

**Лена Тица**Универзитет у Крагујевцу  
Факултет техничких наука у Чачку**Лидија Палуровић**Универзитет у Крагујевцу  
Факултет техничких наука у Чачку

## АЛТЕРНАТИВНИ СВЕТ У ДРАМАМА АТОЛА ФУГАРДА

**Сажетак:** Атол Фугард, први јужноафрички драматург који је у време апартхејда на сцену поставио црнце, нудио је у својим драмама алтернативну и самим тим субверзивну визију друштва у коме је живео и стварао. Циљ рада је анализа идентитетских конструкција његових ликова, скрајнутих на маргине и невидљивих у контексту општеприхваћене Историје. У теоријском смислу, рад ће се ослонити на постмодерне концепте центра и маргине, као и на постколонијалне и психоаналитичке теорије идентитета који, дискурзивно расточен, постаје само етикета коју лепе доминантни центар. У фокусу ће се наћи две драме, *Сизве Банси је мртав* и *Острво*, у којима ликови, сваки на свој начин, покушавају да изнађу било какав алтернативни идентитет, и живот уопште, насупрот идентитету подређеног *другог*, који им је нудио и од њих захтевао апартхејд, као идеологија одозго наметнута и усидрена у друштву. Рад настоји да испита начине на који су у драмама, путем нових позоришних тенденција, ови идентитети, као субјективан, унутрашњи свет појединца, повезани са јавном, имперсоналном сфером политике и друштва чиме би се потврдила почетна хипотеза по којој су Фугардове драме редеофинисале значење позоришта у стању репресије као субверзивног и алтернативног простора у коме уметност превазилази границе расе, пола и нације.

**Кључне речи:** идентитет, алтернатива, апартхејд, драма, центар, маргина, раса, *други/Други*.

### 1. Увод

Апартхејд, који је уз холокауст, нуклеарне катастрофе и колонизацију прихваћен као једна од званичних историјских колективних траума двадесетог века (в. Фелман и Лауб 1992: 5), представља темпорални, просторни, културни и идеолошки контекст безмало свих драма које је написао Атол Фугард. Како наводи Денис Валдер (2003: 1), Фугард је светски признат као јужноафрички најзначајнији и најплоднији драмски писац. Његова прва драма *Лош нетак* премијерно је изведена 1958. године, тачно десет година након увођења апартхејда као званичног политичког режима у Јужноафричкој Републици. Од тада, па до данас, Фугардове драме биле су сведоци разарајућег успона апартхејда,

али и његовог пада и будућности која се одвијала након тога (Вертхајм 2000: vii). Међутим, драмска текстуализација апартејда као контекста у Фугардовом случају праћена је истовременом контекстуализацијом текста: политичке, историјске и биографске реалности јесу уписане у текст драма, али је и сам текст такође динамично укључен у свој контекст, тиме што га изазива и преиспитује. Дори Лауб истиче да је илузија коју је пропагирао апартејд „живљена као несвесна истина и од стране оних који су спроводили такав режим и од стране жртава, али и посматрача“ (Фелман и Лауб 1992: 82). Кроз другачији приступ проблематици, нудећи нове концептуалне парадигме поимања јужноафричке стварности, Фугардове драме представљале су један од покушаја да се такве илузије раскринкају.

За тако нешто била је неопходна рedefиниција постојеће позоришне стварности. Коен истиче да је „у оживљавању непостојећег позоришта које је за своју егзистенцију морало да се бори наспрам апсурдних околности“ Фугард одиграо „кључну улогу“ (Коен 1977: 75). До половине двадесетог века јужноафричко позориште обухватало је две потпуно одвојене струје које су биле невидљиве једна за другу: класичну западно-европску позоришну традицију и домородачку афричку културу. Док је прва била разбигра за богате белце, другу је одликовало причање прича, обично удружено са плесом и певањем, при чему су често брисане границе између глумаца и публике (в. Бринк 1997: 163–166). Фугард је био један од првих јужноафричких драматурга који је помирио ове две традиције, спајајући црнце и белце како на сцени тако и у публици, што је било у директној супротности са законом сегрегације које је наметао апартејд. Овом закону пркоси и сам начин писања две драме које се налазе у фокусу анализе овог рада, *Сизве Банси је мртав* и *Острво*, будући да су оне настале у сарадњи белог писца са црним глумцима, Џоном Канијем и Винстоном Нчоном. Преиспитивање апартејд закона у овим драмама изводи се истицањем вештачке природе идентитета „више“ и „ниже“ расе које су ови закони диктирали. Протагонисти ових драма, сваки на свој начин, покушавају да изнађу било какав алтернативни идентитет, и живот уопште, насупрот оном који им се намеће. Међутим, појам „алтернатива“ не задржава се само на унутрашњем нивоу драма, већ се односи и на нове и тада табуизирани позоришне тенденције које Фугард користи на спољашњем нивоу. Заобилазећи баналне политиканске поруке, он комбинује „сиромашно позориште“ Гротовског, Брехтову метатеатралност и импровизацију и успоставља театар који је био једна, а како Бринк (1997: 166) наводи, често и једина фокална тачка отпора становништва које се налазило на маргинама владајућег режима.

