj kolektivni Kaliban zauzima centralni peti deo romana Margaret Atvud u kojem se autorka poigrava sa tim šta se desilo sa likovima nakon završetka *Bure*. Ona to radi kroz Feliksov poslednji zadatak studentima. Njihov poslednji zadatak se odnosi na to kako su razumeli šta će se dogoditi sa likovima kada se komad završi. Ovo predstavlja veliko odstupanje od originalnog komada. U ovom poslednjem delu Atvudova dodaje nekoliko poglavlja koja govore o mogućim životima likova *Bure* nakon *Bure* i pružaju odgovore na neka neodgovorena pitanja. Tako na primer u pričama zatvorenika Arijel na kraju ne nestaje, već ostaje na zemlji i bori se sa klimatskim promenama (Atvud, 2017, str. 314–316). Antonio se ne kaje i ponovo se udružuje sa Sebastijanom. U povratku nazad sa ostrva njih dvojica ubijaju sve na brodu (Atvud, 2017, str. 317–322). Tim zatvorenika koji je imao zadatak da razmisli o mogućem životu Kalibana nakon završetka priče bio je najmaštovitiji, pa je tako u jednoj verziji Kaliban prikazan kao potpuno sam na ostrvu. U drugoj, on putuje u Napulj gde umire od nepoznate bolesti nakon što Antonio ubija Prospera i Mirandu. U trećoj, oslobođeni Kaliban postaje poznati reper, pošto ga Prospero spoznaje kao svog sina kojeg je dobio sa vešticom Sikoraks (Atvud, 2017, str. 334–340). Miranda postaje naslednik Prosperove magije i sve ih pobeđuje (Atvud, 2017, str. 323–327).

Ovi različiti primeri života posle glavnih likova *Bure* daju mogućnost Margaret Atvud da ponudi neke nove alternative Šekspirovoj *Buri*. Kako ističe Zabus, ovi alternativni zapleti, tj. raspleti, služe između ostalog i da rastave narativnu strukturu i da je preorijentišu. Na kraju ove različite alternativne *Bure*, zajedno sa *Burom* Margaret Atvud potpuno preuzimaju jednu, originalnu (Zabus, 2002, str. 2).

5. Zaključak

Postmodernizam nas je naučio da nema čitanja bez ponovnog pisanja, tj. interpretacije, kao i da je problem pisanja nečeg novog izazov svim piscima. Može se reći da je situacija bila slična i u Šekspirovo doba, imajući u vidu da je većina njegovih komada ili bar delova pozajmljena od autora italijanske renesanse, francuskih romansi ili od nekih drugih elizabetanskih autora. Ipak, današnje globalno intertekstualno shvaćanje dovelo je do obaveznog čitanja jednog teksta naspram drugog, a sam pritisak ka originalnosti postao je značajno dramatičniji. Tekstovi su postali kompleksniji i meta-tekstualni zato što zapleti nisu više mogli da ponude nešto novo. Uz sve to, odjeci iz polja kulturnih studija, feminizma, novog i starog istorizma i postkolonijalizma učinili su iskustvo čitanja i interpretiranja dela višedimenzionalnim činom. Zbog toga, adaptacije koje su deo Hogart projekta predstavljaju reakcije na Šekspira, a njihov fokus nije na priči, već na zapletima i preokretima u priči koji su pokazali najznačajnije teme u izučavanju Šekspira danas, poput rodnih uloga i odnosa, anti-semitizma, rasne netolerancije, izolacije, eksploatacije, autoriteta i legitimiteta (Percec, 2018, str. 296–297).

Davolji nakot je efikasan u pružanju komentara na originalni komad, transformaciji nekih likova i analizi tema poput (post)kolonijalizma koja je relevantna i danas. Ovo delo to postiže primenom moderne kritičke perspektive i uplitanjem zatvora kao mesta dešavanja radnje. Različitim temama, likovima i mestima odvijanja radnje, ova adaptacija obogaćuje svet *Bure* i ispunjava praznine koje su prethodno ostale neispunjene i neistražene. Ova alternativa Šekspirovoj *Buri* ispituje na koji način su teme prikazane u originalnom komadu i zašto su interesantne za adaptacije u savremeno doba.

Autori dva različita doba, Šekspir i Atvud, zasigurno imaju različita poimanja vrednosti i kroz različite perspektive posmatraju određena pitanja postavljena u *Buri*. Ipak, jedno pitanje koje se nalazi u središtu oba teksta je ideja o udaljenom *drugom*, u *Buri* o Kalibanu, a u *Davoljem nakotu* o njegovoj kolektivnoj manifestaciji kroz grupu zatvorenika popravnog doma Flečer. Činjenica je da jedan lik postoji samo u okviru komada koji se izvodi unutar popravnog doma Flečer. Ovaj lik ne postoji u svetu romana *Davolji nakot*. Kaliban nema svog para izvan zatvora. To dovodi do zaključka da isključivanje Kalibana iz romana Margaret Atvud surovo oslikava njegovu dehumanizaciju u Šekspirovom komadu.

