



УНИВЕРЗИТЕТ У КРАГУЈЕВЦУ
ФИЛОЛОШКО-УМЕТНИЧКИ ФАКУЛТЕТ

Лена Љ. Тица

СЕЋАЊЕ И ИДЕНТИТЕТ У ДРАМАМА АТОЛА ФУГАРДА

докторска дисертација

Крагујевац, 2022.



UNIVERSITY OF KRAGUJEVAC
FACULTY OF PHILOLOGY AND ARTS

Lena Lj. Tica

**MEMORY AND IDENTITY IN ATHOL
FUGARD'S PLAYS**

Doctoral Dissertation

Kragujevac, 2022

Аутор
Име и презиме: Лена Љ. Тица
Датум и место рођења: 31.10.1985.
Садашње запослење: асистент за ужу научну област <i>Енглески језик</i> на Факултету техничких наука у Чачку Универзитета у Крагујевцу
Докторска дисертација
Наслов: <i>Сећање и идентитет у драмама Атола Фугарда</i>
Број страница: 271
Број слика: /
Број библиографских података: 217
Установа и место где је рад израђен: Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац
Научна област (УДК): 821.111-2.09(680)(043.3)Fugard A.
Ментор: др Биљана Влашковић Илић, ванредни професор, Филолошко-уметнички факултет, Универзитет у Крагујевцу, ужа научна област: <i>Енглеска књижевност и култура</i>
Оцена и обрана
Датум пријаве теме: 7.9.2017.
Број одлуке и датум прихватања теме докторске дисертације: IV-02-1206/12, 11.01.2018. године
Комисија за оцену научне заснованости теме и испуњености услова кандидата:
<ol style="list-style-type: none"> 1. др Биљана Влашковић Илић, доцент, Филолошко-уметнички факултет, Универзитет у Крагујевцу, ужа научна област: <i>Енглеска књижевност и култура</i> 2. др Биљана Ђорић Француски, редовни професор, Филолошки факултет, Универзитет у Београду, ужа научна област: <i>Англистика</i> 3. др Јасмина Теодоровић, доцент, Филолошко-уметнички факултет, Универзитет у Крагујевцу, ужа научна област: <i>Енглеска књижевност и култура</i>
Комисија за оцену и одбрану докторске дисертације:
<ol style="list-style-type: none"> 1. др Милена Каличанин, ванредни професор, Филозофски факултет, Универзитет у Нишу, ужа научна област: <i>Англо-америчка књижевност и култура</i> 2. др Јасмина Теодоровић, ванредни професор, Филолошко-уметнички факултет, Универзитет у Крагујевцу, ужа научна област: <i>Енглеска књижевност и култура</i> 3. др Тијана Матовић, доцент, Филолошко-уметнички факултет, Универзитет у Крагујевцу, ужа научна област: <i>Енглеска књижевност и култура</i>
Датум одбране дисертације:

СЕЋАЊЕ И ИДЕНТИТЕТ У ДРАМАМА АТОЛА ФУГАРДА

Апстракт

У дисертацији се на корпусу од петнаест драма Атола Фугарда испитују начини на које су идентитетске конструкције драмских субјеката условљене трауматичним сећањима, при чему се и сећање и идентитет посматрају у индивидуалним и колективним равнима. У теоријском делу дисертације конципиран је интердисциплинарни оквир који постмодерно, психоаналитичко и постколонијално поимање идентитета доводи у спрегу са студијама сећања и трауме. Примена предложеног оквира у аналитичком делу дисертације води до закључка о неодрживости концепције одредљивог и самодовољног идентитета Фугардових протагониста, али и њега самог као једног од ликова, с обзиром на то да сећањем управљају субјективне и идеолошки условљене перцепције које спречавају ликове да осмисле своју наизглед бесмислену трауматичну прошлост. Та прошлост је одраз како конкретне историјске трауме апартхејда тако и Лакановог трауматичног реалног које за ликове остаје неухватљиво, услед њихове вечите симболичке условљености. Дијалогска структура драма код Фугарда одговара приказу ликова чији се идентитет успоставља као неодвојив од постојања другог, било на унутрашњем или спољашњем нивоу сопства, као и поступку сведочења, путем кога протагонисти представљају и прихватају трауматично искуство, при чему се стварају нове идентитетске позиције и сведока трауме (Ја) и сведока сведоку (другог). С обзиром на идеолошки контекст, однос Ја и другог у драмама се посматра у смислу односа надређеног Другог и подређеног другог, као спољашњих идентитетских позиција које намеће владајући систем. Наглашавањем њихове константне смене током драма, као и применом деконструктивистичке критике и концепата хибридности и мимикрије указује се на артифицијелну природу и непостојаност ових позиција чиме се доводи у питање и сам идеолошки оквир у коме се сопство као такво конституише.

Кључне речи: Атол Фугард, драма, идентитет, сећање, траума, сопство, Д/други, постколонијализам, постмодернизам, психоанализа

MEMORY AND IDENTITY IN ATHOL FUGARD'S PLAYS

Abstract

This dissertation aims to analyse how the constructions of identity of Athol Fugard's protagonists, set forth in his fifteen plays, are conditioned by traumatic memories, whereby the concepts of memory and identity are addressed on both individual and collective levels. The theoretical part of the dissertation introduces an interdisciplinary framework that establishes the relation between the postmodern, psychoanalytic and postcolonial ideas of identity and the theories of memory and trauma. The application of the proposed framework in the analytical part of the dissertation suggests the unsustainability of definable and self-sufficient identities of Fugard's protagonists, along with his own identity featuring in autobiographical plays, given that memory is governed by subjective and ideologically conditioned perceptions of the past. The past is a reflection of both the historical trauma of apartheid and Lacan's traumatic Real, which remains elusive for the characters due to their eternal symbolic conditioning. Fugard's dramatic structure, typically relying on two characters, corresponds to the depiction of the identities as inseparable from the existence of *other*, either internally or externally, as well as to the process of testimony, through which the protagonists present and, presumably, accept their traumatic experience. Given the ideological context, the relation between the Self and the other in the plays is observed as the one between the superior *Other* and subordinate *other*, perceived as external identity labels imposed by the ruling system. An emphasis on their constant interchange in the plays, as well as the application of the concepts of deconstruction, hybridity and mimicry, points to the artificial nature and instability of the positions, which challenges the ideological framework in which the self is constructed.

Key words: Athol Fugard, play, identity, memory, trauma, Self, O/other, postcolonialism, postmodernism, psychoanalysis

САДРЖАЈ

I УВОД	1
II ТЕОРИЈСКИ ОКВИР	15
1. ИДЕНТИТЕТ	15
1.1. Идентитет од античког доба до савремене мисли	15
1.2. Идентитет и постструктурализам	20
1.3. Идентитет и постмодернизам	22
1.4. Идентитет и психоанализа	25
1.5. Идентитет и постколонијализам	29
2. СЕЋАЊЕ	39
2.1. Феномен сећања кроз историју	41
2.2. Сећање и идентитет у индивидуалним и колективним оквирима	44
2.3. Активно и пасивно сећање	47
2.4. ‘Објективност’ прошлости и заборав	50
2.5. Сећање и траума	52
2.6. Траума и сведочење (од <i>Ја</i> ка <i>другом</i>)	56
III ДРАМЕ АТОЛА ФУГАРДА	61
1. ДРАМЕ АПАРТХЕЈДА	61
1.1. <i>Сизве Банси је мртав</i> : фотографија као сведок и мимикријски идентитети ...	64
1.2. <i>Острво</i> : драма као отпор, наметнути заборав и слобода у апсурду	73
1.3. <i>Изјаве након хапшења по неморалном чину</i> : неуспех трансгресије наметнутих идентитета	85
2. ДРАМЕ ТРАУМЕ	95
2.1. <i>Лекција од алоја</i> : различите последице сећања на трауму	97
2.2. <i>Луна парк и Машиновоћа</i> : сахрањивање трауме	111
3. ПОРОДИЧНЕ ДРАМЕ	128
3.1. <i>Крвна веза</i> : идентитети у огледалу и „игре“ из сећања	130
3.2. <i>Бузман и Лена</i> : неумомљени идентитети и порозна сећања	145
3.3. <i>Здраво и довиђења</i> : распакивање прошлости	162
4. ЛИЧНЕ ДРАМЕ	176
4.1. <i>‘Господар Харолд’ ... и децаци</i> : Фугардова катарзична исповест	178
4.2. <i>Капетанов тигар</i> : пловидба по прошлости	195
4.3. Позне драме	208

4.3.1. <i>Песма долине и Повратак кући</i> : идилични сан и кошмарно буђење ...	208
4.3.2. <i>Туге и радости</i> : носталгија егзиланта	224
4.3.3. <i>Сенка колибрија</i> : последњи поглед уназад	234
IV ЗАКЉУЧАК.....	244
V БИБЛИОГРАФИЈА.....	261

I УВОД

Од свих мојих способности сећање је најнерационалније. И дан данас ме задивљују наизглед неважне слике из прошлости које је оно љубоморно сачувало, док је истовремено одлучило да у потпуности заборави све оне велике и важне догађаје. (Фугард 1997: 7)¹

Када је Атол Фугард (1932–), савремени драмски писац пореклом из Јужне Африке, 2011. године, тачно дан након свог седамдесет деветог рођендана, примио специјалну Тони награду за животно достигнуће, организатори су навели да је он „драматург чија је уметност одувек говорила против расизма и који наставља да буде активан глас у борби за слободу и једнакост“ (Рехбок 2011). Захваливши се на овако посебном рођенданском поклону, Фугард је потврдио да је за време апартхејда позориште било једина платформа која је успевала да разбије „заверу тишине“ коју је владајући режим наметао—платформа на којој је неко могао да устане и покуша да своје сународнике наведе да размисле и сведоче ономе што се уистину одиграло у земљи (Фугард 2011а). У најопштијем смислу, термин апартхејд се односи на систем политичке, економске и расне дискриминације и сегрегације усмерен против неевропских народа у Јужноафричкој Републици.² Фугардова прва драма *Лош петак* (*No-good Friday*) први пут је изведена 1958. године, тачно десет година након победе бурске Националистичке странке на изборима 1948. године, када је апартхејд успостављен као званична јужноафричка политика. Од тада, па до данас, Фугардове драме биле су сведоци и путокази његовог разарајућег успона, али и пада³ и будућности која се одвијала након тога (Вертхајм 2000: vii).

Како наводи Лауб, илузија коју је пропагирао апартхејд је „живљена као несвесна алтернативна истина и од стране оних који су спроводили такав режим и од стране жртава, али и посматрача“ (Фелман и Лауб 1992: 82). У овој дисертацији, полази се од претпоставке да нестабилне идентитетске конструкције Фугардових драмских протагониста представљају покушај да се такве илузије раскринкају, тако што подривају идентитетску стабилност коју идеологија апартхејда подразумева фиксирајући их у ‘разлици’ (расној, класној, родној) као дефинишућој категорији. Применом психоаналитичког, постмодерног и постколонијалног теоријског оквира испитаће се начини на који Фугардови протагонисти перципирају своје идентитете који су условљени нестабилним идеолошки уоквиреним дискурзивним категоријама, као и неодвојиви од постојања другог, било на унутрашњем или спољашњем нивоу сопства. А будући да се у потрази за идентитетом насупрот оног који им је наметнут, Фугардови ликови по правилу окрећу (ре)конструкцији своје прошлости, поменути оквир планира се применити у спрези са теоријама сећања и трауме. У складу са коренима ових теорија за којима се може трагати у поставкама психоанализе и постструктурализма, предлажемо да примена њихових постулата приликом анализе Фугардових драма

¹ Сви преводи са енглеског језика у овој дисертацији су преводи ауторке Лене Тице.

² Прва записана употреба термина ‘апартхејд’ датира из 1929. године (Ђилиоми 2003: 373–374). Етимологија овог термина јасно упућује на значење које се под њим подразумева, будући да африканска реч *apartheid* од које води порекло има значење одвојености, раздвајања и засебности.

³ Апартхејд је званично трајао до 1994. године када је на првим демократским изборима у земљи за председника постављен Нелсон Мандела, дугогодишњи антиапартхејдски револуционар.

такође води до закључка о неодрживости концепције одредљивог и самодовољног идентитета, с обзиром на то да и сећањем ликова управљају субјективне и идеолошки условљене перцепције које сугеришу његову крајњу непоузданост на коју алудира и Фугардов уводни цитат. Разноврсни одбрамбени механизми се такође појављују као саботирајући фактори при покушајима ликова да осмисле своју наизглед бесмислену трауматичну прошлост, која се увек појављује у парадигматској вези са апартхејдом као идеолошким контекстом, чак и онда када то није експлицитно наглашено. Критика друштвено-политичке реалности која се тиме постиже потпомогнута је и метатеатралним техникама које Фугард користи, а које истичу начине на које је глума у позоришном и политичком смислу идентична. Стога се у дисертацији намерава скренути пажња и на Фугардову употребу позоришних тенденција које су у доба првих извођења биле табуизирани („сиромашно позориште“, нагост глумаца, импровизација, расно помешана глумачка постава, брисање граница између сцене и гледалаца), а путем којих се публика успоставља као неопходни други, односно као сведок трауматичним сведочанствима које ликови износе на сцени, а само позориште као простор у коме уметност превазилази границе расе, класе, пола или нације.

Такво позориште представљало је потпуну супротност не само јужноафричкој друштвено-политичкој реалности већ и запарложеној театарској стварности која је била њена директна последица. Коен истиче да је „Фугард одиграо кључну улогу у оживљавању непостојећег позоришта које је за своју егзистенцију морало да се бори наспрам апсурдних околности“ (Коен 1977: 75). Према Бринку (1997: 163), јужноафричко позориште до прве половине двадесетог века подразумевало је две потпуно одвојене струје, које су једна за другу биле невидљиве. Са једне стране, класична западноевропска позоришна традиција постојала је као разбибрига за богате белце—владајућу класу. Театарска збиља присутна у домородачкој афричкој култури, са друге стране, подразумевала је причање прича, обично удружено са плесом и певањем, које је често подразумевало директно укључивање публике. Како је апартхејд систем све више узимао маха педесетих година двадесетог века, неки од истакнутих писаца црнаца, попут Луиса Нкосија или Блока Модисанија, били су у потпуности протерани из „белих“ позоришта. Строга сегрегација подразумевала је како сегрегацију глумаца и писаца, тако и сегрегацију публике. Бојкот интернационалних драмских писаца⁴ као одговор на апартхејд одсекао је Јужну Африку од савремених позоришних трендова, али је тај бојкот истовремено допринео појављивању локалних талената који су, у недостатку утицаја из иностранства, били приморани да се окрену сопственим ресурсима. Позориште које се притом успоставило, а чији је Фугард био један од најзначајнијих представника, постало је једна од, а врло често и једина фокална тачка народног отпора против апартхејда. То позориште није било само одговор на изазове које је постављао апартхејд већ је постало, само по себи, катализатор друштвених и политичких промена (163). У тренутку у коме је било какав отворени политички чин црнаца био строго забрањен, позориште није само „ширило поруку“ већ је постало порука сама (166). У Фугардовом случају, та порука није исказивана у баналном политикантском смислу, већ креирањем јединственог амалгама унутрашњег света појединца и јавне, имперсоналне сфере политике, схваћене у најширем смислу. Стапање субјективног и објективног у својим драмама Фугард истиче у интервјуу са Лојдом Ричардсом из 1989. године, где као разлог за своје писање наводи „конвергенцију две ствари“:

⁴ О овом бојкоту пише и Фугард у својим *Белешкама* (в. Фугард 1983: 159–163).

Не могу да се сетим ниједне своје драме која не представља случајни сусрет спољашњег и унутрашњег догађаја. Нешто изван мене, нешто изван мог сопственог живота, нешто што прочитам у новинама или чему сведочим на улици, нешто што видим или чујем, фасцинира ме. У свему томе видим драмски потенцијал. А тај спољашњи догађај ми пружа прилику да се суочим са оним што се одвија у мени самом. (Ричардс 1989)

Будући да се у дисертацији анализира како идентитет драмских протагониста, тако и идентитет самог аутора као једног од ликова у извесном броју драма, Фугардова биографија, као и бројни интервјуи, изјаве и белешке⁵ показале се као релевантна критичка визура, која ће омогућити да се и лик самог аутора смести у поменути теоријски оквир. А с обзиром на поменуто стапање субјективног и објективног у драмама у којима слике, ликови и ситуације из ауторовог живота проналазе објективни одраз у времену у коме је живео, при анализи самих драма неопходно је одговорити на захтеве за контекстуализацијом текста, али и истовременом текстуализацијом контекста (Фелман и Лауб 1992: xv). Док је текст Фугардових драма динамично укључен у свој контекст (мењајући и политичку и позоришну стварност), и контекст сам (политичке, историјске и биографске реалности) уписан је у текст драма. Другим речима, Фугардове драме јесу, са једне стране, увек историјски условљене, али су, са друге стране, оне и мењале историјски поглед на свет у том тренутку у Јужној Африци нудећи нове увиде и нове концептуалне призме кроз које се јужноафричка стварност могла појмити. У складу са постмодернистичким и постколонијалистичким постулатима, супротстављајући се идеологији која форсира искључиво црно-бели поглед на свет, Фугард у својим ликовима приказује много комплексније и хибридније идентитетске конструкције, које не фигурирају само на нивоу спољашњих одредница, односно боје коже. И он сам, иако по изгледу белац, био је мешовитог порекла, што је истицао небројено пута (в. нпр. Фугард 1983: 7; Фугард 1997: 12).