Полазна тачка у разматрању идентитетских конструкција Фугардових протагониста у ове две драме биће управо концепти центра и маргине, онако како их дефинише постмодернизам, а на које се надовезују и постколонијалне и психоаналитичке теорије идентитета који дискурзивно расточен постаје само етикета коју лђпи доминантни центар. Такође, у раду ћемо настојати да испитамо и начине на који Фугард, путем позоришних техника које користи, преноси поруку о виталности и снази нације црнаца, који из своје ексцентри-

чне позиције успевају да уздрмају сам центар, преокрећући поменуте законе у своју корист. Иако је Фугарду и његовом делу посвећен велики број студија које укључују и ове две драме, изненађује изостанак подробније анализе концепта идентитета у оквиру поменutih теорија, које се из перспективе садашњице намећу као очигледне. Међу првима је студију о Фугарду понудио Ванденбрук (1985) који износи специфичности настанка ове две драме, као и њихових првих продукција. Валдер (2003) успоставља Фугарда као сведока одређеног периода у историји и у оквиру тога посматра и ове драме и пружа њихову донекле упоредну анализу која се задржава на мотивским паралелама. Појединачни радови о овим драмама су бројни, али су превасходно усмерени на тематску анализу. Вертхајм (2000) истиче универзалност ових драма и поред њиховог изразито регионалног карактера. Рад Џејатилејкове о *Острву* такође донекле прелази регионалне границе с обзиром на то да она у овој драми трага за паралелама са холокаустом, што и јесте разумљиво из угла постколонијалне теорије, мада се ауторка не ослања на њу. Изразити регионализам, који Фугард сам признаје (в. Фугард 1992), можда би се могао сматрати за највероватнији разлог због кога студије о Фугарду у Србији у потпуности изостају. Овај рад би стога представљао увођење овог до сада непревођеног аутора у домаће академске кругове, што одговара интересовању за драмско стваралаштво у оквиру постмодерног и постколонијалног залага на домаћој англистичкој сцени које је последњих година приметно.

## 2. Теоријски оквир

Поимање хуманог субјекта у оквиру западне филозофске традиције до почетка двадесетог века подразумевало је његову целовитост, индивидуалност и самодовољност. Међутим, у двадесетом веку чувени „заокрети“ (лингвистички, антипозитивистички, постструктуралистички и културолошки (в. Бужињска и Марковски 2009: 33)) иницирају својеврсну децентријализацију и дискурзивацију субјекта, при чему се тежње картезијанског *cogita* у потпуности одбацују (в. Хачн 1996: 264, Џејмсон 1991: 15). Идеја о човеку као самодовољној монади и центру објективног искуства постаје крајња апорија у постструктуралистичкој концепцији Фукоа, Барта и Дерида, психоанализи од Фројда до Лакана, као и у целокупној постмодерној књижевности. Све ове теорије постулирају неуспех сваког покушаја да се субјект аутономно дефинише, зато што је он заувек условљен језичком и идеолошком потком доба у коме се налази. Како истиче Бошковић (2010: 172), савремена мисао упорно гради и разграђује хуманог субјекта, заточеног у перманентној игри различитих симболичких и дискурзивних регистара.

У *Поетици постмодернизма* Линда Хачион наводи да овај правац у књижевности ставља под знак питања све оно што су до тог тренутка „историографија и књижевност ... узеле здраво за готово“ (Хачион 1996: 13): улогу језика у производњи значења, наративну форму, представљачке стратегије, однос из-

међу историјских чињеница и искуственог догађаја и, наравно, „хуманистичку претпоставку о јединственом субјекту и целовитој свести“ (Исто). Хачион даље наводи да је ово постмодерно преиспитивање резултат децентрираног револта —изазова који се са свих страна упућује концепту до тада привилегованог центра кога одликују ауторитет, хијерархија и хомогенизација (106–107). Такав центар функционисао је као стожер између бинарних опозиција (мушко/женско, дух/тело, ја/други, објективност/субјективност, запад/исток, белац/црнац) на којима почива западноевропска култура, а код којих је једна страна увек привилегована. У постмодернизму, центар се поима као конструкт који уступа пред маргинама, а уместо централизоване истости активирају се разлике, које се сада сагледавају као позитивне. У књижевности се у први план стављају управо ликови са маргине, што Кристева дефинише као писање-као-искуство граница, указујући заправо на границе субјективности, језика, расног или родног идентитета (22). На исти начин, Фугард у први план ставља маргиналне и ексцентричне ликове: црнце, обојене или сиромашне белце. У апартхејду, њихови идентитети су били искључиво одређени на основу њихове разлике од центра моћи (то јест, богатих белаца) који их је маргинализовао баш због те разлике (било да је реч о језичкој, расној, родној разлици и сл.). Екстремно прецизне дефиниције раса које су успостављене *Законом о попису становништва* из 1950. године фокусиране су на колективни аспект дефиниције тела, при чему се тело као јединствено сопство занемарује и ситуира унутар дискурса о хијерархији која афирмише позицију белаца, а дискредитује положај црнаца. У *Посланици о универзалној историји* Лиотар суспендује споменути и њему сличне дискурсе, проглашавајући смрт метанаратива и Историје која за средиште има универзално *Ми*, а дезавуише *Оне* (друге), што представља полазну тачку за реконструкцију Историје на основу историја многобројних микронаратива (Лиотар 1995: 25–43). Фугардове драме, испричане из угла оних које је званична Историја заобишла и скрајнула на маргине, засигурно представљају једне од тих малих алтернативних наратива.