Literatura

- Atvud, M. (2017). *Davolji nakot*. Prev. Aleksandra Čabrja. Beograd: Laguna.
- Atwood, M. (2016). A Perfect Storm: Margaret Atwood on Rewriting *The Tempest*. *The Guardian*, September 24, 2016. Retrieved from: <https://www.theguardian.com/books/2016/sep/24/margaret-atwood-rewriting-shakespeare-tempest-hagseed>.
- Brown, P. (1994). This Thing of Darkness I Acknowledge Mine: *The Tempest* and the Discourse of Colonialism. In J. Dollimore, A. Sinfield (Eds.), *Political Shakespeare. Essays in Cultural Materialism* (pp. 48–71). Cornell University Press.
- Cartelli, T. (1999). *Repositioning Shakespeare: National Formations, Postcolonial Appropriations*. London and New York: Routledge.

- Cooper, B. (2015). Intersectionality. In L. Disch, M. Hawkesworth (Eds.), *The Oxford Handbook of Feminist Theory* (pp. 385–406). Oxford: Oxford University Press.
- Desmet, C., & Iyengar, S. (2015). Adaptation, Appropriation, or What You Will. *Shakespeare*, 11 (1), 10–19.
- Dolan, F. E. (1992). The Subordinate (‘s) Plot: Petty Treason and the Forms of Domestic Rebellion. *Shakespeare Quarterly* 43(3), 317–340.
- Hutcheon, L. (2006). *A Theory of Adaptation*. London and New York: Routledge.
- Kott, J. (1964). *Shakespeare our Contemporary*. London: Methuen.
- Kunat, J. (2014). “Play me False”: Rape, Race and Conquest in *The Tempest*. *Shakespeare Quarterly*, 65(3), 307–327.
- Leitch, T. (2012). Adaptation and Intertextuality, or, What isn’t an Adaptation, and What does it Matter? In D. Cartmell (Ed.) *A Companion to Literature, Film, and Adaptation* (pp. 87–104). West Sussex: Blackwell Publishing Ltd.
- Percec D. (2018). The Canadian *Tempest*, Margaret Atwood and Shakespeare Retold as Hag-Seed. *Caietele Echinox*, 34, 295–307.
- Ridge, K. (2016). “This Island’s Mine”: Ownership of the Island in *The Tempest*. *Studies in Ethnicity and Nationalism*, 16 (2), 231–245.
- Sanders, J. (2006). *Adaptation and Appropriation*. London: Routledge.
- Shakespeare, W. (2003). *The Illustrated Stratford Shakespeare*. London: Chancelor Press.
- Valdiviesco, S. M. (2017). Shakespeare Our Contemporary in 2016: Margaret Atwood’s Rewriting of *The Tempest* in *Hag-Seed*. *Sederi*, 27, 105–129.
- Valdiviesco, S. M. (1998). Double Erasure in *The Tempest*: Miranda and Postmodern Critical Discourse. *Sederi*, 9, 299–304.
- Zabus, C. (1985). A Calibanic *Tempest* in Anglophone and Francophone New World Writing. *Canadian Literature*, 104, 35–50.
- Zabus, C. (2002). *Tempests after Shakespeare*. New York: Palgrave.
- Zajac, P. J. (2020). Prisoners of Shakespeare: Trauma and Adaptation in Atwood’s *Hag-Seed*. *Studies in the Novel*, 52 (3), 324–343.

Violeta M. Janjatović

**AN ALTERNATIVE TO SHAKESPEARE’S
“THE TEMPEST”: WHERE IS CALIBAN IN MARGARET
ATWOOD’S NOVEL *HAG-SEED*?**

The end of the 20th and the beginning of the 21st century saw the publication of many studies, interpretations, and adaptations of Shakespeare’s play “The Tempest.” One of the most significant recently published adaptations is the novel *Hag-Seed: The Tempest Retold*, by the Canadian author Margaret Atwood, created as a part of the Hogarth Press project and in celebration of the 400th birthday anniversary of William Shakespeare. The “Hag-Seed,” or the “devil’s seed,” an insult that Prospero directs to Caliban alluding to his origin, and at the same time the title of Atwood’s novel, unequivocally

indicates to readers that the topic of this alternative Shakespeare's "Tempest" might be Caliban. However, while most of the characters in Shakespeare's play are easily recognizable in this adaptation set in the contemporary Canadian society, the character of Caliban is disembodied, fully reconstructed, and it indirectly reaches readers through the voices and characters of the Fletcher Correctional Center inmates. Analyzing *Hag-Seed: The Tempest Retold* from the perspective of postcolonial literary criticism, this paper concludes that Atwood's exclusion of Caliban from the world of its adaptation cruelly depicts his dehumanization and the status of the "other" in Shakespeare's play. The inmates easily identify with Caliban, his predicament, his subordinate position and attempt to oppose it. Demonized and marginalized by the society in which they live, they are also distant and unwanted "other" in the world of this modern "Tempest." Relying in the analysis on a newer theory of adaptation according to which it is a creative process whose basic premise is to preserve the story from the original literary work, but also to create a new reading, and to suit the adaptation to an alternative purpose, function or environment, this paper examines the concept of the "other" and analyzes its transformation in the new environment.

violetavesic@gmail.com