Рођен у Мидлбургу (Јужна Африка) 11. јуна 1932. године, као син Харолда Фугарда и Елизабете Магдалене Потхитер (афр. *Potgieter*), Харолд „Атол“ Фугард у себи је носио трагове две главне европске културе у Јужној Африци. Његов отац, повремено пијаниста, богаљ и пијанац, био је англо-ирског порекла; мајка, главни хранилац породице, била је Африканерка. Донекле уски калвинистички ставови и језик африканс, који је Фугард наследио са мајчине стране, били су супротстављени либералнијим хришћанским становиштима заједнице енглеског говорног подручја. Породица се 1935. године преселила у Порт Елизабет, где је Атол одрастао и где је његова мајка држала најпре пансион, па потом и чајциницу, која је много година касније постала простор Фугардове најпознатије и најличније драме *‘Господар Харолд’ ... и децаци* (*‘Master Harold’ ... and the boys*, 1982). Фугард је уписао Технички колеџ, али га никада није завршио, већ се са пријатељем упутио на путовање ауто-стопом кроз Африку. Пар месеци провео је као шегрт на теретном броду, где је по први пут искусио како је радити у једнаким расним условима (што је такође овековечено у драми *Капетанов тигар* (*The Captain’s Tiger*, 1997), да би се најзад вратио у Порт Елизабет и оженио глумицом и песникињом Шилом Мејринг. Пар се најпре преселио у

⁵ Дневнике које је Фугард водио у периоду од 1960. до 1977. године рецензирала је и објавила под називом *Белешке* (*Notebooks*) његова пријатељица Мери Бенсон, писац и политички активиста. У записима из *Белешки* крију се тајни, спори и болни процеси настанка драма, слике које су их инспирисале, али и Фугардове мисли о позоришној уметности, колегама писцима и узорима. Након тога, извешан број записа објављен је 1993. године у часопису *Twentieth Century Literature*. Једна од последњих Фугардових драма, *Сенка колибрија* (*The Shadow of the Hummingbird*) (2014) у први план поставља управо ауторове белешке, као артифицијелни извор сећања.

Јоханезбург, где је Фугард две године радио као чиновник у суду за прекршаје закона о пасошима и радним дозволама. Увиђајући како апартхејд „машинерија функционише и шта заправо чини људима“ (Бенсон 1977: 78), Фугард постепено постаје све свеснији јужноафричког расизма и његових последица на живот свих народа у земљи.⁶ Након тога, у покушају да се усредсреде на своје уметничке каријере, Фугард и Шила извесно време проводе у црначком насељу Софијатаун, док белцима још увек није био забрањен улаз у таква насеља и док влада није одлучила да ово насеље у потпуности демолира јер се, као легло политичког отпора, налазио исувише близу „белог“ Јоханезбурга. Фугард истиче како је Софијатаун представљао „црни боемски Јоханезбург“ (Фугард 2000а: v) као „најживље, најзначајније и најсофистицираније“ црначко насеље, по чијим „уским улицама су ходали филозофи и гангстери, музичари и ситни лопови, писци и бизнисмени“ (Валдер 2003: 46). Управо овде и започиње Фугардово упознавање са позоришним светом. Његове прве драме, *Лош Петак (No-good Friday, 1958)* и *Нонгого (Nongogo, 1959)*, које настају током живота у Софијатауну и у којима глуме црнци, преваходно описују живот у црначким насељима, који укључује и насиље и снове и надања. Обе драме јесу донекле натуралистичке у форми, али импровизација на сцени и сарадња драматурга са глумцима у њих уноси и нешто више од обичне друштвено-документарне ноте.

У драми *Нонгого*, економичнијој, интензивнијој и консолидованијој од претходне, централни сукоб се одиграва између два лика чија се виђења себе и једно другог не подударују са реалношћу. Потрага за сопством и немогућност бежања од прошлости које су присутне у овој драми постаје Фугардова препознатљива тема у драмама које ће уследити, а у којима стечено искуство из црначке урбане културе све више прожимају англоевропски теоријски и драмски утицаји. Фугард признаје да је на његово писање највећи значај имала филозофија егзистенцијализма, али и амерички драмски писци попут Тенесија Вилијамса, Јуџина О’Нила и Артура Милера, као и романописци попут Толстоја и Фокнера (в. Фугард 1992: 9:27–18:00). До данас, Фугард је написао четрдесет две драме⁷, од којих су многе екранизоване и у којима се он сам појављивао као глумац. Своје драме је већином сам режирао, а био је и управник позоришних трупа. Написао је и неколико филмских сценарија (*The Occupation* (1964), *Mille Miglia* (1968), *The Guest at Steenkampskraal* (1977) и *Marigolds in August* (1980)⁸), један роман—*Цоци (Tsotsi, 1979)*⁹, један прозни мемоар—*Рођаци (Cousins, 1994)* и збирку прича *Кару, и друге приче (Karoo, and other stories, 2005)*.

⁶ Искуство које је стекао радећи у суду нарочито је допринело драмама *Сизве Банси је мртав (Sizwe Bansi is Dead, 1972)* и *Острво (The Island, 1973)*.

⁷ Све Фугардове драме написане су на енглеском језику, изузев драме *Die Laaste Karretjiegraf* (2013), која је написана на африкансу. Премијера последње Фугардове драме *Concerning the Life of Babyboy Kleintjies* (2020), коју је написао у коауторству са Паулом Фаури, одложена је до 2022. године због епидемије вируса корона.

⁸ Сценарија за *The Guest at Steenkampskraal* и *Marigolds in August* Фугард је написао у сарадњи са режисером Росом Девенишом.

⁹ Иако Фугардов једини написани роман неће бити предмет анализе у овој дисертацији, мора се приметити да се у њему открива први ауторов покушај да истакне повезаност између сећања и идентитета. Роман је написан још у шездесетим годинама двадесетог века, када га аутор помиње у *Белешкама* (в. Фугард 1983: 12–13), али је објављен тек 1979. године, када га је открила Фугардова супруга Шила. Фугардов прозни стил већ тада се окреће према драмској форми: роман је написан једноставним кратким реченицама, а описи подсећају на описе позоришне сценографије. Цоци је африкански сленг за градског гангстера, битангу или ситног криминалца, а прича прати живот једног од њих, који је на почетку несигуран у вези свог порекла те је једино име које има управо—Цоци. Он је вођа бруталне четворочлане банде која не преза од средства да би дошла до новца. Банда се распада када један

И према периодизацијском карактеру, а и према тематском опредељењу, Фугардов драмски опус припада такозваној модерној драми, колико год сама дефиниција овог појма подразумевала широк спектар одлика (в. Аботсон 2003: vii). Безмало све Фугардове драме карактерише извесна ограниченост и статичност и у временском и у просторном погледу: радња је најчешће смештена у једну просторију и обухвата период од једног или два дана¹⁰. Ова статичност се односи и на саму радњу која је увек мање важна од драмских ликова: околности остају непромењене, али до промене долази, премда не нужно, у самој свести јунака, као и у свести публике о јунацима и о околностима. Под утицајем егзистенцијализма, Фугард на своје протагонисте гледа кроз стакло апсурда и смешта их у суморни кафкијански свет, у лавиринте конфузије и дезоријентисаности, где су сви они (било белци или црнци) жртве система који их и поништава и отуђује од себе самих и који у њему безуспешно трагају за смислом. Фугардове драме нису непредвидиве, то нису драме у којима се разоткривају мистерије и у којима се не зна шта ће се догодити следеће. Као и у већини модерних драма, у последњој сцени се не решавају загонетке, не дају се неоткривени одговори и трагичност се не превазилази коначним успостављањем моралног поретка: Фугардови ликови на крају драма увек настављају да се крећу даље у свом егзистенцијалистичком апсурду. Баш због тога што драме немају нужно климакс и што класична катарза на крају изостаје, што је типична одлика модерне драме, која је направила драстичан рез са такозваном добро-скројеном драмом романтизма увођењем отвореног краја који оставља простор за дискусију (Аботсон 2003: vii). Такав крај је пре свега последица својеврсне „смрти“ Бога, коју је већ крајем 19. века Фридрих Ниче и званично прогласио у *Тако је говорио Заратустра* (в. Ниче 2014: 9), а будући да Бога више нема, нема ни краја, све се наставља и све је кружно. Фугард у својим *Белешкама* наводи да се модерна трагедија разликује од класичне управо због става о финалитету:

Где се изгубила трагична димензија у модерној драматургији? У овом тренутку не могу да не мислим, да не осећам, да смо је изгубили због наше конфузије по моралним питањима—наше умне несигурности о добром и лошем—и због нашег напада на концепт коначности, краја—FINIS. Ово је сигурно тачно у мом случају. Без Бога, како да се не мучим да сам себе убедим у постојање „живота након смрти“, живота на овој планети, у стенама, било где у универзуму. ... То је директан напад на крај. ... За Шекспира, за Софоклеа, живот је био мост од светла ка тами и људи су морали да се суоче са последицама сваког чина. Тиме што сам од живота направио круг, уклонио сам последицу. Покушавајући да елиминисем „КРАЈ“, ненамерно сам напао трагичну димензију. (Фугард 1983: 76)

од чланова почне да се распитује о пореклу и прошлости протагонисте. Цоци, помало мистично и мелодраматично, почиње да се сећа свог детињства од тренутка када случајно пронађе напуштену бебу и почне да се стара о њој. Његови излети по сећању подстакнути су најбезазленијим сликама из садашњости. Тако му, рецимо, богаљ кога сретне на улици враћа сећање на пса са пребијеним ногама који је био његов љубимац. Иако је нагла трансформација од дијаболичног зла до стања конфузне бриге о другоме описана у роману прилично прозаична и мало вероватна, на моменте се назире Фугард као генијални драматург који ће многе сцене из овог романа искористити касније: насилно исељавање црнаца и рушење њихових домова постаће мотив за бескрајне путописе *Бузмана и Лене*, убиство црнца од стране гангстера описано је у *Лошем петку*, а игру са братом на зарђалим колима које се Цоци присећа заиграће касније и друга два Фугардова брата, Морис и Зак у *Крвној вези*.

¹⁰ Од драма које представљају предмет анализе у овој дисертацији, од таквог темпоралног шаблона одступају драма *Крвна веза* (1961), која обухвата једну седмицу у животу браће Питерсен, и драме новијег датума, *Капетанов Тигар* (1997) и *Повратак кући* (2009), чије се сцене и чиновни одигравају у периодима које деле вишегодишње разлике.

Међутим, и поред тога, крај Фугардових драма безмало увек носи извесну оптимистичну ноту, где многи протагонисти пригрле своје новостечене, наизглед смислене идентитете или се са одређеном егзистенцијалном радошћу помире са оним идентитетима који су им наметнути. У овоме се Фугард највише ослања на Камијеву дефиницију „херојског песимизма“ коју он износи у свом *Миту о Сизифу*, на који се аутор више пута позива у *Белешкама* (в. Фугард 1983: 44, 48, 96, 105, 129). Наметање таквог краја оличава и Фугардово лично уверење да је побуна против система остварива. Како аутор истиче 2015. године, Камијев постулат да се апсурд може превазићи слободом, револтом и страшћу (в. Ками 1989: 72) показао се прикладним за конкретну ситуацију у којој је он сам живео: „Схватио сам да све што желим јесте да причам приче о људима. Камијев храбри песимизам и његово истраживање људских односа као чина пркоса посебно су одјекивали мојим изазовом—шта значи живети живот као Јужноафриканац” (Галовеј 2015).

Осим честих алузија на Камија, дивљење Бекету такође је присутно у *Белешкама*. 1962. године Фугард је режирао *Чекајући Годоа* у Јоханезбургу (в. Фугард 1983: 62). Недуго потом он наводи како га Бекетова дела терају да пише, дајући му „снагу, енергију и веру“: „За мене, Бекет је успео да „оголи човека изнова“... Када киша пада—она пада директно на кожу Бекетових ликова“ (67). Ово је нарочито приметно у Фугардовој драми *Бузман и Лена* (*Boesman and Lena*), која је за многе критичаре, али и за самог аутора (Фугард 1992: 11:00–12:15) својеврсна јужноафричка верзија Бекетовог *Годоа*. Од Бекета Фугард преузима и мали број ликова: више од четири лика сматра се за гужву. На Фугардовој сцени увек се налазе два, евентуално три лика, а врло често и особа која није физички присутна, али психички јесте, као емоционални катализатор који покреће и заплиће односе између протагониста. Бекетов такозвани *нексус* мотив, који подразумева однос између два лика, који је са једне стране, нераскидив, а, са друге, застрашујућ и претећи, у Фугардовим драмама је очигледан у бесконачно кружним дијалозима у којима се моћ константно пребацује са једног на другог лика, при чему је немогуће пресећи везу између њих, чак иако је жеља за тим евидентна. Драмска радња се и формира искључиво у тим дијаложким разменама пошто је Фугардова сцена увек минималистичка, баш као и код Бекета. На празном, скученом простору све што је потребно јесу речи, мимика и покрети глумаца, али и сама тишина која понекад говори гласније од речи. Иако је затворска сцена у буквалном смислу присутна само у драми *Острво*, и у свим осталим драмама (чак иако се дешавају на отвореном простору) присутан је исти осећај затворености и гушења, пошто су ликови заробљени у својим трауматичним прошлостима из којих се смислени идентитет не може досегнути.

Недостатак сценографије и звучних ефеката и ослањање на глумце као креативне уметнике, а не само као интерпретаторе, приближава Фугарда „сиромашном позоришту“ Жежија Гротовског, редитеља са којим се завршава традиција редитеља као педагога у позоришту које је сада лишено свих сувишних реквизита, детаља, декоративне сценографије и вештачких визуелних и аудиторних и костимографских решења. Код Гротовског, сваки предмет дочарава се вештом изведбом глумца, а сваки звук контролом говорном апарата. У фокусу оваквог огољеног театра је глумац, снага његове глумачке игре и његов однос са публиком, где је дошло до преокретања позоришта од циља ка средству, односно од схватања позоришта као прилике за естетско забављање до позоришта као инструмента спознаје, где се уметност јавља као „средство преноса“ поруке (о телу и кроз тело глумца) (Де Марнис 2009: 10–11). У видео интервјуу 1992. године, Фугард наводи како га је након велике списатељске

блокаде коју је имао након писања драме *Бузман и Лена*, упознавање са техникама Гротовског охрабрило да се окрене ка позоришту које је радикално усмерено на глумца, што је резултирало у драмама које је написао у сарадњи са глумцима (*Сизве Банси је мртав*, *Острво* и *Изјаве након хапшења по неморалном чину*) (Фугард 1992: 32:21–37:20). За Фугарда, извођење на сцени важније је од написане књижевне форме, тј. драмског текста: „Глумац и сцена, глумац *на* сцени. Око њега простор, који треба да испуни покрет и гест; око њега је и тишина која ће бити испуњена смислом, помоћу речи и звукова, а на тренутке, када га све остало изневери, па чак и речи, ту је тишина сама“ (цит. према Валдер 2003: 8). У таквом простору Фугард даје слободу глумцима да досегну до своје унутрашње истине које у његовим драмама просијавају најчешће у монолозима који су увек на граници између текста и песме. У *Белешкама*, Фугард истиче да је „телесна стварност глумца у времену и простору“ (171) разлог због кога му је писање за сцену драже од других књижевних форми. У *Рођацима*, аутор такође говори о допуштању глумцима да сами досегну и изнесу сопствене моменте истине, гласом из дубине срца, пред којим се све маске и одбрамбени механизми повлаче (Фугард 1997: 101).

Међутим, мање укореењен у метафизичко, Фугард мотивима које је преузео од Бекета придодаје друштвено-политичку димензију. Бекетовом универзализму он пркоси инсистирањем на локалном и специфичном, како у просторном, тако и у временском погледу. У *Рођацима*, Фугард пише да је изразити регионализам оно што је научио од Вилијама Фокнера: „Фокнер ми је дао снагу да загрлим, беспоговорно, свој идентитет као идентитет регионалног писца ... страшно укореењеног у своје ‘време и место’“ (Фугард 1997: 70). Порт Елизабет у Фугардовим драмама је исто онолико важан колико је то митска покрајина Јокнапатофа коју је у својим романима исткао Фокнер. У *Белешкама*, такође, Фугард инсистира да не може да функционише као писац ван своје земље, где је стекао „код“ који уноси у сва своја дела: „Себе доживљавам као ‘регионалног’ писца са темама, текстурама, чиновима прослављања, отпора и беса који су повезани са јужноафричким искуством. То су једине ствари о којима могу да пишем“ (1983: 8). И у интервјуу 1989. године он понавља да је његово схватање егзистенцијализма увек условљено јужноафричким контекстом: „Јужна Африка ми је послужила као савршено средство са истраживање [егзистенцијалне] кривце, а да притом не западнем у апсурд попут Јонеска који је човеку доделио носорогов рог“ (Ричардс 1989).

Због овог изразитог регионализма којим се апсурдност протагониста дефинише мање као стање универзалне природе живота, а више као стање које проистиче из специфичних структура моћи владајуће класе која управља животима његових ликова, у појединим Фугардовим драмама се примећује и директни утицај Брехтове теорије театра, где једноставну катарзу, самозадовољство и идентификовање публике са актерима на сцени смењује изазивање критичке мисли и рационално преиспитивање онога што се на сцени одвија. Удаљавајући се од елитистичког виђења политике, Брехт је представе сматрао политичким састанцима у којима учествују и глумци и публика. У таквом позоришту, метатеатралним истицањем конструисаности позоришних дешавања (директним обраћањем публици, реферисањем на саму глуму и метафором по којој је „део свет позорница“), публика се наводи да схвати да је и политичка реалност заправо конструкција подложна промени. Код Фугарда, ово је нарочито уочљиво у драмама које је радио заједно са глумцима, а у којима је критика закона апартхејда присутна на очигледном нивоу.

Па ипак, Фугард се од Брехта удаљава у поимању концепта времена, које се, било у смислу прошлости од које треба побећи, садашњости коју треба зграбити или будућности која не обећава, провлачи кроз цео Фугардов опус. Може се рећи да се Фугардово схватање времена налази негде између Брехтове политичке и Бекетове егзистенцијалистичке временске шеме. Док је појам времена код Бекета смештен у оквир ништавности и испразности, јер се не може спознати ни оно само, ни његово протицање, ни ефекат који има на нас, код Брехта преокупација временом егзистира на потпуно супротној равни, коју Бринкли (1988: 352–362) означава као хегеловско-марксистичку, где ликови махом из пролетеријата покушавају да се оријентишу у друштвено економском простору/времену, при чему временска линераност подразумева прогрес ка комунизму. Код Фугарда, ликови су и жртве и заробљеници времена: они искушавају извесну корозију бића у протицању времена које је наизглед изгубљено, али је заправо похрањено у несвесном сегменту сопства, тј. у нехотичном сећању тела. Својевољно или не, оно се може призвати на ниво свести и тако угрозити било какву стабилност коју индивидуа наводно поседује. Понирући у дубине сопства, прекопавајући и распакујући прошлост, Фугардови ликови се боре да пронађу начин живљења који би их сместио у прихватљив однос са временом, да помире прошлост и садашњост и похране трауме које се упорно враћају, што је управо оно што онемогућава њихово успостављање идентитета.