Постколонијална критика, која се с обзиром на контекстуалну подлогу Фугардових драма не може избећи, у својој бити може се сматрати видом постмодерне, пошто и она настоји да преиспита „начин на који су европске колонијалне силе ... стварале вредносне представе њима потчињених култура и [установи] на који начин су успостављале односе центра и периферије“ (Буџињска и Марковски 2009: 605). Постколонијални критичари, примарно Бил Ешкрофт, Едвард Саид, Гајатри Чакраворти Спивак и Хоми Баба, у први план истичу успостављање антагонистичког односа између колонизатора и колонизованог којим се идентитет колонизованог вештачки успоставља као идентитет обезвређеног *другог*. Означивање колонизатора као великог *Другог* и колонизованог као малог *другог* у постколонијалној критици ослања се у великој мери на психоаналитичку теорију Жака Лакана који истиче неуспех идентитетске аутономије управо због перманентне игре Ја и другог у коју је сопство улетено од самог рођења. Лакан почетак самопроналажења лоцира у такозвану „фазу огледала“, у којој дете почиње да перципира свој идентитет као целину

помоћу одраза које пружа огледало/мајка. Та целина се неповратно раскринкава као фикција када се у однос мајке и детета умеша отац, односно када дете ступи у патријархални симболички поредак који, путем језика, захтева од њега да усвоји унапред дате језичко-културне позиције. За Лакана, дете игра улогу *другог*, а *Други* је отеловљен у оцу или друштву уопште, које представља референтни оквир у коме се дететово сопство формира. У постколонијалној теорији, категорија *Другог* поима се метафорички: мајка, у значењу „земље матице“, и отац (са значењем „лакановског оца“ који је задужен за иницијацију детета (колоније) у ‘цивилизацију’) (Ешкрофт и др. 2000: 170). Поглед *Другог* је тај који опредмећује колонизованог/*другог*, тако што га дехуманизује, односно поставља у подређену позицију, при чему су узроци конструкције *другог* увек друштвено-економске природе (Сезер 2000: 32–33). Међутим, оно што постколонијални теоретичари истичу је да је могуће извртање улога *другог* и *Другог*, баш због тога што су оне вештачки конструисане. Тако Спивакова, која колонизованог или подређеног *другог* означава термином ‘субалтерни’, наглашава мобилност као суштину субалтернитета будући да *други* постоји искључиво у односу на дискурс који га означава као *другог* (Спивак 2003: 476). Хоми Баба ту покретљивост, која је кључна за извор промене у односу *другог* и *Другог*, види у такозваној хибридикацији колонијалних идентитета. Баба сматра да се у бинарном систему на коме колонијализам почива заправо успостављају хибридни идентитети моделовани на начин да понављају дискриминаторне ефекте идентификације. За овакве идентитете специфична је медијална позиционираност, они су увек „негде између“. Ако поглед белца, као *Другог*, представља референтни оквир у коме се формира идентитет црнца, Баба истиче да се тај процес одвија и у супротном смеру: идентитет колонизатора такође се формира из идентитета колонизованог, тј. њихови идентитети постоје у противречној симбиози један са другим. Према Баби, један од значајнијих и „најнеухватљивијих“ начина путем којих хибридикација ствара процепе у колонијалном дискурсу и функционише као контранаратив је мимикрија. Мимикрија је најочигледнија када колонизовани почне да имитира колонизатора, до те мере да показује сву артифицијалност и испразност симболичких показатеља моћи. Такође, амбивалентност и нестабилност моћи се може приметити и уколико колонизовани научи и почне да копира западњачке концепте правде, закона и слободе, и схвати да се ти концепти морају применити подједнако и на колонизоване и на колонизаторе (Баба 1994: 85–92). Стога су и хибридикација и мимикрија према Баби позитивни и представљају алтернативни модел класичног односа *другог* и *Другог*, што ће се видети и у анализи која следи.

### 3. Сизве Банси је мртав

Сарадња белог писца/редитеља са црним глумцима приликом писања драма *Сизве Банси је мртав* (1972) и *Острво* (1973) у тренутку изричите сепрегације наишла је на оштру цензуру. Упад полиције је прекинуо премијеру

*Сизвеа*, сва извођења су била у тајности, а Кани и Нчона су морали у својим пропусницама да буду регистровани као Фугардове слуге како би уопште могли да спроводе припреме за драме. *Сизве* је управо прича о пропусницама које су црнци увек морали да имају са собом, а у којима се налазила њихова слика, лични број и радна дозвола. Уколико би били затечени без пропуснице или са радном дозволом којој је истекао рок, црнци би аутоматски били ухапшени. Драма је постављена у један фотографски студио на ободу црначког насеља у који долази епонимни протагониста како би се сликао за своју пропусницу. У низу преклапајућих монолошких реминисценција које износи фотограф Стајлс (Кани) и његова муштерија Сизве (Нчона) откривају се њихови комплексни и вишеслојни доживљаји сопства који стоје насупрот оног идентитета који им је додељен у пропусницама, а који се током драме разоткрива као етикета која се може пребацивати са једне на другу особу. Вештачка природа таквог идентитета, али и оног који поседује *Други* (колонизатор), у драми је наглашена управо кроз основно средство ове уметности – глуму.

Вертхајм (2000: 80) примећује да је *Сизве* драма о глуми и о позоришту, у којој путем Брехтовог „ефекта дистанцирања“ (*Verfremdungseffekt*), директног обраћања глумаца публици и мини-драма у оквиру основне драме, Фугард успева да пренесе поруку о апартхејду као својеврсном позоришту у коме и потчињени и подређени навлаче маске. То је уочљиво још у почетном монологу фотографа Стајлса који отвара драму. Директно се обраћајући публици, чиме их успоставља као активне учеснике и сведоке дешавања на сцени, Стајлс коментарише актуелне новинске чланке и препричава догађаје који су претходили отварању фотографског студија. У сцени у којој описује посету Хенрија Форда фабрици у којој је он раније радио, Стајлс улази у улоге и колонизатора и колонизованих, при чему његов лик пркоси увреженим представама о нижој интелигенцији црнаца у односу на белце, у којима је колонизација тражила оправдање (в. Сезер 2000, Меми 2003). Стајлс, задужен да преводи са енглеског на домородачки језик, преноси радницима поруке господина Бредлија, белог надзорника фабрике, али у том превођењу сведочимо типичној Бабиној мимикрији, у којој се супериорна сигурност колонизатора преокреће у узнемирујућу несигурност, а њихови капиталистички циљеви бивају осујећени. Ово се уочава још и у тренутку када Стајлс каже за Бредлија да је „[д]обар човек, уколико знате како да рукујете њиме“ (Фугард 2000а: 150), чиме се поставља питање ко ту заправо поседује контролу. Преокретање унапред дефинисаних улога се наставља и у чину превођења где на Бредлијево снисходљиво понашање према радницима Стајлс одговара лукавим понижавањем надзорника на Банту језику, што изазива подсмех осталих црнаца. Стајлс схвата да мора да изгледа понизно, он свесно навлачи маску коју му надређени намеће, али у исто време делује независно, додајући преводу своје коментаре. Док Бредли црне раднике назива мајмунима и упозорава да се морају понашати боље од „оних мајмуна у [*Фордовој*] земљи, оних црнаца у Харлему“ (154), у Стајлсовом преводу уочљив је сарказам: „Господо, каже да морамо запамтити, када госн Форд уђе, да смо ми јужноафрички мајмуни, не амерички мајмуни. Јужноафрички мајмуни су мно-

го боље дресирани“ (154). Међутим, са уласком господина Форда у фабрику, Стајлс схвата да су сада бели шефови ти који прелазе у субалтерне позиције. Сцена у којој читава фабрика постаје својеврсно позориште (просторије се крече, радници добијају нову опрему, белци се чешљају и сређују спремајући се за оног ко је за њих надређени *Други*) показатељ је мобилности колонизаторских идентитета, о којој говори Спивакова. Центар моћи се од белих надзорника помера ка фигури Американца, а црнци који су до тада били они који су надзирани постају они који посматрају као у позоришту: „Ми смо гледали њих. Нико није гледао нас“ (154).

Прозревајући дволичност капиталистичког система Стајлс одлучује да напусти фабрику и постане фотограф, чиме би на неки начин изашао из улоге *другог* и постао, како сам каже, „човек“ (155) који стоји на сопственим ногама. Ова професија такође наглашава позиције центра и маргина које колонизација успоставља. Као фотограф, Стајлс чува успомене на оне које званична Историја заобилази и гура на маргине: код њега долазе „једноставни људи, које никада нећете видети у историјским књигама, којима се не подижу споменици“ (159). Његов посао је да фотографијом, у постмодернистичком духу, овековечи алтернативне историје сиромашних, неписмених црнаца: „Ја стављам њихове снове и наде на папир како би деца њихове деце могла да се сећају“ (Исто). Други протагониста драме, који долази да се фотографише, један је од тих људи. У смрзнутом фотографском блицу, Сизве открива своју причу: он је напустио свој бантустан<sup>1</sup> како би пронашао посао у великом граду и тако могао да издржава своју породицу. Оно што га је сачекало је апсурдна бирократија кроз коју су иначе неписмени црнци морали да прођу. Пошто Сизве нема неопходну радну дозволу приморан је да се врати у свој родни град.

У овом новом наративу унутар наратива, Џон Кани прелази из улоге Стајлса у улогу Бунтуа, код кога Сизве долази тражећи помоћ. Бунту је елоквентан једнако као Стајлс и у његовим причама такође се идентитети *другог* и *Другог* откривају као наметнуте улоге. Франц Фанон (2008: 4, 83) говори о такозваној расној епидермализацији – свести о телу и боји коже која се појављује код црнца када поглед белца представља референтни оквир у коме се он огледа. Ово потврђује Бунтуова прича о оцу чије би достојанство, које је било изражено међу осталим црнцима, попут шешира који је носио, нестајало при његовом сусрету са белцима, када би он понизно скидао шешир. Као што се види у овој причи, за белце црнци нису имали имена, већ су били ‘Џони’ или ‘дечко’, чиме им је индивидуални идентитет ускраћиван, а додељиван колективни, у коме би се губиле њихове особености. Црнци су били поистовећени са пропусницама и бројевима који су им у њима додељени, што је било једино што је занимало власт. Када Сизве то схвати, он поставља питање о томе шта у таквом систему уопште значи бити човек, у чему одзвања Стајлсова жеља са почетка да постане „човек“:

<sup>1</sup> Бантустанци су били посебне, наводно независне области у које су протерани црнци током апартејда, које су уједно биле и најнеплодније области Јужне Африке. Да би у потрази за послом и новцем црнци ушли у велике градове биле су им неопходне поменуте пропуснице.

Шта се дешава у овом свету? Ко о коме брине? Ко кога жели? Ко жели мене, пријатељу? Шта мени фали? Ја сам *човек*. Имам очи којима могу да видим. Имам уши којима чујем шта људи говоре. Имам главу да мислим. Шта мени фали? Погледај ме! Ја сам *човек*. Имам ноге. Могу да повучем колица пуна цемента! Снажан сам. Ја сам *човек*. (Фугард 2000а: 182) [мој курзив]

Међутим, у драми управо чињеница да су за белце црнци хомогена маса без лица отвара простор за Сизвеов алтернативни пут, омогућавајући превару због које ће он успети да остане у граду.