Међузависност идентитета и сећања представља и основну хипотезу ове дисертације у којој се на корпусу од петнаест¹¹ Фугардових драма планирају испитати идентитетске конструкције протагониста као условљене трауматичним сећањима, при чему ће се и сећање и идентитет Фугардових ликова посматрати како у индивидуалним тако и у колективним терминима. С обзиром на то да се у драмама открива парадигматска условљеност идентитета ликова идентитетом простора (Јужноафричке Републике), индивидуализам се не може прецизно раздвојити од колективизма. А чињеница да лична сећања увек садрже одјеке општих националних успомена (у овом случају: апартхејда) упућује на закључак да сећања појединаца представљају приказ историје из појединачног угла гледања, где су лични доживљаји у нераскидивој вези са друштвеним обртима и околностима времена. Предлажемо и да је дијалогска структура драма уклопљена у бекетовски минимализам код Фугарда нарочито погодна за приказ ликова чији се идентитет успоставља као резултат огледања у другости. Крећући се путевима које су утабале теорије савремене мисли, почев од психоанализе, до деконструкције и постколонијализма, показаћемо да субјект (Ја) Фугардових ликова никада не успева самостално да дефинише сопствени идентитет, а да се не позове на оно што је „друго“. Међутим, тиме што у сопствену структуру укључује оно што је „друго“, субјект се неизбежно суочава са губитком унутрашњег јединства као тако доживљеног. У складу са Деридином терминологијом, ово даље води до закључка да „другост“, као неодвојиви део идентитета Фугардових ликова, истовремено омогућава и онеомогућава њихово постојање. На ову хипотезу надовезује се и следећа: да је с обзиром на идеолошки контекст драма однос Ја и другог код Фугарда увек однос надређеног Другог и подређеног другог, као спољашњих идентитетских етикета које намеће владајући систем. Предлажемо да константна смена ових позиција која се

¹¹ Према редоследу анализе то су драме *Сизве Банзи је мртав* (*Sizwe Bansi is Dead*, 1972), *Острво* (*The Island*, 1972), *Изјаве након хапшења по неморалном чину* (*Statements after an Arrest under the Immorality Act*, 1972), *Лекција од алоја* (*A Lesson from Aloes*, 1978), *Луна парк* (*Playland*, 1993), *Машиновођа* (*The Traindriver*, 2010), *Крвна веза* (*Blood Knot*, 1961), *Бузман и Лена* (*Boesman and Lena*, 1969), *Здраво и довиђења* (*Hello and Goodbye*, 1965), *Господар Харолд... и деца* (*Master Harold' ... and the boys*, 1982), *Капетанов Тигар* (*The Captain's Tiger*, 1997), *Песма долине* (*Valley Song*, 1996), *Повратак кући* (*Coming Home*, 2009), *Туге и Радости* (*Sorrows and Rejoicings*, 2001) и *Сенка колибрија* (*The Shadow of the Hummingbird*, 2014).

одиграва у драмама упућује на њихову артифицијелну природу и непостојаност, што доводи у питање појмовни оквир у коме су се у апартхејду и колонијализму разматрали концепти расе и човека. Предлажемо, такође, и да дијалогска структура драма одговара и поступку сведочења, које се успоставља као покушај представљања и прихватања трауматичног искуства, при чему се стварају нове идентитетске позиције и сведока трауме (Ја) и сведока сведоку (другог).

Док протагонисти у ранијим драмама садрже одјеке Фугардових сопствених траума, позне драме су махом позициониране из тачке његових личних сећања и тако отварају простор за концепцију његовог идентитета као ангажованог аутора, односно оног који говори у име потлачених. Такав идентитет се у драмама јавља или кроз његов сопствени лик или кроз лик других писаца или уметника. У овој дисертацији Фугардова несавладива траума из прошлости у драмама се уочава кроз три мотива. Као прво, то је обележеност неизрецивом, а очигледном, кривицом белаца у апартхејду, а као друго, условљеност идентитета појмом породичног дома, корена и заједнице. Као трећи, и можда најзначајнији мотив, појављује се својеврсна игра присуства/одсуства неспособног оца, која у драмама фигурира на два нивоа: буквално—као прави отац, и пренесено—као патријархална и колонизаторска хегемонија на измаку. Дом и корени се у Фугардовим драмама показују не као основна, али као једна од категорија конституисања идентитета. У анализи која следи настојаћемо да покажемо да се његови ликови константно суочавају са дилемом припадања, односно неприпадања, одређеној породици, заједници или одређеном месту. Тако се у појединим драмама, кроз архетип заблуделог сина/ћерке, појављује мотив повратка протагонисте у дом из прошлости, и поновно оживљавање успомена из детињства онога тренутка када се сви други покушаји осмишљавања сопства покажу неадекватним. Мотив дома се у две драме (*Лекција од алоја* и *Туге и радости*) додатно истиче увођењем проблема егзила/егзиланата чију свест управо карактерише поменута амбиваленција: осећај неприпадања, али жеља за припадањем, која ће се проматрати и у оквиру ауторовог личног идентитета као неодвојивог од африканерских корена.

У драмама се трауматична прошлост показује као несавладива, а апорије при самоидентификацији непремостиве услед живљеног апсурда са којим су ликови суочени. Међутим, Фугард своје драме увек затвара у неизвесности између оптимизма и песимизма или наде и безнадежности, као да пристаје на модернистичку илузију о успешности превазилажења хаоса и баријера са којима се сусреће савремено сопство. У дисертацији предлажемо да, иако наметање усиљеног оптимистичног завршетка у светлу самих драма најчешће делује крајње парадоксално, оно се уклапа у Фугардову самодефиницију „храброг песимисте“, која представља један од начина борбе против система.

И поред актуелности постмодернистичких и психоаналитичких студија које проучавају домен сећања, и подривају модернистичку концепцију целовитог идентитета, ови феномени (сећање и идентитет) и њихова међусобна зависност, иако видно присутни у драмама, још увек нису проучавани ни у једној докторској тези, па чак ни у појединачним радовима. С обзиром на то да се Атол Фугард сматра „најплоднијим јужноафричким драмским писцем“ (Кругер 2008: 88), као и због чињенице да је у расно подељеној Африци први увео мултирасно позориште као својеврстан вид отпора, не изненађује да су његов живот и дело били предмет обимне критичке литературе, почев од осамдесетих година двадесетог века, када Фугард стиче интернационална признања. Брајан Крау и Крис Бенфилд у *Уводу у постколонијално*

pozorišume (Introduction to Post-Colonial theatre, 1996) помињу Фугарда, поред Дерека Валкота и Воле Сојинке, као „најзначајнијег драматурга из Трећег света“ (1996: 101), а Гилберт и Томпкинс (1996) му такође одају признање за значај који придаје драми као позоришном извођењу (насупротив драме као писане књижевне форме). Сузан Аботсон сврстава Фугардовог *Господара Харолда* међу најзначајније савремене драме (Аботсон 2003: 130–132).

Већина доступних докторских дисертација које су као примарни или део корпуса користиле стваралаштво Атола Фугарда бавила се приказом режима апартхејда у његовим драмама, због чега се као кључни, и заправо једини теоријски оквир наметала постколонијална критика (нпр. Лонг 1985, Сарзин 1987, Макомбе 2011). Постколонијални дискурс био је и главна тема дисертација које су за предмет имале компаративну анализу дела Фугарда и јужноафричких писаца попут Надин Гордимер (Колеран 1988) и Алана Пејтона (Фоули 1996) или Ирца Џ. М. Синга (Потлоане 1995) и Американца Аугуста Вилсона (Пречи 2008). Питањем идентитета у јужноафричким драмама написаним након апартхејда бавио се једино Антон Кругер (2008). Међутим, само две драме Атола Фугарда (*Капетанов Тигар* и *Туге и радости*) су укључене у ову тезу, а аутор се концентрише искључиво на родне улоге у њима. И поред ограниченог корпуса, ова теза нуди добру полазну основу за разматрање Фугардових драма које су написане након кључне политичке промене у Јужноафричкој Републици 1994. године. Доступни мастер радови се углавном такође понајвише фокусирају на поменути приказ апартхејда (Деи 1993, Џенкинс 2013), али и на анализу Фугардових женских ликова (Вермак 1995, Куленкампф 2002, Ломбардоци 2002). Поређење са Брехтом присутно је у мастер раду Фишерове (Фишер 2014), док Рената Ленц (Ленц 2007) трага за егзистенцијалистичким мотивима у неколико Фугардових драма. Постмодернистички приступ читању одређеног броја Фугардових драма нуди једино Тјијоро (2010) у монографији *“From resistance to redemption”: A postmodern reading of Athol Fugard’s selected plays*, насталој као производ његовог магистарског рада, премда он анализира само три драме из Фугардовог опуса и задржава се на издвајању два постмодернистичка тропа (пастиша и постмодерне сублимације).

Критичке студије углавном не одступају од наведених аспеката третираних у оквиру научних теза, али, поред већином тематске анализе појединачних драма, оне садрже и значајан биографски материјал и вантекстуалне информације које могу бити од помоћи за ову дисертацију. Прву збирку есеја о Фугарду објављује Стивен Греј 1982. године, а прву обимнију студију о животу и делу аутора објављује Ванденбрук (*Truths the Hand Can Touch: Theatre of Athol Fugard, 1985*), који до тада написане драме смешта у контекст Јужноафричке Републике, а аутора посматра и као писца и као глумца и као редитеља. Греј 1991. објављује и другу студију о Фугарду под називом *File on Fugard*, у којој нуди препричане драме и компилацију новинских критика. Часопис *Twentieth Century Literature* је 1993. године објавио специјално издање посвећено Атолу Фугарду, које обухвата научне радове који нису уоквирени заједничком темом, већ представљају допринос у општем смислу. Од тих радова као значајни за ову тезу могу се издвојити радови Вилса (1993) и МекЛакија (1993) који, иако без помена сећања и трауме, називу проблематичне концепције идентитета у обрађиваним драмама. Зборник *South African Theatre As/and Intervention* (Блумберг и Валдер 1999) такође нуди низ радова о Фугарду, премда сви за предмет анализе узимају само једну драму (*Песма долине*) насталу у том периоду. Најобимнију студију о Фугарду је понудио Вертхајм (2000) који је један од ретких који инсистира на универзалистичком приступу, стављајући акценат на драмски облик и мотиве присутне

у свим Фугардовим драмама објављеним до краја двадесетог века. За разлику од њега, Денис Валдер, најпознатији Фугардов биограф, у обе своје студије (1984; 2003) путем дефинисања сценске слике наглашава неопходност контекстуализације Фугардових драма и њихову улогу у сведочењу једном времену и једном простору. Питања разлике и идентитета, простора и сећања појављују се местимично у Валдеровој студији *Athol Fugard* из 2003. године, мада се никако не може рећи да он залази у комплексну теоријску поставку ових термина. Сличан, неуниверзалистички приступ има и Шели, који, у својој студији *Athol Fugard: His Plays, People and Politics* (2009) насталој на основу његове докторске дисертације, уз велики број интервјуа (и са Фугардом и са његовим сарадницима) нуди једну врло пристрасну анализу личних и политичких неправди које су инспирисале Фугардове драме.

О Атолу Фугарду и његовом драмском стваралаштву у Србији још увек није писано, а ниједна његова драма није преведена на српски језик, што изненађује узимајући у обзир његову интернационалну популарност, али и све приметнију анализу англофоних драмских уметника у оквиру постмодернистичког залага, коме Фугард несумњиво припада, на домаћој академској сцени. Као разлог за то може се навести специфична просторна условљеност његових драма и претпоставка да расистичка матрица (уколико се мисли искључиво на специфичан однос црнаца и белаца) није толико присутна на овом простору колико у Африци и Америци, где су Фугардове драме у 20. и 21. веку најизвођеније након Шекспирових (Барбера 1993: xiv). Због тога су и научни радови који тумаче расистичке аспекте код Фугардових ликова бројни преваходно на тим просторима (нпр. Дурбак 1984, Пост 1990, Валдер 1994, Блумберг 1998, Дурбак 1999, Олаја 2008). Тек се у последњих неколико година појављују радови који идентитете Фугардових ликова посматрају кроз дихотомију сопство/другост (нпр. Ал-Карни 2015; Вафула и Вањала 2016), али, с обзиром на то да у своје тумачење укључују само једну драму (*Крвна веза*), неизоставно су ограниченог домета. Анализе које нуде Ванденбрук (1985), Вертхајм (2000) и Валдер (2003) у поменутиим студијама биће од највећег интереса за ову дисертацију у тематском погледу, како због њихове обимности, тако и због изузетно информисаног приступа, али ћемо у дисертацији отклон од њих направити увођењем теоријског оквира кроз који ће ликови бити посматрани.

При интерпретацији Фугардових драма која се намерава спровести у овој дисертацији користиће се аналитичко-синтетички методолошки поступак, базиран на увидима проистеклим из интердисциплинарног теоријског оквира који укључује постструктуралистичке, постмодерне, психоаналитичке и постколонијалне теорије идентитета које се баве питањем наративног конституисања сопства и стварности. Проблематика сећања и трауме која се доводи у везу са идентитетом почива на сродним темељима. Фугардове драме нису начелно посматране кроз постмодернистичку визуру, нити су при анализи његових јунака коришћени лакановски концепти издељеног сопства, као ни Деридина деконструкција, који ће се показати од великог значаја за ову тезу. Постколонијална критика се не може и не планира заобићи ни у овој тези, али ће њено довођење у везу са психоаналитичким коренима и постструктурализмом понудити иновативнији осврт на Фугардово стваралаштво. Аутобиографски елементи који се јављају у ранијим, а експлицитни постају у позним Фугардовим драмама, такође до сада нису били предмет ниједне дисертације, а у овој дисертацији ће бити испитани кроз исте теоријске оквире као при анализи његових ликова—као део специфичног Фугардовог животног наратива који се реконструише кроз нестабилно сећање у функцији ауторовог покушаја дефинисања сопства.

Такође, оригиналност дисертације у тематском смислу огледа се у томе што ће она укључити у корпус и драме релативно новијег датума (првенствено се мисли на *Повратак кући* (2009), *Машиновоћу* (2010) и *Сенку колибрија* (2014)) које до сада нису анализирани у оквиру докторских теза, а ни поменутих критичких студија. Ове драме значајне су и стога што су можда и једине у Фугардовом опусу у којима он не намеће усиљени оптимистични завршетак, који се у претходним драмама форсира. Залечење од трауматичне прошлости у овим драмама се не показује као оствариво током живота протагониста, већ се на својеврстан начин достиже кроз њихову смрт на сцени, али се тиме и њихов субјект брише. Драма *Сенка колибрија* није била предмет анализе чак ни појединачних радова, а у овој дисертацији она се успоставља као својеврсно заокружење опуса и завршетак Фугардове сопствене идентитетске потраге. Оно што је приметно у позоришној и књижевној критици јесте донекле негативан став према безмало свим Фугардовим драмама написаним након 1994. године. Ово вероватно проистиче из чињенице да те драме нису више експлицитно политички ангажоване, већ залазе у лично—у дубље, неистражене сфере психе у којима почивају похрањене трауме. Померање Фугардовог фокуса са друштвеног на индивидуално значило је и слободније експериментисање са формом. У овим драмама појављују се конфузне сфере снова, као и преплитање садашњости и прошлости (која се сада не дотиче само кроз сећање и наратив ликова, већ се буквално отелотворује на сцени, најчешће кроз употребу духа). У овој тези ће се, између осталог, испитати и (не)оправданост таквог става према Фугардовим позним драмама, померањем фокуса са политичког (који је до сада махом био присутан у анализама) на психичко.

У теоријском делу ове дисертације биће најпре изнете основне теоријске поставке релевантне при разматрању идентитета и сећања Фугардових ликова, али ће, исто тако, на основу својих доминантних карактеристика, његове драме бити смештене у оквиру одговарајућих књижевних праваца попут постмодернизма и постколонијализма. Будући да радња Фугардових драма почива на његовом директно проживљеном искуству у мултикултурном друштву јужноафричког апартејда, за анализу је неопходно узети у обзир шири друштвени контекст који ће подразумевати мултидисциплинарни приступ. У поглављу о идентитету поимање овог термина ће најпре бити трасирано кроз историју, са акцентом на Хегелово увођење односа Ја/други, који ће у савременом добу постати основа на којој се базира концепт расцепљеног сопства. Постструктуралистички приступ идентитету истиче његову дискурзивну условљеност и децентрираност, која се преноси и у постмодернизам где се акценат ставља на маргине и разлику, која почиње да функционише као позитиван фактор при самоидентификацији. Позиционирање Фугардових драма у оквиру постмодернизма биће изведено на основу њиховог фокусирања на маргиналне ликове чији микронаративи за последицу имају рушење метанаратива који је наметао апартејд. У потпоглављу 'Идентитет и психоанализа' указаће се на диференцираност сопства најпре од Фројдове поделе на свесно, подсвесно и несвесно, преко Јунгових концепата личног и колективног несвесног до Лаканове потпуне негације идентитетске целовитости ослањањем на постструктуралистичку семиотику и увођењем имагинарног, симболичког и реалног поретка. У наредном потпоглављу о идентитету у оквиру постколонијалне критике, Лаканов концепт другог биће измештен у колонијални контекст где други постаје подређени субјект (колонизовани) помоћу кога се рационализује процес колонизације, а термин Други се односи на надређеног колонизатора чија се улога поклапа са Лакановим оцем или симболичким дискурсом. Кроз критику коју нуде Сезер, Фанон, Саид, Спивакова и Баба указаће се на различите начине конструисања идентитета другог и Другог, али и на начине дискредитовања

колонијалног дискурса путем деконструктивистичке критике коју нуди Спивакова, као и путем Бабиних концепата мимикрије и хибридности који ће бити примењени и у аналитичком делу дисертације.

Друго поглавље у теоријском оквиру односи се на студије сећања које се појављују крајем двадесетог века, при чему ће пажња бити усмерена на дискурзивно-перспективистичка својства овог феномена, као и историје и приступа прошлости који се сада поимају као субјективне фикције. Биће објашњен и однос између колективних и индивидуалних сећања, и направљена разлика између активног и пасивног типа сећања. У посебном потпоглављу под називом 'Сећање и траума' увешћемо појам трауме као несавладиве и неизрециве прошлости која се кроз закаснеле симптоме поима као „рана која запомаже“ (Карут 1996б: 4) и која у себи носи глас другости или оностраности. Поступак сведочења ће се истаћи као један од начина представљивости у суштини непредстављивог трауматичног искуства, при чему се пажња скреће на улогу слушаоца, као неопходног другог, који се у Фугардовим драмама појављује и као интерни други и као други лик на сцени, али и као читалац/гледалац, чиме саме драме постају сведоци апартхејда, као званичне колективне трауме двадесетог века.