У повратку из гостионице, Бунту и Сизве наилазе на леш непознатог црнца, по имену Роберт Звелинзима, у чијој пропусници се налази исправна радна дозвола. Када Бунту предложи Сизвеу да присвоји ту пропусницу, а своју спали, Сизве испрва оклева да одбаци своје име и „преузме“ туђи идентитет, зато што не жели да живи као „дух другог човека“. Са ставом који сугерише трагични прагматизам, Бунту му саопштава да у систему какав је апартхејд, он, као црнац, једино и може да очекује да буде невидљиви дух:

Када те је погледао белац на бироу за незапослене, шта је видео? Угледног човека или проклети пасош са бројем? Зар то није дух? Када те белац види да идеш улицом и викне „Хеј Цоне, дођи овамо“... теби, Сизве Банси... зар то није дух? Или када те његово дете ослови са „дечко“... тебе, човека, обрезаног, са женом и четворо деце... зар то није дух? Престани да се завараваш. Оно што ја хоћу да ти кажем је да онда будеш прави дух, ако је то оно што они желе, у шта су нас они претворили. Отерај их до ђавола, човече! (Фугард 2000а: 185)

За белце Сизве нема други идентитет до оног у пропусници. Уз Бунтоово суптилно навођење Сизве пристаје на превару, свесно се упуштајући у улогу другог човека, што изнова подвлачи метафору маске, односно глуме која се провлачи кроз читаву драму. Фалсификовање пропуснице је попут поменуте сцене у Фордовој фабрици пример Хоми Бабине мимикрије, где црнац систем идентификације који је успоставила власт инструментализује на начин да га окрене против ње саме. Фотографија, налик историји, постаје средство манипулације, само што у новом контексту центар и маргина замењују места и тиме релативизују концепт центра, неминовно га дестабилишући. Будући да сада поседује идентитет, који му је доделио белац, Сизве има могућност – и користи је, да себи додели нову пропусницу. Истина, он пристаје да постане број, али не пропушта да на тај начин власт извргне руглу и очито укаже на парадоксалност њиховог етикетирања, на шта упућује Хоми Баба.

Истицање колонијалних идентитета као артифицијелних конструката унутар драме путем нагласка на глуми и игрању улога наглашава њихову непостојаност и пролазност. На ширем плану такво играње улога у функцији је иновативности, с обзиром на то да подразумева потпуну реконструкцију и ново уобичавање стварности која престаје да буде пука репродукција и запис. Публика има могућност да сагледа и представе алтернативног света, који, упркос томе што наликује реалном свету, инкорпорира деридијански субверзивну разлику. У реалности, свако извођење ове драме било је револуција сама по



себи. На крају драме Кани би ушао међу гледаоце и затражио да види њихове пропуснице, чиме би се граница између сцене и аудиторијума у потпуности изгубила. Сам Фугард је истицао ту револуционарну улогу драме:

Док сам стајао на дну сале и слушао, схватио сам да гледам веома специфичан пример једне од најважнијих дужности позоришта у тиранском друштву: покушај да се разбије завера тишине која је увек присутна у неправедном друштвеном систему. И најважније од свега: нису више само глумци ти који нападају ту заверу. Извођење на сцени изазвало је јединствен политички догађај у аудиторијуму и није више било сумње који од ових догађаја [на сцени и у публици] је био значајнији. (цит. у Шели 2009: 26)

#### 4. *Острво*

Идеја да глума може пружити алтернативу и представљати средство отпора је на још очигледнији начин изражена у драми *Острво* (1973) коју је Фугард такође написао у сарадњи са Канијем и Нчоном. Наслов драме упућује на локацију у којој се радња одвија, а која на први поглед сама по себи негира могућност алтернативе, будући да се *Острво* односи на изоловани затвор на Острву Робен, који је представљао коначно одредиште свих оних који би прекршили неки од апартхејд закона, укључујући и закон о пропусницима који се налази у фокусу претходне драме. Сама позиционираност овог затвора на месту коме се не може приступити копненим путем, и који се чак са копна не може ни видети, подвлачи маргинализацију црног становништва на коју се овде експлицитно указује. Кани је истицао да је *Острво* представљало место „о коме се никад не прича, о коме нико не може да пише, о коме новине ћуте, о коме не могу да причају ни бели Јужноафриканци“ (цит. према Валдер 2003: 126). Џејатилејкова (2018: 608) наводи да је овај озлоглашени јужноафрички затвор, попут још неких политичких затвора 20. века, по много чему подсећао на нацистичке концентрационе логоре: затвореници су били изложени и физичкој и психичкој тортури мукотрпним радом, стављањем у самице и изгладњавањем до смрти. Такве сурове околности Фугард у драми приказује кроз однос два затвореника, Џона и Винстона, као и кроз њихов однос према затворском чувару, Ходошеу, који је на сцени у потпуности невидљив, што овај затвор чини својеврсном верзијом Фукоовог паноптикума (в. Фуко 1997) у коме су затвореници константно надгледани, али не знају ко их гледа.

Изразити минимализам који иначе карактерише већину Фугардових драма овде осликава реалну затворску атмосферу, са којом се публика суочава још на самом почетку. Далеко од комике која се провлачи кроз *Сизвеа*, сцена која отвара *Острво* не оставља пуно простора за оптимизам. Ова сцена, која према сценском упутству представља „слику исцрпљујућег и гротескно узалудног рада“ (Фугард 2000б: 195) и траје некад и дуже од петнаест минута, приказује двојицу затвореника како без речи копају непресушне гомиле имагинарног песка, а онда изнова тим истим песком пуне рупе које су ископали. Изостанак

артикулисаног дијалога и стварних предмета на сцени подвлачи сизифовски апсурд бесмисленог и непродуктивног посла на који су затвореници приморани. Мимика се наставља и након звука пиштаљке када Џон и Винстон „стају један уз другог, док им се стављају лисице на руке и окови на чланке“ (Исто) и почињу да трче не би ли умакли батинама невидљивих стражара. Пребијање је ипак неминовно, пошто их окови спречавају да трче довољно брзо. Ова заједничка окованост протагониста, као и скученост затворске ћелије у којој их зачимо у наредној сцени носи негативну конотацију зато што их приморава на константну упућеност једног на другог, што на моменте изазива мржњу између њих, коју обојица изражавају (197). Међутим, ова дословна повезаност је и метафора безмало братске везе између њих која је чита кроз целу драму, а која представља микрослику колективног идентитета црнаца у апартхејду. Колектив је, са једне стране, место губитка индивидуалности: као што је наглашено и у *Сизвеу*, у апартхејду, црнци су *pluralia tantum*, анонимни, хаотични плуралитет, а не појединачна људска бића. Постколонијални критичар Албер Меми истиче да је основна карактеристика колонизованих управо та што они „носе печат множине“, односно, „сви су исти“ (Меми 2003: 129). У *Острву*, затвореници су збиља исти: они носе исте шорце и кошуље и обријани су до главе, а чак им је ускраћено и спољашње етикетирање путем пропусница. Деградиција путем кратких панталона која их своди на дечаке, а не на одрасле људе, још више је појачана тиме што су приморани на бруталне и бесмислене послове који их анимализују. Спивакова истиче да је свођење колонијалних поданика на ниво животиња типична тактика колонизације, где се код колонизованог идентитета граница људско/животињско намерно оставља као „прихватљиво неодређена“ (Спивак 2003: 180). У драми ово није само приказано у њиховом пребијању коме сведочимо на сцени већ и у причи коју Џон прича о њиховом транспортовању на острво у пренатрпаном комбијима у којима су били принуђени да уринирају једни по другима. Ову причу, међутим, иронично пародира сцена у којој, након пребијања, „Џон уринира у једну руку и покушава њом да очисти Винстоново рањено око“ (Фугард 2000б: 195), при чему у самој бестијалности на коју су приморани затвореници проналазе човечност, изражену у бризи о другима.

Фигура *Другог* отеловљена у белом чувару Ходошеу<sup>2</sup> у очима гледалаца прелази супротан пут: у дивљачком пребијању затвореника његова људскост спушта се до животињских нагона<sup>3</sup>, а и сама чињеница да се он не појављује на сцени упућује на његову деперсонализацију, чиме се места *Другог* и *другог* у овој драми изокрећу. Други, још значајнији начин којим се истиче арбитражност колонијалних идентитета у овој драми представља извођење Софокло-

<sup>2</sup> Чувар Ходоше је био један од озлоглашених чувара на Острву Робен. У једном интервјуу Кани је објаснио да је Ходоше био „хируршки прецизан у својим процедурама. Сломио би сваку особу. Нико није могао да преживи Ходошеа“ (цит. према Вертхајм 2000: 88).

<sup>3</sup> На ову карактеристику колонијализма упозорава Еме Сезер у *Дискурсу о колонијализму*: „[К]олонизатор, како би олакшао своју савест, стиче навику да другог човека види као животињу, да га третира као животињу, а тиме се и сâм претвара у животињу“ (Сезер 2000: 41).

ве драме *Антигона* за које се припремају Џон и Винстон, а којим ће жустро изазвати паноптички поглед стражара и артикулисати своју патњу и свој отпор. Суптилну увертуру у њихово преокретање целокупног затворског простора у позорницу чине мини-представе које они пре тога изводе један за другог унутар ћелије. Док Џон и Винстон прекраћују време тако што драматизују оно што се одиграва у свету изван затворских зидова, границе између слободе и заточеништва, као и између сцене и стварног живота се доводе у питање, што достиже кулминацију у њиховом извођењу *Антигоне* на крају драме.

Легенда о Антигони је засигурно један од најпрерађиванијих грчких митова у уметности и мисли двадесетог и двадесет првог века (Алтер 1996: 1266). Лик Антигоне био је предмет интерпретације и Хегела и Јунга и Лакана, а и савремених феминисткиња, попут Лиз Иригарај (2010) и Џудит Батлер (2007). Основни заплет изворне драме, као и Антигонини физички и вербални чинови чине ову драму примамљивом и за родне студије и за националне ослободилачке дискурсе и оптужбе диктаторских система. У постколонијалном кључу, реинтерпретација ове драме иде и корак даље од тога, зато што омогућава деконструкцију ауторитета и коначно појављивање и проговарање онога што је тај ауторитет гурнуо на своје маргине (в. Чантер 2011, Гилберт и Томпкинс 1996). Када се црнац појави у улози класичне трагедије која је део империјалистичког наслеђа и коју традиционално играју белци, то неминовно подстиче деконструкцију бинарне опозиције бело/црно на којој империјализам и колонијализам почивају.