Иако су у овим теоријским потпоглављима правци попут постмодернизма, психоанализе или постколонијализма раздвојени ради лакше прегледности, мора се скренути пажња да се они међусобно прожимају и утичу једни на друге. Постмодернизам дугује своје постојање постструктуралистичком заокрету; постколонијална књижевност може се сматрати видом постмодерне књижевности, а теорије сећања и трауме о којима ће бити речи у наредном поглављу потичу из психоанализе. Теоретичари из различитих дисциплина се такође ослањају једни на друге: Саид следи Фукоа, Спивакова иде Дерициним стопама, док се Баба ослања на Лакана. Већина теорија биће изложена оним редом који одговара временском периоду у коме су настале, осим у случају Фројдове психоанализе. Иако се у њој по први пут јавља одступање од до тада прихваћеног картезијанског самодовољног и рационалног субјекта кога одликује апсолутно саморазумевање, што је отворило пут и постструктурализму и постмодернизму, у тези ће Фројдово поимање сопства бити представљено након њих, како би се уклопило са ставовима осталих психоаналитичара.

Аналитички део дисертације који се односи на примену поставки из теоријског дела на конкретне Фугардове драме обухвата четири поглавља при чему ћемо у сваком анализирати драме које повезује заједнички тематски оквир. Међутим, осим сличне тематике, разлози за овакво позиционирање драма у оквиру дисертације су двоструки. Наиме, као прво, овакав распоред подржава, условно речено, кретање од колективног ка индивидуалном, односно личном, сећању и идентитету. Најпре ће у поглављу насловљеном 'Драме апартхејда' бити анализирани драме *Сизве Банси је мртав*, *Острво* и *Изјаве након хапшења по неморалном чину*, које изразито говоре о апартхејду и у којима су концепти идентитета и сећања ликова условљени ситуацијом у тадашњој Јужноафричкој Републици. Драме *Лекција од алоја*, *Луна парк* и *Машиновоћа* у наредном поглављу у први план истичу конкретна и појединачна трауматична сећања на догађаје које су ликови сами искусили (било у апартхејду или након њега). Ти догађаји, међутим, у себи садрже одјеке конкретне друштвено-политичке ситуације у Јужној Африци. Другим речима, у овим драмама колективно још увек јасно прожима индивидуално. Следеће, треће поглавље аналитичког дела дисертације пажњу ће посветити драмама *Крвна веза*, *Бузман и Лена* и *Здраво и довиђења* у којима се перспектива са колективног помера у уже оквире, оквире породице. С обзиром на то да

се у њима проблематизују односи између мужа и жене, два брата, односно брата и сестре, оне ће бити означене као ‘Породичне драме’. Последње ће бити анализирани драме које или проистичу из личног сећања Атола Фугарда (кроз ликове који су он сам: дечак Хали, Капетанов Тигар, Аутор, деда) или је веза са њим очита (кроз ликове других писаца или уметника). То су драме ‘*Господар Харолд*’ ... и *дечаци*, *Капетанов тигар* и позне драме (*Песма долине*, *Туге и радости*, *Повратак кући*, *Сенка колибрија*). У њима Фугард преиспитује сопствене трауме из прошлости у функцији успостављања ауторског идентитета. Овакав распоред, који подразумева кретање од колективног ка личном, мора се, ипак, узети само условно, пошто се ова два нивоа увек укрштају у појединцу и никада се заправо не могу прецизно раздвојити, што ће се видети и у самој анализи.

Други разлог за овакво позиционирање драма је због тога што се тако може пратити све већа присутност аутобиографских елемената аутора крећући се од првих ка последњим драмама. Ако у првим драмама наизглед нема алузија на самог Фугарда, већ у драмама у следећем поглављу почињу да се појављују Фугардове личне трауме кроз питања повезаности идентитета и дома (у драми *Лекције од алоја*) и све већим нагласком на кривици којом су обележени белци (а тиме и он сам) у колонизацији (*Луна парк* и *Машиновоћа*). У трећем поглављу у први план ће избити Фугардова лична сећања на дом и породицу, првенствено манифестована у трауматичном присуству/одсуству фигуре оца. У оваквој поставци, драме које ће бити анализирани у последњем поглављу јесу оне које експлицитно говоре о Фугарду самом, па су и означене као ‘Личне драме’. Најзад, у ‘Закључку’ ће бити изнето сумирање постигнутих резултата и биће указано на значај континуираног тумачења Фугардовог драмског стваралаштва без обзира на његову темпоралну и просторну условљеност.

II ТЕОРИЈСКИ ОКВИР

1. ИДЕНТИТЕТ

Човеков сценарио су други људи. (Фугард 1983: 141)

Појам ‘идентитет’ различито је тумачен у многим диспарантним академским дисциплинама; употребљаван је у разним научним, културолошким и политичким контекстима, те стога може на први поглед изгледати као да се у тој ширини транспарентност самог појма изгубила. Међутим, никако се не може тврдити да он тиме губи на важности и актуелности. Стална потрага за смислом идентитета и потреба за његовим прецизним дефинисањем заузима значајно место у савременом дискурсу, где питање идентитета представља једну од кључних тема у истраживањима безмало свих друштвених наука.

Током историје трагања за дефиницијом хуманог субјекта, у контексту западне филозофске традиције захтевао се одговор на два основна питања: да ли је сопство унапред дато или се производи и да ли сопство треба разматрати у индивидуалним или друштвеним категоријама? На основу одговора на ова питања може се, дијахроно, пратити кретање западњачке мисли од иницијалног поимања идентитета као самосталног и самодовољног, преко модернистичке и структуралистичке концепције датости субјекта—језички условљеног и издељеног, али чија се фрагментираност може превазићи, до постмодернистичког и постструктуралистичког становишта које постулира децентрализацију идентитета и крајње укидање смислености и самодовољности путем покушаја да се субјект релационистички, идеолошки и контекстуално дефинише. Управо је ово последње становиште од највећег значаја за анализу Фугардових ликова који се упорно труде да успоставе било какво стабилно и смислено сопство, али им оно константно измиче у свету у коме се налазе.

1.1. Идентитет од античког доба до савремене мисли

У савременом поимању, концепт идентитета, каквог га је у психологији дефинисао Ерик Ериксон, укључује ауторефлексивност, самосвест о себи и својој прошлости, односно скуп емоционалних и когнитивних карактеристика које обезбеђују осећај укоренености, сврсисходности, доследности, као и интеграцију у друштво. Када се психолошком дода и социолошки аспект, идентитет подразумева и препознатљивост, неанонимност и одвојеност од других бића (в. Ериксон 1976, Ериксон 2008). Сопство се, дакле, (ре)продукује на два начина: кроз самопосматрање и кроз однос са другима. И поред недоследности и мистификација у употреби самог појма, у теоријском смислу идентитет се у савременом дискурсу перципира као нешто што јесте или није, за

разлику и у односу на друго и другост¹². Али комплексност савремене мисли подразумева и да је дихотомија *Ја/Други* у међузависном односу: *Ја* и *Друго* се увек прожимају, чиме ниједно од њих не остаје себи својствено и самостално. Појам идентитета није се, међутим, одувек везивао за појам другог, те је неопходно размотрити начине на које се идентитет перципирао почевши од античких филозофа, па све до савремене мисли.

На питање „Ко сам ја?“ покушавали су да дају одговор и старогрчки филозофи, мада се, у пресократској мисли, теорије људске природе и духа везују углавном за космос, природу, звезде, богове или бројеве, што говори да је у том периоду ово питање имплицирало покушај одређивања човека у антрополошком смислу, као припадника живог света, а не у психолошком. Можемо запазити да Сократ увиђа разлику између душе и тела, при чему душа припада Божанском, и као таква управља и води ка истини, а тело је смртно, оно слуша и спутава (Платон 2006: 97–98), док Платон на сличан начин истиче непоузданост чула и искључиву надмоћ ума у досезању истине (Платон 1970: 187). Зачетник логике и етике, Аристотел, један је од првих филозофа који је говорио о односу појединца и колектива. Аристотел идентитет не поима у смислу саморефлексије, нити појединца сагледава као аутономну личност, већ у својој *Политици* износи став да је човек *zoon politikon*, односно друштвено биће, које сâмо, као појединац, не може опстати, па се удружује на свим нивоима, од породице, заједнице, све до полиса—града/државе. Иако Аристотел не користи термин идентитет, оно о чему он говори се свакако може препознати као концепт који данас називамо колективним идентитетом (Асман 2011а: 143).

Од Аристотела, преко хеленистичког доба и средњег века обележеног хришћанском теологијом, па све до шеснаестог века, појам идентитета, и као филозофска и као математичка категорија, везивао се за једнакост. У енглеском језику термин ‘идентитет’ (енгл. *identity*) употребљен је први пут 1545. године у значењу апсолутне или суштинске истости, тј. идентичности, што порекло води од латинске речи *identitas* (исто). У средњем веку није било значајнијих размишљања о идентитету, с обзиром на то да је цео овај период претпостављао религијски ауторитет изнад личног искуства и овоземаљског живота, а људско постојање уопште посматрано је увек у сенци божанског. Модернизацијом друштва завршава се ‘мрачни период’ у историји и наступа ренесанса у којој долази и до промене у перципирању идентитета. Ослобађање рационалистичке мисли од стега црквене догме доводи до процвата науке и човек се, као појединац, по први пут поставља у први план. То је зачетак онога што ће Линда Хачион¹³ много касније свеукупно означити као „либерални хуманизам“ (Хачион 1996: 14) који је био непреиспитан све до појаве постмодернизма у другој половини двадесетог века, али који, као идеологија, постоји и данас. Идентитет се од тада везује за личност и за способност самопосматрања и постаје примамљив појам филозофији, психологији и социологији. Рене Декарт (1596–1650), зачетник картезијанског дуализма по коме је душа посебан ентитет у односу на тело, пошавши од радикалне сумње о

¹² Ова два појма нису у потпуности синонимна, иако се понекад тако употребљавају. *Други* означава друго људско биће које се разликује од Ја, при чему се те разлике јављају као кумулативни и конститутивни фактор у формирању слике о себи (в. Хегел (1986), Лакан (2006)), док *другост*, као карактеристика неког да је различит и другачији, на основу културних, родних, полних или расних разлика, увек носи негативан призив и може повлачити процесе искључивања и дистанцирања (в. Саид (2008), Баба (1994), Спивак (2003), Батлер (2001)).

¹³ У преводу на српски језик теорије *Поетика постмодернизма*, презиме ауторке Линде Хачн је транскрибовано као Хачион, те ћемо се те верзије придржавати у раду, иако би Хачн било приближније изворном изговору на енглеском језику.

постојању и (само)постојању, извео је чувену максиму *cogito ergo sum*, по којој нема сопства без способности мишљења. Енглески емпириста Џон Лок (1639–1704) даје даљи допринос проучавању идентитета тиме што разуму додаје и категорију свести. У своје најпознатије дело *Оглед о људском разуму* (1690) Лок је уврстио поглавље под називом „О истоветности (идентитету) и различности“ (Лок 1962: 350–374) где успоставља веома модерну концепцију идентитета, до тада неуобичајену. Покушавајући да конципира човека као грађанина, као ‘правни израз’, Лок закључује да се човек од других живих бића разликује по томе што поред материјалне супстанције поседује и свест. По њему, идентитет је емпиријски опазиво сопство, лични идентитет зависи само од свести, а личност је „свесна мислећа ствар“ (365), односно биће „које може да сматра себе собом“ (358). За студију о Фугарду, Локов приступ је значајан и због тога што је он први који је уочио да лични идентитет, осим самосвести и самореференцијалности, увек поседује временску димензију, будући да су људи по рођењу *tabula rasa*, а идентитет стичу искуством, односно уписивањем догађаја на празну плочу. Према Алаиди Асман, најзначајнија претпоставка Локовог поимања идентитета је свест „коју можемо да изједначимо са сећањем, јер [Лок] сећање разуме као ретроспективну пројекцију која се протеже у прошлост. Лични идентитет настаје тако што једна личност препознаје себе као сопство у процесу промене времена“ (2011б: 175). Самоспознаја се стога стиче *a posteriori*, враћањем свести уназад.

Филозофију осамнаестог века обележио је Имануел Кант (1724–1804), који на прво место поставља субјекта и код кога се по први пут јавља увиђање граница једног субјекта у односу на други. Према Канту, друга особа нас никада не може видети на начин на који ми посматрамо себе, због времена које се различито доживљава у различитим особама (Кант 2003: 443–444). Кантова филозофија другог увек запада у изванредан солипсизам пошто је за њега једини однос између Ја и другог—однос сазнања. До померања од оваквог става коначно долази код Георга Вилхелма Фридриха Хегела (1770–1831) који је најзаслужнији за везивање појма идентитета за другог. Код њега се појављивање другог не везује више за конституцију света и емпиријског ега, већ за „саму егзистенцију моје свести као самосвести“ (Сартр 1984: 248). По први пут, однос између Ја и другог не иде само од Ја, као *cogita*, већ је узајаман. У *Феноменологији духа* (1807), у симболичној причи о односу господара и роба Хегел показује на који начин се Ја и други међусобно конституишу и конструишу и како је за успостављање субјекта неопходна перспектива другог (Хегел 1986: 113–119). Хегел говори о самосвести која је двострука—у себи садржи и себе саму, али и друго, те је у исто време и самостална и несамостална. Самосталност самосвести је оличена у господару који постоји за себе, док се несамосталност односи на слугу који постоји за другог. У предговору *Феноменологије духа* у издању на српском језику, Вељко Кораћ овај однос објашњава на следећи начин:

У почетку је господар све, а слуга није ништа. Господар се *посредно* односи према стварима *преко слуге*; тиме се укида непосредни однос господара према стварима. Господар је угурао слугу *између себе и ствари*; на тај начин он се повезао са несамосталношћу ствари, задовољавајући појуду као чисти ужитак. Међутим, самим тим препустио је своју самосталност слуги који за њега ради На тај начин ропска свест постаје све више самостална. Слуга се према стварима односи негативно, укида их, али спречава појуду и не уништава их, већ их само обрађује. Тако слуга својим властитим деловањем *производи ствари*, а самим тим и себе, док се господар, који не ради, јавља још само у уживању. Као посредник, слуга деловањем постаје све, а господар—ништа. ... Свест долази

радом сама себи, радом се испољава и отуђује, да би се посредним путем поново нашла у себи. (Хегел 1986: xiii)

Према Хегелу дакле, једна самосвест постоји само зарад чињенице да постоји за другу самосвест. Обе ове самосвести се боре на „живот и смрт“, јер тако једино могу да докажу постајање и саме себе и оне друге: „У ту борбу оне морају да ступе, јер оне морају извесност о себи, да постоје за себе, да уздигну до истине на другој самосвести, на самима себи“ (Хегел 1986: 115). Хегел овим објашњава целу историју човечанства као причу о напретку и коначном ослобођењу која у себи нужно садржи теолошку и телеолошку инстанцу¹⁴, али је за анализу Фугардових драма Хегелова мисао значајна преваходно у контексту индивидуалног односа Ја и други, који се формира између протагониста на сцени. У видео интервјуу 1992. године Фугард истиче да се однос између два људска бића налази у основи свих његових драма: „Уколико погледате моје драме и њихове мале поставе од два, три лика, фокус је увек на питању ‘Шта ја радим теби и шта ти радиш мени?’ И шта су последице тога у оквиру нашег живота?“ (Фугард 1992: 16:07–16:30).

Фугард даље наглашава да је овај однос за њега заправо „централна арена у животу“ (Фугард 1992: 19:10–19:13), чиме потврђује огроман утицај егзистенцијализма на своје писање. У овој филозофији из двадесетог века чији су главни представници били Жан-Пол Сартр, Мартин Хајдегер и Албер Ками, другост постаје један од кључних термина. Егзистенцијализам, насупрот есенцијализму, постулира појединца изнад општости, а као главну карактеристику бића истиче слободу избора. Према Сартру, бићу је неопходан други како би оно оправдало и увидело сопствено постојање. Мисао да самосвест поседује мазохистичку жељу да буде ограничена свешћу другог субјекта кулминираће у Сартровој чувеној реченици „Пакао, то су други!“ из драме *Иза затворених врата* (1944). У свом делу *Биће и ништавило* (1943), Сартр разликује „биће-по-себи“, „биће-за-себе“ и „биће-за-другог“. „Биће-по-себи“ је масивна материја, испуњено је и себи довољно, као „синтеза себе са собом“ (Сартр 1984: 26) и не може да има никакав однос са другим. Оно је увек—оно што јесте (26–27). За разлику од тога, „биће-за-себе“ подразумева однос субјекта са собом, нестално је, оно је—и оно што није и оно што јесте (98–99). Сартр даље истиче да „Биће-за-себе увек упућује на Биће-за-другог“ (236), што значи да је други неопходан да би субјект спознао своје биће. А та спознаја се, према Сартру, одвија путем погледа, при чему овде није реч о начину на који видимо себе, већ о ономе шта осећамо и како доживљавамо себе, зато што нас други види: „Препознајем да сам такав каквим ме други види. ... Други ми није открио само оно што сам био: он ме је конституисао у нов тип бивствовања које може поднети нова одређења. Ово биће није било у мени прије појављивања другог“ (236). Ова самоспознаја је најочљивија код осећања поноса и стида, осећања која наступају баш због тога што нас неко може видети. Такође, поглед о коме Сартр говори је двосмеран, јер поглед другог одређује субјекта, али је и тај други одређен погледом субјекта. Други је за субјекта истовремено и човек и предмет, исто онако како је и субјект сâм—објекат/предмет у погледу другог, који се појављује као „радикална негација мога

¹⁴ Хегелова идеја апсолутног духа и еманципације подразумевала је крајњу појмљивост људског постојања и тежњу да се ствари виде целовито, као органско јединство међузависних елемената. То јединство је (божански) апсолут у коме су разрешене све супротности, превазиђене индивидуалности и скривена хармонија свих ствари. До њега се долази умном активношћу, самоспознајом, односно, тако што ће разум препознати самог себе као апсолутну стварност. По Хегелу, стварност и разум су поистовећени, тј. стварност постоји јер је о њој могуће размишљати. Управо ће негација ове идеје постати основни постулат постструктуралистичке и постмодерне мисли, по којој је стварност не само непојмљива, већ и непостојећа независно од језичке подлоге.