Извођење *Антигоне* у затвору на Острву Робен се уистину и догодило. Нелсон Мандела, који је ту био заточен осамнаест година, писао је о томе у својој аутобиографији *Дуг пут до слободе*: „Глумио сам само у неколико драма, имао сам једну незаборавну улогу: Креонта, краља Тебе, у Софокловој *Антигони*. ... Антигона је била симбол борбе [*Афричког националног конгреса*]; она је, на свој начин, била борац за слободу, зато што се успротивила закону на земљи који је био неправедан“ (1995: 540–541). У *Острву* Џон и Винстон имају исти циљ: да преко Антигониног пркоса искажу своје противљење Ходошеу и осталим затворским чуварима. Међутим, пошто извођење Антигоне овде функционише као двослојни метатеатар у коме се у оквиру основне драме изводи друга драма, али је публика и једне и друге драме иста, ово противљење је упућено читавом апартхејд систему. Глумци су окренути према публици у сали, те гледаоци преузимају двоструку улогу: они су и гледаоци *Острва*, али и Ходоше и чувари који гледају *Антигону*. Тиме се премашћава јаз између слике отпора из прошлости и политичке садашњости и између сцене и стварног живота. Према Биљани Влашковић Илић, затвор као Фукоова хетеротопија одступања која наликује на место слично огледалу или „место без места“, чини ову локацију погодном „за развијање илузије која почиње да личи на стварност“ (Влашковић Илић 2015: 109). У Џоновом прологу ово преплитање стварности и фикције је очигледно док он меша имена из драме и из стварног живота, притом ословљавајући затворенике са „господо“, као што је то чинио и Стајлс у фабрици: „Капетане Принслу, Ходоше, чувари, ... и Господо!“ (Фугард 2000б: 223) Он наво-

ди основну радњу драме о сукобу два брата и о одлуци Креонта да не сахрани Полиника и додаје: „Био је то закон. Али Антигона, њихова сестра, прекршила је закон и сахранила тело свог брата Полиника. Ухваћена је и ухапшена. Због тога ће вечерас Ходошеови робијаши, ћелија 42, извести за вас представу под називом „Антигоново суђење и казна“ (Исто). Овим директно повезује Антигоново кршење закона са прекршајима због којих су они заточени на Острву. Лик Креонта такође се директно повезује са ликом колонизатора: „[К]ао што се дадила смешка и ваш је радосни слуга док надгледа ... вашу децу ... тако исто и Креонт — ваш послушни слуга! — стоји пред вама и смешка се“ (Исто). Колонизација је на исти начин представљана као хуманитарна мисија цивилизовања црнаца, незреле, „велике деце“, којима је помоћ преко потребна (в. Сезер 2000, Меми 2003). У Џоновој и Винстоновој интерпретацији осуђена Антигона не иде у гроб, већ на добро познату локацију: „Водите је одавде где стоји, право на Острво! Ту је доживотно затворите у ћелију, са само онолико хране колико је потребно да се ослободимо њене крви“ (Фугард 2000б: 227). Винстон, у улози Антигоне, наглашава суровост живота на острву и доживотне робије на коју је и сам осуђен: „Народе мој! Одлазим сада на своје последње путовање. Напуштам светлост дана заувек, одлазим на Острво, страно и хладно, где ћу бити изгубљена између живота и смрти. Ка свом гробу, свом вечном затвору, жива осуђена на самотну смрт“ (Исто). На крају драме, он излази из улоге грчке принцезе, тријумфално цепа костим и скида перику, поново постаје јужноафрички црнац, који потврђује свој апсурд и свој пркос, али и братску везу са осталим црнцима изражену у повику „Народе мој!“ (афр. *Nyana we Sizwe!*) који више пута понавља: „Богови наших очева! Отацбино! Дому! Времена више нема. Идем сада у свој живот у смрти, зато што сам ценио ствари којима част припада!“ (Исто) Сам крај драме у коме се након поновног звука пиштаљке понавља мимика са почетка ипак донекле подрива овај Винстонов тријумф, а публика се нагло враћа од Антигонове моћи назад на Сизифову патњу и апсурд затворске егзистенције у коме сваки отпор делује узалудан.

## 5. Закључак

У време првих извођења ових драма политичка стварност којој су се оне супротстављале била је и најсуровија. Донекле оптимистичан завршетак *Сизвеа* осуђењује чињеница изражена у сумњи протагонисте да превара неће потрајати, будући да је црна кожа сама по себи проблематична (Фугард 2000а: 191). Крај *Острва* такође сугерише исти дефетизам. Међутим, чак иако су у обе драме апартхејд закони представљени као свемоћни, а црнци заробљени у сликама затворених кругова, само суочавање публике са тим круговима не може да не стимулише реакцију, што само по себи већ представља разбијање круга. Реакције публике сведочиле су „ослобађајућем ефекту“ који су ове драме имале (в. Бринк 1997: 169). Глумци су тврдили да је свако извођење *Острва* било „међународни позив за моментално ослобађање“ Нелсона Манделе и „свих

политичких затвореника“ (цит. у Фугард 2000: *xxix*). Ове драме су несумњиво помогле да се црначко искуство прихвати као витални културни израз, где су глумци представљали себе и свој живот и тако ефективно изазивали статус кво у коме се однос *Другог* и *другог* увек поимао као однос надређеног и подређеног. Преокретање овог односа које се у драмама одиграва указује на његову вештачку, а не биолошку природу, чиме се идеолошки дискурс владајуће класе разоткрива као фикција и скреће пажњу на алтернативни свет који може да постоји изван тог дискурса. Фугард то чини тако што наглашава природу саме позоришне уметности и начине на које је глума у позоришном и политичком смислу идентична, при чему се колонијални идентитети виде једнаки са улогама које се додељују глумцима.

## Литература

- Alter, M. P. (1996). Antigone: Myth in change. *The European Legacy*, 1:3, 1266–1271. DOI: 10.1080/1084877960857956.
- Ashcroft, B., et al. (2000). *Post-Colonial Studies: The Key Concepts*. London: Routledge.
- Batler, Dž. (2007). *Antigonin zahtev*, Beograd: Centar za ženske studije i istraživanje roda.
- Bošković, D. (2010). Identitet roman: Proljeća Ivana Galeba Vladana Desnice, U: Drago Roksandić i Ivana Cvijović Javorina (2010). *Desničini susreti 2005–2008: zbornik radova* (172–178). Zagreb: Filozofski fakultet.
- Brink, A. (1997). Challenge and Response: The Changing Face of Theater in South Africa. *Twentieth Century Literature*, 43(2), 162–176. DOI:10.2307/441567.
- Bužinjska, A. i Markovski, M. P. (2009). *Književne teorije XX veka*. Beograd: Službeni glasnik.
- Bhabha, H. (1994). *The location of culture*. London: Routledge.
- Vandenbroucke, R. (1986). *Truths the Hand Can Touch: The Theater of Athol Fugard*. Craighall, South Africa: Ad. Donker.
- Vlašковић Илић, В. (2015). Шекспир као глобални феномен у документарном филму *Зауто Цезар мора да умре?*. *Philologia Mediana*, 7, 103–114.
- Irigaray, L. (2010). Antigone: Between Myth and History: the Tragedy of Antigone. In S. E. Wilmer & Audrone Zukauskaitė, (eds.), *Interrogating Antigone in Postmodern Philosophy and Criticism*, DOI:10.1093/acprof:oso/9780199559213.003.0012.
- Jameson, F. (1991). *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*. North Carolina: Duke University Press.
- Jayathilake, C. (2018). Muselmann: Incarceration and the mobilised body in Athol Fugard, John Kani and Winston Ntshona's *The Island- African Studies*, 77:4, 607–625. DOI:10.1080/00020184.2018.1497289.
- Liotar, Ž.F. (1995). *Šta je postmoderna*. Beograd: Kiz „Art Press“.
- Mandela, N. (1995). *Long Walk to Freedom: The Autobiography of Nelson Mandela*. London: Abacus.

- Memmi, A. (2003). *The Colonizer and the Colonized*. London: Earthscan Publications Ltd.
- Shelley, A. (2009). *Athol Fugard: His Plays, People and Politics*. London: Oberon Books.
- Spivak, G. Č. (2003). *Kritika Postkolonijalnog uma*. Beograd: Beogradski krug.
- Fanon, F. (2008). *Black Skin, White Masks*. London: Pluto Press.
- Felman, S. and Laub, D. (1992). *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History*. New York and London: Routledge.
- Fugard, A. (1992). 'In-depth Interview with Athol Fugard'. Tekweni TV Productions. [Online]. Available: [https://www.youtube.com/watch?v=YtkbPMd6Mks&t=994s&ab\\_channel=Tekweni](https://www.youtube.com/watch?v=YtkbPMd6Mks&t=994s&ab_channel=Tekweni) [5.6.2021].
- Fugard, A. (2000a). *Sizwe Bansi is Dead*. In: D. Walder (ed), *Township plays*. Oxford: Oxford University Press.
- Fugard, A. (2000b). *The Island*. In: D. Walder (ed.), *Township plays*. Oxford: Oxford University Press.
- Fuko, M. (1997). *Надзирати и кажњавати: рођење затвора*. Београд: Просвета.
- Наџион, Л. (1996). *Поетика постмодернизма: историја, теорија, фикција*. Нови Сад: Светови.
- Helen, G. and Tompkins, J. (1996). *Post-colonial Drama: Theory, Practice, Politics*. London: Routledge.
- Césaire, A. (2000). *Discourse on Colonialism*. New York: Monthly Review Press.
- Cohen 1977: Cohen, D. (1977). A South African Drama: Athol Fugard's "The Blood Knot". *Modern Language Studies*, 7(1), 74–81. DOI:10.2307/3194156.
- Chanter, T. (2011). *Whose Antigone?: The Tragic Marginalization of Slavery*. Albany, NY: SUNY Press.
- Walder, D. (2003). *Athol Fugard*. Tavistock: Northcote House Publishers Ltd.
- Wertheim, A. (2000). *The dramatic art of Athol Fugard: from South Africa to the world*. Bloomington: Indiana University Press.

**Lena Tica**  
**Lidija Palurović**

## THE ALTERNATIVE WORLD IN ATHOL FUGARD'S PLAYS

### Summary

The plays written by Athol Fugard, the first South African playwright who dared to put black people at the stage during the apartheid, offered an alternative and subversive vision of the society in which he lived and worked. The paper aims to analyze the constructions of the identity of his characters, marginalized and invisible in the context of the mainstream history. In theoretical terms, the paper relies on the postmodern concepts of center and margin, as well as on postcolonial and psychoanalytic theories of identity which, entwined in various discourses, become only a label forced by

the dominant center. The paper focuses on two plays, *Sizve Bansi is Dead* and *The Island*, in which the characters, in their own way, search for their own alternative identities, and life in general. This is contrary to the identity of a subordinate *other*, presupposed by the apartheid system. The paper examines the ways in which, through new theatrical tendencies, these identities are shown as artificial constructions and roles performed by both the colonizer (*Other*) and the colonized (*other*). The paper attempts to highlight the subversiveness brought about by the reversal of the *Other/other* relationship, which have the central role in these plays. This confirms the initial hypothesis that Fugard's plays contributed to the redefinition of the meaning of theater in the state of repression, acting as a revolutionary and alternative space in which art transcends race, gender and nation.

lena.tica@ftn.kg.ac.rs