искуства, јер је он онај за кога ја нисам субјект већ објект“ (242). Иако Сартр не говори у колонијалном контексту, концепти двосмерног погледа и опредмећивања ће постати кључни у постколонијалној теорији друге половине двадесетог века. И Сартров егзистенцијализам и постколонијализам су, заправо, само део теоријског бриколажа кога је изнедрио двадесети век, а у коме је дошло до кључних промена у перцепцији сопства, али и света уопште, с обзиром на то да нови филозофски и књижевни правци у потпуности одбацују онтолошке и епистемиолошке доминанте које су раније постулирали Кант, Хегел и Хусерл.

Најзначајнији аксиом који је претпостављала Хусерлова феноменологија деветнаестог века је да есенција долази пре егзистенције, односно, „да оно што постоји, постоји само с обзиром на своју суштину, а не на—случајно и променљиво—постојање“ (Бужињска и Марковски 2009: 102). Одупирући се сваком релативизму, натурализму и историцизму, који увек доводе до коначне субјективизације, феноменологија је истицала веру у постојање апсолутне истине, која постоји сама по себи, независно од тога ко је и на који начин спознаје и која је и објективна и очигледна. У теорији књижевности, феноменолошки покрети су исто тако тежили ка откривању самосталног значења текста независно од аутора или читаоца. Управо ће сумње по овом питању учинити да двадесети век буде сцена за стално проблематизовање феноменолошке позиције према свету и сопству уопште, али и према књижевном делу. Филозофију и књижевну критику двадесетог века обележиће такозвани заокрети: антипозитивистички, лингвистички, постструктуралистички и, најзад, културолошки (в. Бужињска и Марковски 2009: 33). Њима ће трајно бити проблематизована „картезијанско-кантовска сазнајна парадигма, услед чега је дефинитивно одбачен сан о савршеном, непосредованом почетку људског знања заснованог на очигледној доступности свести себи самој“ (194). Објективно и језиком непосредовано искуство себе и света уопште сада прелази у оквире митске приче. Структура према којој човек постаје оно што „по својој суштини“ јесте, указује се као крајња апорија новије теорије у корист субјекта који се опажа као конструкција условљена језичком и идеолошким потком савременог доба. Другим речима, у двадесетом веку се гаси хуманистички схваћен субјекат, одбацује се идеја о његовој целовитости и о унапред дефинисаном и коначном идентитету, који у основи почива на хегелијанском трансценденталном и телеолошким концепту еманципације.

Стиче се утисак да термини идентитет, субјект и сопство¹⁵ постају „модерни“ и у критици и у књижевности двадесетог века. Према Линди Хачион (1996: 264) то се дешава од тренутка када су структуралисти одбацили тежње картезијанског *cogita*. И по Фредерику Џејмсону, смрт и фрагментација субјекта је „помодна тема“ која обележава крај једне ере у којој је на пиједестал био постављен его или индивидуална и аутономна буржоаска монада (Џејмсон 1991: 15). Од тренутка који је Лиотар означио као Сосиров „лингвистички заокрет“ започиње извесна „децентрализација субјекта“ у постструктуралистичкој филозофији Дериде, Фукоа и Барта, али и у психоанализи од Фројда до Лакана, као и у постмодерној књижевности. У свим поменутих правцима долази до дискурзивизације идентитета—истицања да је субјект конструисан језиком. Бошковић стога закључује да се у савременој мисли аутономија модерног

¹⁵ Милутиновић у раду „Лични идентитет у постмодерној“ наводи да термини идентитет, сопство и субјект нису потпуни синоними, али да јесу изузетно блиски. Сопство је квалитет бића који се одређује као јединствен у односу на друго (биће), а субјект се одређује кроз опозицију према објекту. Лични идентитет је, по њему, донекле претпостављен овим терминима, јер сажима однос сопства и субјекта (Милутиновић 2013: 60).

хуманистичког субјекта упорно гради и разграђује у „перманентној игри коју са њом играју различити (онтолошки, идеолошки, метакултуролошки, социолошки, психолошки, расни, класни, родни...) симболички и дискурзивни регистри“ (Бошковић 2010: 172).

1.2. Идентитет и постструктурализам

Поменути лингвистички заокрет започео је објављивањем *Курса опште лингвистике* Фердинанда де Сосира 1916. године, после чега однос језика према свету и улога језика у поимању света никада више нису били исти. Интердисциплинарна клима која се од тада формира (Сосирова лингвистика, Прашка школа, Леви-Стросова антропологија) обухваћена је под јединственим називом структурализам. Предмет опште лингвистике, од које је Сосир тежио да створи аутономну научну дисциплину, био је систем језика (*langue*), а не говор (*language*) или жива реч (*parole*), који су инхерентно диференцирани, индивидуални и друштвени, историјски константни и променљиви истовремено. За разлику од говора, Сосиров језик се тумачи као аутономан, заједнички и целовит систем узајамних повезаности и односа свих појединачних елемената, који као такав полаже права на научност (Бужињска и Марковски 2009: 219). Истиче се арбитрарност језичког знака која подразумева независност означитеља од стварности коју означава: означитељ и појам повезани су искључиво путем конвенције, а не природном везом. Исто као и у лингвистици, у контексту књижевне критике структурализам је, као кулминација модерне, имао претензије ка научности, сазнајном фундаментализму и есенцијализму, док се у оквиру уметничког дела трагало за структурама, непроменљивим системима и општом граматиком књижевности. Структурализам доживљава свој врхунац шездесетих година двадесетог века, али се тада суочава и са низом апорија које је донело затварање књижевног дела у таутолошке структуре. Када је реч о перцепцији субјекта, Бужињска наводи да структурализам можда јесте детронизовао „емпиријско[г] и феноменолошко[г] субјект[а]“, али га је, са друге стране, поставио у још ризичнију визију—„самоусмеравање структура и апстрактност вештачких система“ (336). Широки спектар реакција на трансдисциплинарну оријентацију структурализма који се у том периоду јавља назван је постструктурализмом, а његови најзначајнији представници били су Мишел Фуко, Жак Дерида и Ролан Барт. Својом критиком два најосновнија појма структурализма, структуре и знака, Дерида започиње постструктуралистичку револуцију, која је усмерена не само против структурализма, већ и против читаве парадигме савремених хуманистичких наука. Ако је структурализам почивао на бинарним супротностима (језик/говор, означитељ/означено, синхронија/дијахронија) које привилегују прве чланове, у Деридиној ревизији као најбитнији концепт уводи се ‘разлика’. Идеја структуре замењена је језичком игром, континуитет је замењен случајношћу, а идентитет и сличност—разликом (334–344).

Најзначајнија претпоставка постструктуралистичких мислилаца подразумевала је инхерентну немогућност језика да овлада нејезичком сфером, с обзиром на њихов став да језик није транспарентан медиј кадар да непосредно ослика стварност која је изван њега. У таквој поставци, све је омеђено дискурсом, па и сâм човек. Мишел Фуко у спису „Мишљење спољашњости“ (1966) наводи низ мислилаца друге половине

деветнаестог века који су утабали пут савременом „цепању субјекта“. Ти уметници су још пре саме револуције у поимању језика увиђали да се у језику може назрети само „искрење спољашњости“ и поред свих покушаја наше културе „да у њему пронађе свој одраз“ (Фуко 2005а: 14). Ниче је, на пример, спознао да они који држе говор заправо држе и право на реч, Маларме је језик видео као „кретање у коме нестаје онај који говори“, док је за Батаја мишљење говор границе и сломљене субјективности (14). Сви ови теоретичари и уметници су заправо претеча детронизације субјекта у постструктурализму, где се до крајњих граница преиспитују схватања да су људи врховни субјекти са аутономном контролом над својом свешћу. Насупрот томе, постструктуралисти су веровали да је људска свест дискурзивно конструисана, тј. да наш субјективитет конструишу променљиви дискурси моћи који бескрајно говоре кроз нас, стављајући нас на одређене позиције и у одређене односе. У том смислу, ми нисмо своји сопствени ствараоци и не владамо сами собом, ми не конструишемо наше идентитете зато што су они већ исписани за нас. Субјект не може господарити конструисањем сопства, већ је *децентриран*: његова свест се увек конструише са позиција које се налазе изван њега самог, што даље води до закључка да појединац није транспарентни приказ сопства, већ је само и једино последица дискурса. Фуко је инсистирао на поновном преиспитивању субјекта као дискурзивне конструкције: „Субјект дискурса је увек расут ... он никада није надмоћни трансцендентални зналац“ (цит. у Хачион 1996: 149). Саморазумевање такође мора имати дискурзивни карактер, пошто се рефлексивна догађа у језику (Бужињска и Марковски 2009: 199). Тиме се у постструктурализму апсолутна сувереност субјекта доводи у питање, јер он „није више *пред светом*, већ је у њега уграђен“ (195).

Читаво Фукоово дело би се могло посматрати као анализа начина путем којих су „људи претварани у субјекте“: кроз праксе класификовања, одвајања и самосубјективације. Класификовање укључује начине на које је производња знања у наукама о човеку, попут психијатрије, медицине, криминологије и сексологије, претворила људе у типове личности групишући их у складу са дуалистичком логиком која прожима западни начин мишљења: разум/безумље, нормално/патолошко, живот/смрт. Практике одвајања се односе на стварање дисциплинарног друштва помоћу институција као што су затвори и психијатријске клинике, будући да је Фукоов свет увек свет односа моћи. Самосубјективација упућује на разне *технологије сопства*, попут технике признања, које се најпре јављају у хришћанству, а потом у модерној медицини и психијатрији, путем којих људи сами себе преобразују и производе (Жец 2005: 117–119).

Сумирајући постструктуралистичко стање, Фуко ће, можда сувише радикално, приметити да се у дискурсу субјект губи: „Налазимо се пред једним понором, који је за нас дуго био невидљив: биће језика појављује се само за себе једино у нестајању субјекта“ (Фуко 2005а: 13). Ипак, када Фуко каже да човек нестаје, да је он *ништа*, он заправо мисли да субјект не постоји изван односа моћи који га конститушу привидно као стабилног, односно, трансценденталног или трајног. Уместо тога, субјект је *децентриран* „у односу на законе његове жеље, облик његовог језика, правила његовог деловања или игре његовог митског или фабулозног дискурса“ (цит. у Хачион 1996: 292). Дакле, уколико су могућности мисли и деловања одређене низом система које субјект не контролише или не разуме, онда је он *децентрализован*—он није извор, односно центар на који се позивамо када желимо да објаснимо догађаје, већ нешто што је створено овим силама. Дерида је такође тврдио да децентрирање субјекта не значи и његово коначно уништење, већ проналажење његовог места у систему разлике. Према

његовој деконструкцији¹⁶, идентитет је остварив само уколико подразумева другост у себи (Бужињска и Марковски 2009: 397), али је, парадоксално, та чињеница истовремено и узрок његове неостваривости. Процес утврђивања идентитета, по Дериди, никада није затворен с обзиром на то да је „нешто оно што јесте само онолико колико се разликује од нечега другог“ (397). Фугард је постструктурализму близак управо због покушаја да у својим драмама деконструише идентитетске структуре које је централизовани дискурс апартхејда наметнуо његовим ликовима. ‘Разлика’ која представља кључни фактор при фукоовском произвођењу њихових идентитета, будући да су на основу ње они измештени од центра моћи, у драмама постаје деридијанска разлика—она која деконструише и центар који је ствара.

1.3. Идентитет и постмодернизам

Постструктурализам се сматра једном од комплементарних струја постмодерне, као ширег појма за тенденције у култури друге половине двадесетог века, и постмодернизма, као књижевног правца, пошто и један и други имају за циљ ревизију модернистичке и структуралистичке традиције које су привилеговале разум, универзалност, јединство, целовитост и сврсисходност система, структуру и концепцију „јаког“ субјекта са претензијама да овлада светом. У постмодернизму се у први план стављају процеси производње значења, начини на које „наши различити знаковни системи додељују значење нашем искуству“ (Хачион 1996: 10). Проблематизује се све оно што је у модернизму сматрано за здраворазумско и природно: улога језика у производњи значења, наративна форма, стратегије представљања, однос текстова према другим текстовима—интертекстуалност, однос између историјских чињеница и искуственог догађаја¹⁷ и уопште, преиспитују се све „епистемолошке и онтолошке последице ... онога што су историографија и књижевност једном узеле здраво за готово“ (13). Ово проблематизовање се односи и на грађење субјективности: постмодернизам изазива „хуманистичку претпоставку о јединственом субјекту и целовитој свести“ тако што истовремено успоставља и руши кохерентну субјективност¹⁸ (14). Чист *ego cogito*, творац представа који свет подређује себи, коначно је детронизован (Бужињска и Марковски 2009: 369).

Ово постмодерно довођење у питање читавог низа појмова, попут ауторитета, хијерархије, хомогенизације, резултат је оног што Хачионова (1996: 106–107) назива „децентрирани револт“, који представља изазов усмерен ка концепту центра у свим

¹⁶ Деридина деконструкција подразумева праксу којом се оспорава ауторитет језика и логоцентризма и којим се указује на непостојање ригидне категоризације и бинарних супротности.

¹⁷ У деценијама које су уследиле, постмодерни однос према историји и прошлости уопште довео је, између осталог, до теорија сећања и теорија трауме.

¹⁸ Тај парадоксални однос према свему што испитује је једна од основних одлика постмодернизма. Понекад изгледа да постмодернизам као да намерно одбија да реши противречности које истиче, а одговори које нуди су привремене и провизорне. Иако је ово по многим лоша одлика постмодернизма, Хачионова то сматра позитивним, зато што се тиме само подржава теза да ништа (па чак ни сам постмодернизам) не може избећи учествовање у савременим економским и идеолошким доминантима. Постмодернизам нас учи да је све идеологија, и да не постоји ниједна културна пракса без идеолошке подлоге која одређује услове у којима се значење производи унутар ње (Хачион 1996: 14), што има паралелу у постструктуралистичкој тврдњи да се из тамнице језика не може побећи.

његовим облицима. Лиотар (1995: 24) исто тако наводи да постмодерна објављује рат целини, указује на невидљиво и активира разлике. Центар уступа пред маргинама, он више „не стоји чврсто“ (Хачион 1996: 30), већ се расипа. Из децентриране перспективе и положаја маргиналног или ексцентричног долази се до закључка да „наша култура заиста није хомогени монолит (средњекласна, мушка, хетеросексуална, белачка, западна)“ (31). Таква (западноевропска) култура почивала је, али и даље почива, на бинарним опозицијама које увек привилегују једну страну и између којих центар обично има стожерску улогу: ја/други, мушко/женско, белац/црнац, дух/тело, објективност/субјективност, запад/исток (113). Међутим, ако се центар поима као конструкција или као фикција, а не као непроменљив реалитет, онда старо *или/или* уступа место новом *и/такође* чија вишеструкост и разлика отвара простор за нове могућности (114). Уместо поменутих бинарних опозиција које скривају хијерархије, афирмише се деридијанска разлика, тачније ‘разлике’ које имплицирају плуралитет, разнородност и разноврсност. Постмодерна разлика увек је многострука и нестална. Модернистички хомогени идентитети и централизоване истости уступају место децентрализованој заједници. „Живели рубови“ постаје парола постмодернизма, а локално, не-тотализујуће и регионално се слави у свакој постмодерној уметности (107).

У књижевности то се одражава на избор јунака: они више нису краљеви, владари и стабилне личности, већ се инсистира на ликовима са маргине, па су у првом плану странци, преваранти, хомосексуалци итд. Јулија Кристева овакву тенденцију назива „писањем-као-искуством граница“, а притом мисли на границе језика, субјективности, расног или родног идентитета (цит. према Хачион 1996: 25). Оно што Фугарда смешта у постмодерни дискурс је ексцентричност његових ликова. У апартхејд систему који је био на власти у Јужној Африци безмало током целог Фугардовог живота и који опстаје на извесном алармантном нивоу чак и након што је званично срушен, та група ексцентричних и занемарених понајвише је обухватала црнце који су, парадоксално, чинили већинско становништво. Међутим, протагонисти Фугардових драма нису само црнци, већ и обојени¹⁹ (попут браће Питерсен из *Крвене везе* или Бузмана и Лене), сиромашни белци (Смитови из *Здраво и довиђења* и машиновођа из истоимене драме), као и жене (тужна библиотекарка из *Изјава*, проститутка Хестер или растројена Гледис из *Алоја*). У апартхејду, сви они су били нешто што не постоји, радикална другост у односу на богате белце. Били су „одсуство унутар присуства“, али, у постмодернистичком и постструктуралистичком контексту, због саме чињенице да су унутар, они су и потенцијални извор промене, онај који ће уздрмати центар. Ванцентрични помак се може наћи и у томе што Фугард своје драме измешта на периферије, односно маргиналне локације—место радње више није Јоханезбург, већ Софијатаун, мочварни предели или радничка насеља. Просторе које Фугардови ликови настањују, Фуко назива хетеротопијама одступања, местима која „настањују појединци чије понашање одступа од уобичајеног просека или прописане норме“ (Фуко 2005б: 33): затвор (*Острво*), гробље (*Машиновођа*), место-без-места (*Бузман и Лена*), вазар (*Луна парк*). Једна од Фугардових првих драма *Овде живе људи!* (1968) је исто тако смештена у извесну хетеротопију: кућу на периферији, чија се газдарица, заједно са своја два станара, у безуспешним покушајима да прославе њен педесети рођендан, суочава са потпуном невидљивошћу и анонимношћу. Реплика из

¹⁹ Када је реч о изразу ‘coloured’, који је према званичном попису становништва у Јужној Африци коришћен као расно одређење за оне који не припадају ни белцима ни црнцима, већ су мешовитог порекла, с обзиром на ограничења у српском језику и, са нормативног аспекта, непостојање еквивалентног израза за поменуто расно одређење, у дисертацији ћемо користити термин ‘обојени’. На почетку сваког поглавља, приликом прве употребе овог термина, реферисаћемо на ову фусноту.

наслова коју изговара протагонисткиња отварајући прозор на крају драме, у себи садржи хегелијанску жељу за признањем и скреће пажњу на дехуманизацију свих оних који се налазе на ободу друштва, изван доминантног центра. Постмодерна књижевност се одликује и угроженим наративним континуитетом: традиционално јасни закључци романа и драма су уступили место постмодерним епизодима, који на прво место стављају начин на који ми, као писци и читаоци/гледаоци, производимо закључке. У Фугардовим драмама такође изостаје јасно разрешење, будући да ликови углавном не успевају да савладају трауме из прошлости па остајемо упитани пред њиховом даљом судбином.

Као корен свих постмодерних промена, Хачионова (1996: 112) наводи друштвена дешавања шездесетих година двадесетог века када започиње „уписивање у историју“ ранијих „тихих група“, тј. свих оних који су одређени *разликама*—расе, пола, класе, сексуалне склоности, етничке припадности итд. Те године обележили су крај империјализма, проглашавање независности колонија, оснивање република, као и многа друштвено-политичка превирања попут студентских демонстрација у Паризу, убиства Мартина Лутера Кинга и Малколма Икса у Америци итд. Вероватно по први пут у историји енергично су изазивани сви фало-, хетеро-, етно- и евро-центризи, а екс-центрици се уписују како у теоријски дискурс тако и у уметничку праксу. Док је андроцентризам изостављао жене, етноцентризам је произвео црнца у фигуру одсуства или негације. У поменутом периоду то се оспорава оним што би се могло назвати „црначком означавајућом разликом“ (113), што касније кулминира у постколонијалним студијама. Управо су шездесете године двадесетог века године када настају Фугардове прве драме (*Лош петак* (1958), *Нонгого* (1959), *Крвна веза* (1961), *Здраво и довиђења* (1965), *Канут* (1966)) у којима црнци по први пут ступају на сцену јужноафричког позоришта.

Попут постструктурализма, и постмодернизам акценат ставља на „конструкцију“ када је реч о питању стварности, истине и наравно субјекта. Постмодернистички контекст ове појмове не пориче, међутим, „истину“ реалности оспорава тако што је поима као људску конструкцију. У том духу, постмодернистичка књижевност не креће се у правцу поједностављивања мимезиса, већ настоји да укаже на разноврсност дискурса који успостављају нашу визију структуре стварности (Хачион 1996: 78). „Конструкција“ наглашава контекст, при чему се реконтекстуализују како производни тако и рецепцијски аспекти (аутор, односно публика/читалац респективно), али и сам текст унутар „целокупне комуникационе ситуације, која обухвата друштвене, идеолошке, историјске и естетске контексте у којима ти процеси и ти производи живе“ (Исто). Како се контекстуална подлога целокупног Фугардовог дела (али и њега као аутора) не може одвојити од Јужноафричке Републике и апартхејда, неопходно је истаћи да се у основи самог пројекта апартхејда налазило питање идентитета. Према „Закону о попису становништва“ из 1950. године становништво Јужне Африке класификовано је на белце, црнце (урођенике), обојене²⁰ и Азијате. Шели (2009: 55–56) истиче да је јасна дефиниција раса била један од седам стубова на којима је почивао апартхејд. Екстремно прецизне дефиниције становништва имале су за циљ да обезбеде осталих шест стубова: контролу централних политичких институција од стране белаца, одвојене институције и територије за црнце, просторну сегрегацију у градовима и селима, контролисање улажења афричког становништва у градове, поделу на тржишту рада и сегрегацију свих јавних објеката, од универзитета до клупа у парку. У

²⁰ За употребу термина ‘обојени’ у овој дисертацији, видети фусноту 19.

критеријуме класификације су, пре свега, улазили: изглед, порекло и обичаји, при чему физичка идентификација није била усмерена ка дефинисању тела као јединственог, већ као дела колектива, лоцирајући га унутар наратива о хијерархији, где су се на врху лествице налазили белци којима су припадале све позиције моћи, а на самом дну црнци без икаквих привилегија. Управо такви наративи се у постмодернизму доводе у питање.

У књижевној критици, Лиотар је и званично прогласио смрт метанаратива и историје која функционише по принципу универзалног Ми, чиме су Они (други) изопштени. Под метапричом или великом нарацијом, Лиотар подразумева све оне приче које су обележиле модернизам, а које су сада неодрживе: „прогресивна еманципација разума и слободе, прогресивна или катастрофална еманципација рада, ... богаћење читавог човечанства кроз технонаучни капитализам“ (Лиотар 1995: 25), као и хришћанска филозофија о љубави као жртви. Сва је прилика да су све ове приче сажете у Хегеловој филозофији апсолутног духа. Таква прича о универзалности, целини и јединственој историји нудила је само привид трансценденталности. Лиотар поставља питање да ли МИ можемо наставити да организујемо догађаје у оквиру универзалне историје човечанства, а тиме имплицитно поставља и питање субјекта, односно „ко смо то МИ?“ који легитимишу такву историју—да ли то МИ укључује ЈА и ВИ, а нужно искључује ОНИ (радикалну другост)? Овим се отварају врата реконструисању историје уз помоћ историја, многобројних малих наратива (25–43). Све Фугардове драме, са ликовима скрајнутим на маргине историје, нуде микронаративе који стоје насупрот метанаратива какав је захтевао апартхејд. Ове драме стављају огледало пред јужноафричку стварност, али се та стварност сада, више него икад, види као вишеструка.

Иако и сама „етикетирана“ као нека врста метанарације, може се тврдити да је Фројдова психоанализа поставила погодно тле за постмодернизам, јер је његов модел „расцепа“ (испољено/скривено, свесно/несвесно) омогућио „постмодерну антитотализујућу тотализацију или децентрирану врсту центрирања“ (Хачион 1996: 107). Због тога ће у наредном потпоглављу укратко бити изложени основни концепти идентитета у теорији психоанализе Фројда и његових наследника, Јунга и Лакана.

1.4. Идентитет и психоанализа

*Свесно = садашњост—побуда, мотив, сврха.
Несвесно = дубља моралност.
Још мрачније регије где су похрањене слике.
(Фугард 1983: 15)*

Идући за основним питањем како разумети функцију психе, Сигмунд Фројд (1856–1939), оснивач психоанализе, претежно заинтересован за психотерапију, спровео је заокрет од медицине ка психологији, што је даље значило да је психоанализа постала општи теоријски модел којим се објашњава и анализира људска природа и понашање. Фројдов највећи допринос је откривање сфере несвесног, односно оних делова психе који не подлежу рационалној контроли, а психоанализа, усмерена на проучавање и свесног и несвесног, јавља се као метапсихологија, имајући у виду да психологија истражује само свест. Попут Линде Хачион, и Марковски тврди да се управо Фројдовим заснивањем психоанализе радикално променила слика човека, с обзиром на

то да несвесно спречава човека да спозна самог себе, те се и поимање идентитета удаљава од просветитељске идеје рационалног субјекта ка концепту „субјекта трајно одвојеног од своје суштине“ (Бужињска и Марковски 2009: 52). Фројд људску психу интерпретира кроз два система: систем свесног, који се даље грана на свест и подсвест, и систем несвесног. Свест је везана за перцепцију и налаже нам да делујемо рационално; подсвест је оно што потенцијално може бити освешћено, док се несвесно односи на нагонску сферу и никада не може прећи праг свести. Касније ће Фројд из овога произвести своју познату хипотезу о психолошкој структури људске природе која се састоји из три инстанце: Ид (*das Es*), Его (*das Ich*) и Супер Его (*Über-ich*). Док Ид одговара несвесном, нагонској страни личности, Супер Его представља интериоризацију друштвених норми и забрана, а Его (Ja) се јавља као медијатор између њих.

Ивана Тодоровић (2013) наводи да је управо Фројдова психоанализа понајвише допринела савременом везивању идентитета за појам другости, при чему се тај појам проширује и обухвата не само другог, као другу особу, већ и инхерентну другост, тј. сопствену подсвест, која је отуђена од свести. Она наводи Фројдов есеј „Das Unheimliche“ (1919), у коме аутор анализира антонимске придеве „heimliche“ и „unheimliche“²¹, при чему се долази до закључка да придев „heimliche“ у себи садржи и значења супротна од „unheimliche“ (блиско, сродно, познато), али и значења синонимна са њим (скривено, језиво, нелагодно). Стога се придев „unheimliche“ узима за претечу појма другости, јер „сведочи о присуству непознатог и застрашујућег *унутар* познатог—‘unheimliche’ представља нешто што нам је у прошлости било блиско, затим потиснуто, а што, у одређеним околностима, поново прелази у домен свесног“ (Тодоровић 2013: 2). Лакан ће касније додатно проширити овај психоаналитички концепт.²²

Карл Густав Јунг, психоаналитичар који се донекле погрешно схвата као Фројдов дисидент²³, пре свега је значајан због тога што је први проширио Фројдов концепт несвесног на лично и колективно несвесно. Слично као код Фројда, сопство се према Јунгу састоји из свесног и несвесног—две сфере које су међусобно комплементарне и које се понашају компензаторски, али су у својим својствима супротне. Јунг, ипак, није на исти начин као Фројд приоритет давао нагонским поривима Ида—Фројдовога несвесног. Свесно се код Јунга односи на Ја (Его)—комплекс представа које чине средиште поља свести и за кога нам се чини да поседује високи континуитет и идентитет са самим собом (Јакоби 2000: 20–21). Међутим, Ја не може да појми сопство, пошто није способно да појми несвесно, које је „тоталитет свих оних психичких феномена којима недостаје квалитет свести“ и које доприноси оном „осећању да је човек сам себи непознат“ (Требјешанин 2017: 67). О несвесном сазнајемо на основу његових манифестација и садржаја који су продрли у свест. Лично несвесно је мањи и површнији део несвесног, својствен појединцу. У њему се углавном налазе садржаји који су ту доспели путем сублиминалне перцепције, али и искуства која су некада била свесна, па су путем несвесно мотивисаног, (не)намерног

²¹ Превод ових придева на српски језик је споран. На енглеском језику придеву „unheimliche“ одговара придев „uncanny“ који такође нема једнозначни превод на српски језик, већ се преводи изразима попут *неугодно, језовито, зачудно, очуђујуће* (в. Матовић 2020: 106).

²² Тијана Матовић (2020: 105–106) прати прелаз од Фројда према Лакану управо преко овог есеја, лоцирајући у појму *Das Unheimliche* клице „трауме као парадигме искуства“.

²³ После разлаза са Фројдом 1913. године, Јунг је за своју теорију користио назив аналитичка психологија, како би се разликовао од Фројдове психоанализе. За детаљније објашњење односа између Фројда и Јунга видети Требјешанин (2017: 21–22).

заборављања, односно процесом потискивања, доспели у несвесно. То може бити зато што су тренутно непотребни, зато што су избледели или зато што су, из различитих разлога, непријатни за свесно Ја, па су отуд намерно одбачени у несвесно. Са друге стране, колективно или трансперсонално несвесно је много веће од личног. Требјешанин (2017: 41) наводи да оно „не постоји у неком опозивом виду, већ само као диспозиција“, и обухвата могућности, инстинкте и априорне облике перцепције које су свима дате у наслеђе, а које Јунг назива архетиповима. То надлично несвесно активира се само у посебним тренуцима обележеним снажним емоционалним интензитетом, када више нисмо појединачна бића, „већ се у нама диже глас целог човечанства“ (Исто). Несвесно није суштински опасно и демонско, али постаје такво када га свест игнорише и гуши, када не допушта садржајима да се слободно испоље.

По Јунгу, дакле, субјект је крајње диференциран: „Ми замишљамо да смо целовити, али нисмо господари својих мисли и поступака. Наша личност је фрагментирана, многи наши комплекси [из несвесног] раде често против наше воље и мимо ње“ (цит. у Требјешанин 2017: 82). Јунг сопство посматра као архетип потпуности, као обједињујући и регулишући центар тоталне личности, али несазнатљиво за Ја, које представља само центар свести, али не и целокупног сопства. Сопство је надмоћно у односу на Ја чији је задатак да непрестано оспорава ту надмоћ: „Свест може да захтева само релативну средишњу позицију и мора да трпи то што је у извесној мери несвесна психа надвисује и окружује са свих страна“ (Јакоби 2000: 49). Фугард у својим *Белешкама* такође алудира на ограничења свесног дела психе у односу на несвесни део и повезује га са чином писања: „Како је узана и нестабилна та мала плажа белог песка коју називамо свешћу. Одувек сам знао да у мом писању постоји то тамно и узбуркано море о коме не знам ништа, осим да постоји, које ме је носило. Одувек сам осећао да је чин стварања истовремено и неустрашив и бојажљив, и очајан и пун наде, препуштање у непознато“ (Фугард 1983: 73).

Јунг такође уводи концепте *Персона* и *Сенка*, који се показују као релевантни за анализу идентитета Фугардових ликова. *Персона* представља исечак од Ја, и то онај који је окренут околини. Јунг *Персону* дефинише као друштвено прихватљиву маску, социјалну улогу или слику коју особа пројектује у спољашњу средину како би се допала околини. То је, донекле, и компромис између појединца и друштва о томе како појединац изгледа другима (в. Јакоби 2000: 47). *Сенка* је, са друге стране, све оно што личност не жели да буде и што не признаје да јесте. То је негативни идентитет Ега који обухвата све оне особине које свесни, доминантни Его доживљава као „болне или вредне жаљења“ (Требјешанин 2017: 151). *Сенка* садржи оне потиснуте садржаје које појединац презире, па их није интегрисао у свест. Одвајање од сопствене сенке је погубно, јер одбијањем да се сенка освести, она може постати све мрачнија и гушћа, њени садржаји могу измаћи контроли и могућности да се коригују, те прете да продру у свест и разруше свесне психичке структуре. Стога је сусрет са сопственом сенком неопходан у процесу индивидуације, тј. у сусрету са самим собом. У Фугардовом опусу, сенка игра двоструку улогу, као сенка прошлости (несавладане трауме) и као она страна личности коју човек не познаје. Овај концепт ће кулминирати у једној од последњих драма, *Сенци колибрија*, у којој се одвија Фугардов сусрет са самим собом.

На Фројдово учење надовезује се и Жак Лакан, али ће са њим уједно доћи и до радикалног прелома у психоаналитичкој концепцији сопства, пошто он *ја-генезу* спаја са постструктуралистичком семиотиком, чиме у потпуности негира стабилне и чврсте идентитете који, попут монадичне целовитости, остају недостижни. Ако се код Фројда

сфера несвесног (одвојена од свесног Ја помоћу цензура које потискују непријатне садржаје) манифестује кроз језик, Лаканова најзначајнија теза је да је само несвесно структурирано као језик, односно—несвесно је сам језик (Лакан 1986: 26). По Лакану (2006: 75–81), почетак имагинарно-фиктивног самопроналажења смештен је у „фазу огледала“, где се идентитет конституише помоћу одраза које пружа огледало. У овом предјезичком стадијуму (између 6. и 18. месеца живота)²⁴ дете је у стању да препозна свој лик у огледалу и тако ствара идеалну слику о себи која се перципира као целина, пошто пре тога дете своје тело види као фрагментирано. То је имагинарни регистар, када дете још увек нема контролу над својим емоцијама или потребама, али му лик у огледалу²⁵ пружа основу за формирање стабилне визије сопства којим се превазилази фрагментирана визија. Ступањем у патријархални симболички поредак ова слика интегрисаног сопства се неповратно и нужно губи. Појава оца нарушава срећно јединство мајке и детета зато што дете примећује да није једини објекат мајчине жеље. Према Лакану, ово се дешава у исто време као и усвајање језика. Са стицањем језика, имагинарно јединство се демаскира као фикција и захтева се усвајање унапред датих језичко-културних позиција, чиме се субјект у потпуности лишава аутономије: „Човек мора да говори како би изразио себе, али говорећи користи речи које не потичу од њега, већ из сфере отуђујуће културе. Зато ће Лакан рећи да субјект бива неизбежно отуђен у означитељу (*signifiant*), што значи да, говорећи, човек постаје сам себи стран“ (Бужињска и Марковски 2009: 69). Славој Жижек (2002: 206) закључује да је Лаканов субјект, због тога што је ухваћен у спољашњу мрежу означитеља, већ мртав, отуђен и раскомадан. Такав субјект никада не може да пронађе означитељ који би био његов сопствени и који би му помогао да у потпуности изрази самог себе. Симболички поредак (оличен у Оцу или великом Другом) је место конституције субјекта, али истовремено, то је и место његове де-конституције. Идентитет је, дакле, по Лакану, промашај, пошто прихватање друштвених норми наилази на отпор.

У оквиру приче о другости, Лакан иде трагом Хегела, јер и његов субјект тражи признање Другога, али исто тако, тежи и поседовању Другога. Другим речима, жеља је увек жеља Другога: „желим да ме Други жели“, али и „желим Другога“. Али док се код Хегела дух „из изгнанства у себи страну спољашњост“ (Бужињска и Марковски 2009: 68–69) враћа себи, освешћен и обогашћен, Лаканов субјект никада себи није у потпуности доступан: он говори, али „не зна шта говори јер је уплетен у мрежу симболичких медијација које му не дозвољавају да обједини сопствену слику“ (69). Дискурс је зато увек дискурс Другог: Другог конституише субјект/ја/приповедач, исто као што се то одвија у обрнутом смеру: ја/субјект, на месту које му Други додељује, говори дискурс тог Другог, дискурс који исто тако конституише и тог Другог као говорног субјекта. Према Лакановој коцепцији, Други (*l'Autre*) је место са којег се поставља питање о субјектовој жељи, о признању, при чему то није други човек, као појединац, већ симболично место које субјект заузима осећајући недостатак. Лакан из овога закључује да је „Други недостатак у мени“ (цит. према Бужињска и Марковски 2009: 72).

С обзиром на то да су Фугардове драме лоциране у специфичне просторне и временске оквире, оно што је за њихову анализу значајније јесте измештање овог

²⁴ Иако се овај имагинарни стадијум односи на одређени моменат у психичком развоју детета, Лакан ће касније додати да је „фаза огледала“ и нешто више од тога, јер она илуструје конфликтну природу дуалних односа сопства (Милутиновић 2012: 200).

²⁵ Лакан наглашава да огледало не мора бити неко право и реално огледало, већ се може односити и на поглед мајке у којем дете препознаје свој лик.

схватања *другог* као психичког конструкта у друштвени (односно колонијални) контекст у коме *други* бива схваћен као друштвени конструкт помоћу кога се рационализује процес колонизације. Стога ће у наредном потпоглављу бити дат приказ и одређење основних полазишта постколонијалне критике и начина на који се у оквиру ове критике тумачи појам идентитета, крећући се већ утврђеним траговима сопства, другости и разлике.

1.5. Идентитет и постколонијализам

Термин „постколонијализам“ улази у употребу осамдесетих година двадесетог века, када га аутори попут Едварда Саида, Била Ешкрофта, Гајатри Чакраворти Спивак и Хоми Бабе конкретно методолошки одређују у својим делима. Тај период би се могао означити и као почетак постколонијалних студија чији је циљ анализа западне империјалистичке културе и довођење у питање њених филозофских и културних тачки гледишта. Ове студије теже да испитају и оповргну „начин на који су европске колонијалне силе (нарочито Енглеска и Француска) стварале вредносне представе њима потчињених култура и [установе] на који начин су успостављале односе центра и периферије“ (Бужињска и Марковски 2009: 605). Проблематизовање односа центра и маргине већ је наглашено на претходним странама, будући да се појам дискурзивне доминације не односи само на колонизаторе и колонизоване, већ се у групу потчињених, осим расних, убрајају и све полне, политичке, етничке и класне групације чија самосталност није постојала и које су биле „подвргнуте институционалној репресији“ (606). Постколонијална књижевност може се стога сматрати једним аспектом постмодерне књижевности, која је довољно широка да је обухвати. Међутим, док је постмодернизам у својој бити *аисторијски*²⁶, постколонијална књижевност дугује своје постојање конкретном историјском моменту у другој половини двадесетог века—завршетку колонијалне ере. У овом потпоглављу биће речи о односу између колонизатора и колонизованог и о начинима на који је историјски стваран, односно вештачки конструисан идентитет колонизованог као обезвређеног другог²⁷.

Колонизација је у различитим деловима света имала различите форме (апартхејд у Јужној Африци је био једна од њих), али оно што је заједничко свим књижевностима са простора обухваћених колонијацијом, а које бисмо данас назвали постколонијалним,

²⁶ Многи аутори ипак сматрају да и сам постмодерни правац много дугује конкретним историјским променама, нарочито шездесетих година двадесетог века, о чему је говорила Хачионова. Ешкрофт и др. (2000: 154) такође наглашавају међузависност постмодернизма и постколонијализма.

²⁷ Овде ћемо скренути пажњу на разлику у малом и великом слову *д* у појму *Д/други*. У свом раном периоду, када је био више структуралиста него постструктуралиста, Лакан је у „Стадијуму огледала“ први увео разлику *други/Други*, при чему ‘*други*’ игра улогу детета, а ‘*Други*’ је отеловљен у мајци или оцу у чијем се погледу конституише субјект другог—детета. У постколонијалној теорији, термин ‘*други*’ се односи на колонизованог, а ‘*Други*’ на колонизатора, који, делујући попут Лакановог родитеља ствара референтни оквир у коме се формира колонијални субјект, као завистан и инфериоран. Други је метафорички и мајка (у значењу земље матице) и отац (у значењу лакановског оца—који уводи дете (колонију) у социјализацију, односно у ‘цивилизацију’) (в. Тодоровић 2015: 4, Ешкрофт и др. 2000: 170). Међутим, не поштују сви постколонијални теоретичари ову разлику, па се врло често може срести и колонизовани Други (нпр. код Албера Мемиија или Гајатри Чакраворти Спивак). Ми ћемо се у раду придржавати Лаканових ознака.

је то што су свој облик попримиле фокусирајући се на сукоб са империјалном моћи, тј. наглашавајући своје „неслагање са полазиштима империјалног центра“ (Ешкрофт и др. 1989: 2). Такође, Јелена Арсенијевић Митрић као још једну значајну карактеристику свих постколонијалних студија наводи то што се оне не могу свести на неку јединствену или свеобухватну теорију или методологију. Пре је реч о мултидисциплинарном приступу који у себи обухвата различита и не увек сродна теоријска становишта попут марксизма, постструктурализма, феминизма, психоанализе итд. У оквиру ових студија јавља се постколонијална критика која се усредсређује „на разбијање предрасуда о другим културама, о народима такозваног Трећег света и бави се истраживањем *колонијалног дискурса*. Прати утицаје које је колонизатор извршио на колонизоване, али и обрнуто“ (Арсенијевић Митрић 2016: 75–76).²⁸

Иако се постколонијална критика у поменутом периоду утврдила као књижевни и теоријски правац, Бужињска и Марковски (2009: 606) смештају њене корене у педесете и шездесете године двадесетог века када су колонизоване земље широм света почеле да се боре за своју независност, а као први кључни текст ове критике истичу књигу Франца Фанона *Презрени на свету* (1961). Арсенијевић Митрић (2016: 79) примећује да и они, попут многих других теоритичара, превиђају Еме Сезера и његов пионирски есеј на ову тему, *Дискурс о колонијализму*, који се може посматрати и као „својеврстан водич кроз колонијалну историју Европе“ (32). Овај текст, написан 1950. године, као „објава рата“ колонизацији (Кели 2000: 7), учрпао је путеве којима су се многи каснији теоретичари колонијалног субјективитета водили, стога ће се овде за полазиште узети његово одређење колонизације као антицивизацијске праксе која последице оставља и на оног који је колонизован и на оног који колонизује. Сезеров есеј је одговор читавом низу интелектуалаца, попут Манонија, Ренана и Черчила, који су много година пре Хитлера²⁹ колонизацију оправдавали на научној основи, подржавајући идеологију расне супериорности белаца. Научни расизам, коме је колонизација била најпотентнији подстицај, био је укореењена одлика идеолошког пејзажа још од просветитељства. Док је са једне стране цветала ренесанса са кључним питањем „Ко је човек?“, са друге стране се одвијала колонизација која је подразумевала убијање, освајање и доминацију. Вокабулар тог времена је одражавао номенклатурну градацију од белца ка црнци. Бројне су психолошке и социолошке студије по којима су црнци „велика деца“ чији ум никако не може достићи степен развоја као код белаца, или по којима је црнцима инхерентан комплекс инфериорности, због чега су сами желели да буду колонизовани. Према таквој идеологији, супериорност белаца није само физиолошка, већ и морална и религиозна (при чему се хришћанство изједначује са цивилизацијом, а паганизам са дивљаштвом), па се колонизација сматра мирољубивом, „цивизаторском“ мисијом која за циљ има померање граница незнања, болести и тираније. Насупрот томе, Сезер истиче да су мотиви колонизатора увек и свуда били

²⁸ Арсенијевић Митрић још скреће пажњу и на полемику која је актуелна око термина *постколонијално* и предлаже стављање префикса *пост* у заграде с обзиром на то да је неоколонијализам наступио одмах по званичном окончању колонијалне власти, па се сам префикс чини илузорним. На снази је заправо ревизионизам колонијалне историје, при чему се колонизација маргинализује, њене негативне стране заташкавају и правдају, а велики колонијални наративи изнова ступају на сцену (Арсенијевић Митрић 2016: 76–78). Ово је разлог актуелности и неопходности изучавања драма попут Фугардових, у којима се чак може и пратити прелаз са колонијализма на неоколонијализам по темама које аутора окупирају у различитим периодима стваралаштва.

²⁹ Сезер лоцира корене фашизма унутар саме колонизације тврдећи да је западна цивилизација сама призвала свог Хитлера, пошто је вековима раније користила и усавршавала технике дискриминације и потчињавања народа изван европског континента, које је Хитлер учинио видним тако што их је применио у самој Европи (Сезер 2000: 34–36).

подстакнути само трком за профитом (Сезер 2000: 32–33). По њему је идеја о колонизацији као позитивној интеракцији између цивилизација накнадно измишљена како би се скренула пажња са злочина које су починили колонизатори. Позитивног контакта нема зато што „између колонизатора и колонизованог постоји простор једино за присилни рад, притисак, полицију, порезе, крађе, силовање, мржњу, неповерење и ароганцију“ (42). Колонизатор није ништа друго до „школски редар, војни наредник, затворски чувар, гонич робова, док се урођеник претвара у инструмент производње“ (42). Са једне стране, колонизација „децивиљује“ колонизатора, деградира га, чини окрутним и спушта до покопаних нагона, похлепе, насиља и сваког релативитета морала. Сезер први увиђа овај такозвани бумеранг ефекат колонизације која

дехуманизује чак и најцивиљизованијег човека, колонијалне активности, колонијални подухват, колонијално освајање, које је засновано на мржњи према урођенику и које том мржњом себе оправдава, неизбежно мења оног који тај подухват предузима; колонизатор, како би олакшао своју савест, стиче навику да другог човека види као *животињу*, да га третира као животињу, а тиме се и сам претвара у животињу. (41)

Са друге стране, Сезер истиче и катастрофалне последице које је колонизација оставила на колонизованог. Према њему, Европа је та која је уништила величанствене цивилизације Инка, америчких староседелаца и Африканаца; она их је одвојила од њихових богова, земље и традиције. Колонизација им је утиснула комплекс ниже вредности „терајући их да дрхте, клече, очајавају и понашају се попут лакеја и улизица“ (42–43).

О усађивању комплекса инфериорности говори и Франц Фанон у својој књизи *Црна кожа, беле маске* (1952), анализирајући идентитет црнаца који кроз механизме расизма заврше тако што имитирају своје тлачитеље, на шта указује и наслов ове студије. Ова књига, једна од првих написаних из перспективе колонизованог, постала је библија револуционарних покрета против колонизације шездесетих година, студентских демонстрација из 1968, као и потоњих борби за права црнаца у Америци. Фанон започиње своје сукобљавање са колонизованим субјективитетом енигматским питањем „Шта човек жели?“ које одмах преформулише у питање „Шта је то што црнац жели?“ алудирајући на колонијалну предрасуду да „црнац није човек“ (Фанон 2008: 1). Фанонов бес који је присутан у целој књизи није усмерен према „црнци“ као таквом, већ према пропозицији да се од њега не тражи само да буде црнац, већ да буде црн у односу на белца (xii–xiii, 82).

Хоми Баба (1994: 45) наводи да за Фанона, као и за Лакана, примарни моменат у процесу идентификације лежи у жељи погледа и ограничености језика. Жеља погледа се односи на успостављање идентитета кроз однос са другим, односно кроз признање другог, где Фанон отворено следи хегелијанску мисао да самосвест постоји само ако је призната и препозната од другог бића:

Човек је људско биће само докле докле покушава да наметне своје постојање на другог човека како би га овај признао. Докле год није ефективно препознат од стране другог, тај други ће остати центар његових радњи. У том другом бићу, у признању другог бића, лежи његова сопствена људска вредност и стварност. У том другом бићу је згуснуто значење његовог живота. (Фанон 2008: 168–169)

Међутим, оно што је карактеристично за успостављање идентитета колонизованог јесте то што он има две димензије: он се различито понаша када се сусретне са погледом других колонизованих и са погледом белаца. Ова подељеност сопства директна је последица колонијалног поковања (8). Преко ноћи, црнац је добио два референтна оквира у које је морао да се смести. Његови обичаји, традиција и језик, били су избрисани јер су се нашли у супротности са цивилизацијом која је црнци била непозната и наметнута (83). Фанон истиче да је посебно у случају апартејда у Африци бело друштво срушило свет црнца, али му није дало нови. Разбило је традиционалне племенске основе његовог постојања, али је, након што је затворило путеве прошлости, блокирало путеве ка будућности. Апартејд је настојао да спречи црнца да учествује у модерној историји као независан и слободан чинилац (142) управо наметањем комплекса инфериорности. Овај комплекс је резултат два процеса. Први је већ поменути економски мотив, а други се односи на интернализацију овог комплекса, или, како Фанон каже, „епидермализацију“ (4). Црнац је несвестан свог „црнила“ све док је његово постојање ограничено на његово сопствено окружење. У сусрету са светом белаца, црнац се сусреће са развојем своје телесне схеме. Према Фанону, свест о телу је свест трећег лица, а тело црнца сада је окружено атмосфером несигурности. Елементи којима се производи ова схема добијени су од другог, од белца, који га је саткао од хиљаду детаља, анегдота и прича. На место телесне схеме ступа расна епидермална шема. Када постане свестан погледа белца, црнац је „у исто време постао одговоран за своје тело, за своју расу и за своје претке“ (83–84) и једино што у сусрету са очима белца црнац може да осећа су стид, самопрезир и мучнина (88). Колонијални субјект је, по Фанону, увек превише одређен споља. Оно што се обично зове душом црнца је заправо конструкција, „артефакт белца“ (6). Сусрет белаца и црнаца се одвија у безмало свакој од драма које ће бити у фокусу овог истраживања, па ће се ово Фаново становиште показати као кључно за анализу идентитета ликова.

У књизи *Колонизатор и колонизовани* (1957), Албер Меми исказује сличан став пружајући портрет колонизованог, онаквог каквог га у својим описима ствара колонизатор. Око колонизованог се испреда митска слика која је потпуна супротност колонизатору, будући да се на њега пројектују све негативне особине, као што је, на пример, скоро незамислива лењост (Меми 2003: 123). Колонизатор готово лирски говори о недостацима колонизованих: они су зли, подмукли, преваранти, незахвални, понекад чак са садистичким инстинктима. Са друге стране, колонизовани су заостали и беспомоћни и као таквима, колонизатор им је неопходан (124–126). Колонизовани је увек недостатак, празнина, неко чија се људскост доводи у питање („Непредвидиви су! Са њима се никад не зна!“ (129)). Такође, једна од битних ознака деперсонализације колонизованог је та што они „носе печат множине,“ или „сви су они исти“ (129). Колонизовани су окарактерисани као анонимни, хаотични плуралитет, а не као појединачна људска бића (128–129). Меми закључује да једино што остаје од другог након ових упорних покушаја колонизатора да га дехуманизује јесте опредмећеност— он почиње да постоји само као објект који служи за испуњавање потреба колонизатора (130). Фанон је, такође, скретао пажњу на ову деперсонализацију колонизованог. Када црнац дође у контакт са светом белаца наступа извесна осетљива радња, односно, његово ево пропада, његово самопоуздање нестаје, а он престаје да буде самомотивишућа особа (Фанон 2008: 119). Колонизованом се укида свака вредност и свака карактеристичност, од њега се тражи да постане бео, да здере своју кожу и стави маску белца јер је суочен са ултиматумом „начинити се белим или нестати“ (Фанон 1977: 46). Једина сврха његовог понашања је да постане Други, јер једино му Други

може дати вредност, да имитирајући белца постане као он и тако се нада да ће бити прихваћен као човек.

Други значајан елемент у процесу у коме црнац разуме димензију Другог је језик, зато што „говорити“ значи апсолутно постојати за другог. Црнац пропорционално постаје белји, тј. „ближи правом људском бићу“, у директном односу са његовим усвајањем (западног) језика: „Сви колонизовани народи—другим речима, сви они у чију је душу утиснут комплекс инфериорности убиством и сахрањивањем њихове сопствене културе—налазе се суочени са језиком оних који их цивилизују, тј. са културом земље матице“ (Фанон 2008: 9). Колонизовани се уздиже изнад свог статуса „дивљака“ пропорционално са усвајањем културних стандарда земље матице: постаје белји у оној мери у којој одбацује своју боју коже, или, како Фанон каже, своју „дунглу“ (8). Питање које се неизбежно намеће у овом процесу је како успоставити „црно сопство“ на језику и дискурсу у коме је црно у најбољем случају фигура одсуства, а у најгорем—тотална супротност, изокретање. Бело је вековима перципирано као симбол чистоће, истине, правде и невиности, док је црно дијаметрално супротно—оно подразумева ружно, грех и неморал. Чак и у речницима синоними за бело имају позитивне, а за црно негативне конотације. Црнац данас не зна у ком тренутку се родила његова инфериорност у контакту са другим (83), не схвата да то није нешто унапред дато, јер је током историјске и филозофске изградње обезвређеног другог, различитим расистичким праксама, оно што је једна социолошка чињеница постало прихваћено као биолошка, или пак метафизичка чињеница. По Фанону, ослобођење почиње тек онда када се ове конструкције препознају као оно што заиста јесу—конструкције колонијалног западноевропског дискурса.

Едвард Саид, теоретичар који је утемељио постколонијане студије, нешто касније ће у свом делу „Оријентализам“ (1978) изнети тезу да целокупан савремени дискурс претпоставља првенство Запада и његов положај у центру (Саид 2008: 71), а тај дискурс „формира илузорну и умногоне фантазмагоричну слику ваневропских друштава и култура“ (Арсенијевић Митрић 2016: 59). Та слика представља вештачки створен схематизовани и стереотипни идентитет колонизованог, конструисан на Западу прихватљив начин. По Саиду (2008: 10–16), Оријент какав познајемо из пера западних лингвиста, научника, књижевника или историчара није реални одраз објективне стварности, већ је то увек *представљање*. Запад је заправо тај који је оријентализовао Оријент и који је, стварајући слику Оријента као своје негације, градио и сопствени идентитет. Неопходно је прихватити чињеницу да империјализам и колонијализам не представљају само освајање нових територија и згртање богатства, већ они почивају на моћној идеологији која у себи носи идеје о нижој раси, инфериорним, зависним народима који вапе да буду покорени. Ако је Сезер указивао на научне студије које су оправдавале колонизацију, Саид иде даље и показује да је простор читавог академског знања простор кроз који се врши колонизација, али и да нису само научници ти који су одговорни за формирање лажне слике колонијалне стварности, већ и чиновници, археолози, политичари, трговци, као и романописци и песници (36). Он стога инсистира да је неопходно и књижевност сместити у империјални контекст, пошто је немогуће одвојити културну сферу од политичке. Саид замера теоретичарима књижевности који теже да дело посматрају као огољени, пречишћени текст у неком безвременском вакууму у коме је присутна јасна раздвојеност прошлости од садашњости. Насупрот томе, он захтева „контрапунктно читање“ књижевних дела, истовремено ишчитавање и канонских текстова метрополитског центра и оних других текстова који долазе са периферије, а који са њима, али и насупрот њих, деле

доминантни дискурс (Саид 2002: 115–125). Да не постоји извесна недодирљива културна сфера раздвојена од политичке показују и Фугардове драме. Он је један од оних аутора којима успева да помере књижевност „изван куле од слоноваче у велики свет друштвене праксе“ (Хачион 1996: 38), а то је нарочито приметно у његовим првим драмама које јасно показују сурове слике јужноафричке политичке стварности, попут острва Робен на које су протеривани политички неистомишљеници.

Гајатри Чакраворти Спивак, теоретичарка која интензивно спаја феминизам, деконструкцију и постколонијалну критику, инсистира управо на врсти читања које помиње Саид. Она такође истиче немогућност избегавања доминантног дискурса приликом конституисања (културног) идентитета неког народа, а при том мисли на ону групу људи у том народу која има приступ настајању и чувању културе, будући да се наши такозвани идентитети и улоге уређују и преуређују, имплицитно или експлицитно, путем великих нарација. У *Критици постколонијалног ума* она разматра такве ауторитативне нарације о конституисању субјекта, попут Кантове, Хегелове и Марксове, у којима је субјект остао недвосмислено европски, док је „Африка“ издвојено место—место које изазива збуњеност или хистерију (Спивак 2003: 27). Алудирајући на Фукоа, она пише против „епистемолошког насиља“ империјалних дискурса који креирају свет и који осуђују на заборав и непостојање оне делове који се у те дискурсе не уклапају. Као Деридин ученик, Спивакова користи деконструкцију³⁰ као штит против репресије или искључивања „другости“, односно, људи, догађаја или идеја који су радикално другачији у односу на доминантни поглед на свет. Иако је свесна да деконструкција није оружје против идеолошке мистификације³¹, она ипак настоји да из граничних, маргиналних позиција макар уздрма доминантни дискурс.

У свом најпознатијем есеју „Могу ли подређени да говоре“ (1985) Спивакова критикује и европске интелектуалце попут Фукоа и Делеза, који у својим разматрањима о положају потчињених само понављају оно ућуткивање против кога се боре, пошто говоре доминантним дискурсом и тако, иако вероватно несвесно, делују као саучесници у грађењу „Другог као сенке Јаства“.³² Оно што ови теоретичари превиђају је да је најизраженији пример потчињеног и ућутканог—колонијални други: „Најјаснији доступан пример таквог епистемолошког насиља јесте из даљине вођени, распрострањени и разнородни пројекат грађења колонијалног субјекта као Другог³³. Тај пројекат је и асиметрично брисање трага тог Другог у његовој несигурној субјективности“ (Спивак 2011: 101). Према њој, пројекат империјализма увек је већ преломио „оно што је могло бити несамерљиви и дисконтинуални други у припитомљеног другог који консолидује империјалистичко сопство“ (Спивак 2003: 190).

³⁰ Оно што се у постколонијалним теоријама означава као насиље империјализма јесте оно што Дерида назива „писмо“ у општем смислу, те Спивакова закључује да је стога „критика империјализма на неки начин деконструкција по себи“ (Спивак 2011: 108).

³¹ И сâм Дерида био је свестан да се сваки граматиолошки подухват одвија унутар дискурса присуства, с обзиром на то да је мишљење увек „белина у тексту“ (Дерида 1976: 128), а не изван текста. Ако Дерида сматра да се из затвора језика не може побећи, у постколонијалном смислу то се односи на затвор империјалног, западноевропског дискурса.

³² Спивакова мисли да ови теоретичари, чак и у својим најдобронамернијим покушајима, када говоре о идентитету потчињених, западају баш у оне некритичке представе „суверених субјеката“ тако што им враћају потпуно центриране свести. Овакви мислиоци такође подразумевају да њихова критика може служити као транспарентан медијум кроз који се могу чути гласови подређених, али заборављају да су они ти који говоре у име подређених, а не подређени сами.

³³ За ознаке Други/други вид. фусноту 27.

У есеју „Рани од Сирмура“ (1985), Спивакова говори о три начина овог „стварања другог“³⁴ у колонијализму. Први се односи на „световање“ (енгл. *worlding*) које подразумева именовање колонијалног простора, тј. укључивање овог простора у „цивилизацију“ зарад успостављања контроле над њим. Оно што колонизатор при том намерно заборавља јесте да је тај простор већ био и насељен и именован: „Он изнова светује њихов сопствени свет, који је далеко од пуке неуписане земље, приморавајући њих [колонизоване] да одомаће странца као Господара“ (Спивак 2003: 301). Затим следи „ниподаштавање“ другог, презир према другом и уписивање негативних карактеристика на њега. Последњи вид стварања другог односи се на спречавање контаката између колонизатора и колонизованог, зато што би то могло довести до ојачавања потчињених, а не због тога што су потчињени природно инфериорнији³⁵ (303–306).

Иако у њеним делима фигурира термин другости, Спивакова је нарочито значајна због стављања акцента на концепт „субалтерни“ који се, према дефиницији из речника, односи на обесправљене, тј. на особе у подређеној позицији. Изворно, термин се односио на млађе официре у британској војци, али се његова употреба временом проширила³⁶ и Спивакова га измешта у нешто другачији и шири колонијални контекст. Субалтерним се по њој сматра онај који се увек налази у двосмисленом односу са моћи—подређен је, али никад у потпуности не пристаје на ту владавину и никад не присваја доминантни поглед на свет или вокабулар надређеног, за изражавање сопственог идентитета. Преиспитујући покушаје да се таквим субалтернима да глас у есеју „Могу ли подређени да говоре“ она најпре одлучно одговара да је то немогуће, али ће у ревизији свог есеја истаћи да мисли на оне подређене који су у тој мери обесправљени да немају приступ симболичком (лакановском дискурсу оца), па се њихов глас никако не може чути. Пошто се њихов говор дешава изван империјалног дискурса—дискурса који обезбеђује језик и категорије—Спивакова тврди да је једини начин да ти подређени „са дна лествице“ проговоре заправо неки невербални, драматични чин: самоубиство, саморањавање и слично, чиме шаљу поруку онима који имају приступ симболичком. Битно је напоменути да и Фугард све своје драме пише на енглеском језику иако би, по правилу, већина његових ликова причала африканс или пак неки од староседелачких језика, па би, следећи се логиком Спивакове, он био прави пример интелектуалца који покушава да субалтернима да глас, али заправо само говори у њихово име. Најоштрији Фугардов критичар Роберт Каванаг Мшенгу (1982: 171) своју осуду заснива управо на чињеници да боја коже, језик и евроцентрично образовање онемогућавају Фугарду да „из прве руке“ пренесе искуство црнаца. Фугард, са своје стране, и сâм схвата да белац који пише о црнцима са собом носи извесну стигму, и у својим *Белешкама* за себе каже да је класичан „производ западњачког

³⁴ С обзиром на то да је пореклом Индијка, Спивакова конкретно говори о индијској колонијалној пракси и из ње наводи многе примере. Такође, она у оригиналу користи термин „othering“, који је на српски преведен као „стварање другог“, „грађење другог“, „конструкција другог“, „подруговљење“ и слично.

³⁵ Иако Спивакова наводи примере из Индије, за овај последњи вид стварања другог изузетан пример пружа управо апартејд с обзиром на то да је контакт између раса ту био не само неформално присутан, већ и законом забрањен. Закон о забрани бракова између припадника различитих раса био је уведен 1949. године, а „Закон о неморалу“ по коме је био забрањен сексуални контакт између белаца и људи других раса био је на снази од 1950. до 1985. године, што је средишња тема драме *Изјаве*.

³⁶ На пример, англо-индијски писац Рудјард Киплинг је на империјализам гледао из амбивалентне позиције субалтерног службеника у комплексној колонијалној хијерархији, позиције заглављене између „презираних надређених и застрашујућих домородаца“. Италијански теоретичар марксизма Антонио Грамши је потом такође користио овај термин, али за неорганизоване масе које се морају политизовати како би радничка револуција успела.

морала“ и да су споредне улице Порт Елизабета у којима је одрастао и живео биле најбоља школа такве моралности (Фугард 1983: 119). Постављање на сцену баш оних „са дна лествице“ који су раније били искључени из доминантног дискурса је само по себи деконструкција тог дискурса. Другим речима, управо користећи језик и категорије доминантног дискурса, Фугард прави процеп у симболичком поретку и преиспитује моралност која је наметана како њему, тако и свима осталима у апартхејду.

Оно на чему Спивакова инсистира јесте да је колонизовани субалтерни субјект неповратно хетероген и разноводан, односно, да подређени други може имати чак и свог властитог другог, будући да се класификација не завршава на релацији МИ/ОНИ, већ се у оквиру ове друге групе могу наћи разне подгрупе. То је на врло експлицитан начин приказано у неким Фугардовим драмама у којима ликови као представници различитих субалтерних идентитета проговарају (дословно и фигуративно) на сцени у зависности од тога на ком су делу субалтерне лествице. Спивакова подсећа да је идентитет особе или групе увек релациони, односно да је он увек последица места који та особа/група заузима у систему разлике. Не постоји прави или чисти други, већ други увек постоји у односу на дискурс који га означава као другог. Суштина субалтернитета је превасходно у његовој мобилности, у томе што је увек „негде другде“ (Спивак 2003: 476), те у закључку, Спивакова помало оптимистично износи тезу да баш зато што субалтерни постоје, донекле изван моћи, они су и потенцијални извор промене.

Хоми Баба тај извор промене види у хибридизацији³⁷ колонијалног дискурса, културе и идентитета. У Бабиној постколонијалној критици, термин хибридизација постаје један од битнијих концептуалних лајт-мотива који се односи на амбивалентну симбиозу колонизованог и колонизатора, као сложеног феномена у коме се спајају две или више култура, дискурса, погледа на свет и успостављања субјективности. Хибридно се одвија и одражава свуда, у језику, у идеологији, друштвеним односима, и у политици. Насупрот мишљењу да колонијализам почива искључиво на бинарним поделама (бело/црно, лепо/ружно, колонизатор/колонизовани), Баба сматра да у таквом, само на први поглед бинарном систему, колонијални идентитети нису ништа друго до хибриди који се конструишу понављањем „дискриминаторних ефеката идентификације“ (Бечановић Николић 2011). Прецизније речено, хибридно се односи на амалгам културних хетерогености које делују тако што дестабилизују идентитет оформљен око бинарних супротности. Такви идентитети се не налазе на једном или другом крају скале, већ су увек „негде између“. Ослањајући се на Лакана, Баба закључује да се идентитет колонизатора формира из идентитета колонизованог и обрнуто, тј. да идентитети и колонизованог и колонизатора постоје у противречној симбиози један са другим. Други се може одбацити или порицати, али је увек присутан. Истичући контрадикције уткане у колонијални дискурс, он показује како је позиција колонизатора амбивалентна у односу на позицију колонизованог другог. Присуство црнца уништава репрезентативни наратив белачког западног идентитета. Док је Фанон говорио о конструисању црначког сопства у погледу белца, Баба наглашава да је тај процес узајаман (Сезер је ово називао „бумеранг ефектом“, а Сартр „двосмерним погледом“): очи белца ломе тело црнца и у том чину епистемичког насиља прелазе и сопствени референтни оквир—његово сопствено видно поље се

³⁷ О концепту хибридизације још пре Бабе говорио је Бахтин, мада се он задржавао на текстуалном нивоу овог појма. По његовом мишљењу, хибридизација представља мешавину два језика, односно две лингвистичке свести (њихових стилова, смисла, система вредности) унутар једног исказа (в. Бахтин *О роману*, 1989). Новина коју Баба уводи је измештање ове дефиниције на ниво културе, тј. социјални ниво, као и на ниво психе.

нарушава. Баба наводи да је слика пост-просветитељског човека везана за своју црну рефлексију, сенку колонизованог човека који цепа његово присуство, изобличава његово бивање, прекида границе, понавља његове поступке (мимикријом) на извесној удаљености од њега и узнемирава његово постојање (Баба 1994: 43–44). Колонизатор никада у потпуности неће успети да репродукује своје друштвене моделе и системе у колонији. Он покушава да од колонизованог направи своју реплику, али то ће увек бити реплика; он се не може препознати у огледалу колонизованог јер једино што из тог огледала гледа је његов изобличени лик. Са друге стране, колонизовани такође може желети да постане као колонизатор, али ће увек остати другачији, никад у потпуности исти као он. Управо се у тим разликама, пукотинама и непоклапањима сагледава хибридни идентитет, не као идентичан одраз у огледалу, већ као „поцепан екран сопства и његовог удвостручења, хибрида“ (109–114).

По Баби, хибридна је ипак позитивна последица колонизације, и она је та која субвертира наративе колонијалне моћи и доминантне културе која је сада контаминирана разним језичким, расним и сексуалним разликама. Улазак „дивљака“ у дом господара означава блажену инвазију, зато што, децентрирајући центар, ствара процепе у структури која тај центар одржава. Баба је осмислио концепт трећег културног простора—на коме се одвија мешање култура и стварају се хибридне културе и хибридни идентитети, а који стоји насупрот самоидентичности култура које себе сматрају за целину (а заправо је за њихово конституисање кључан мањак/недостатак који тражи допуну из сфере другог—друге културе). Он сматра да се свет данас налази у константном процесу хибридизације и то види као нешто позитивно. Међутим, Зорица Бечановић Николић (2011) напомиње да су ово становиште и сам појам хибридности у великој мери критиковани, јер, у политичком смислу, хибридна подрива и дискурс тлачитеља и потчињеног, њом се бришу суштинске разлике између колонизатора и колонизованог, што иде у корист колонизатору. Критика је усмеравана и на то што хибридна као генерализовани концепт афирмише глобализацију и мултикултуралност, идеје који се данас повезују са експлоатацијом иза које стоје неолибералне владе или мултинационалне компаније (в. Арсенијевић Митрић 2016: 84–86). Насупрот тога, концепт хибридности ће се у нашој анализи односити на појединачне идентитете и за таквим ће бити трагано у Фугардовим драмама. Мора се запазити да велики број Фугардових протагониста припада категорији „обојених“ који су се, према самој дефиницији у законима апартхејда, поимали као хибриди, на пола пута између белаца и црнаца, „ни тамо ни овде“. Важно је и напоменути да Фугард свој идентитет на изванредан начин поима као хибридни. Ако се хибридна може сврстати у више подкатегија (расна, лингвистичка, књижевна, културна, религиозна), Фугард је и културни (с обзиром на поменуто мешовито порекло) и лингвистички хибрид, будући да говори енглески и африканс³⁸.

³⁸ Иако у Јужној Африци постоји чак једанаест језика, само енглески и африканс уживају статус званичних језика. Африканс, као службени језик апартхејда, сматран је језиком тлачитеља. Након укидања апартхејда 1994. године, долази до благе промене у перцепцији африканса, али енглески језик и даље остаје префериран *lingua franca*, што је тачно и у Фугардовом случају. У мемоару *Рођаци*, Фугард истиче да његово владање африкансом није толико добро да би могао да пише на њему, али и да гаји „дубоку и страсну љубав према енглеском језику“ (Фугард 1997: 13). Он ипак у своје драме понегде убацује и африканс, што варира од неколико речи (*Луна парк*) до неколико редова текста (чак 200 речи на африкансу је присутно у *Бузмани и Лени*) (в. Кеурис 2010: 31–32). Ова међуигра два језика подстиче извесну тензију у драмама, а обезбеђује и функционалну аналогију са тензијом која се јавља или између ликова на сцени или унутар једног лика.

Према Баби, једна од стратегија путем којих хибридизација ствара процепе у колонијалном дискурсу и функционише као против-наротив је мимикрија која је уочљива и код неких Фугардових не-белих протагониста. Полазећи од Лакановог концепта мимикрије као камуфлаже (која не подразумева потпуну хармонизацију, већ маскирање), Баба истиче да се мимикрија јавља као једна од најнеухватљивијих и најнефективнијих стратегија колонијалне моћи и знања. Док је Саид описивао колонијални дискурс као тензију између синхронијске паноптичке визије доминације и дијахронијске историје, Баба увиђа да се у тој тензији мимикрија јавља као „иронични компромис“ (Баба 1994: 86). Он дефинише колонијалну мимикрију као „жељу за реформисаним, препознатљивим Другим *који је субјект разлике, готово исти, али не исти* ... Како би била ефективна, мимикрија увек мора изнова производити ту разлику, тај сувишак, ексцес“ (Исто). Мимикрија је истовремено и сличност и опасност/претња. То је „метонимија присуства“ (89), али не присуство само.

Мимикрија је у колонијализму и постколонијализму најочигледнија када припадници колонизоване нације имитирају језик, начин одевања, политичке и културне ставове колонизатора. На први поглед мимикрија представља опортунистички образац понашања—имитирајући оног који је на позицији моћи, колонизовани се нада да ће остварити приступ тој истој моћи. У том чину, особа мора да потисне свој (културни) идентитет (Фанон би рекао да „навуче маску белца“) и обично се од стране колонизованих сународника мимикрија види као нешто срамно и негативно. Међутим, Баба мимикрију описује као неинтенционално субверзивну на два начина. Прво, такав начин понашања може указати на артифицијелност свих симболичких показатеља моћи. На пример, ако неки колонизовани постане опседнут одређеним кодом (понашања, одевања, језика) који се повезује са колонизаторовом културом, његово извођење ових кодова може указати колико су ти кодови сами по себи испразни. Овакав вид субверзије је редак. Други, чешћи начин на који мимикрија може субверзивно деловати је када укључује копирање западњачких концепата правде, слободе, владавине закона, уколико их колонизовани научи и усвоји у тој мери да схвати да се ти концепти морају применити подједнако и на колонизоване и на колонизаторе, на пример када колонизовани схвати да правни систем није толико праведан колико се представља праведним. На овакав вид мимикрије ћемо указивати приликом анализе Фугардових драма, стављајући акценат на подривачки ефекат који он носи са собом.

2. СЕЋАЊЕ

Стално се неки лист одваја из свитка времена, испада, одлеће—и изненада поново долеће, човеку у крило. Тада човек каже „сећам се.“ (Ниче 1977: 7)

Иако се формирање конкретне теорије сећања везује тек за последње деценије двадесетог века, када она добија своје основне теоријске и методолошке одреднице на челу са Алаидом и Јаном Асманом, однос прошлости и садашњости, процеси заборављања, потискивања и питања историје/историја контемплирани су и раније. Теза да је сећање једна од кључних особености човека појављује се још код Ничеа. На почетку расправе *О користи и штети историје за живот*, Ниче пореди човека и животињу, који се разликују превасходно по томе што животиња живи само у садашњем тренутку, због чега јој човек завиди. И он сâм би желео да живи за такву срећу, али спутан својом прошлошћу, не може се научити заборављању (Ниче 1977: 7). Бреме прошлости увек оптерећује, притиска и уходи човека, због чега Ниче закључује да је живот, у својој суштини, само „имперфект који се никад не завршава“, „непрекидна билост“ (Исто), а да је немогућност заборављања оно што човека чини човеком. Ниче даље разликује историјско и неисторијско стање човека, али ни једно ни друго, према његовом мишљењу, није добро, већ се између њих мора пронаћи права мера: „Само помоћу снаге да се прошлост употреби за живот и да се од свршеног поново прави историја постаје човек човеком; али у неком преобилу историје човек поново престаје и без оног омотача неисторијског он никада не би започео нити би се усудио да започне“ (11). Ова Ничеова студија даље се креће у правцу обрачунавања са историцизмом хегеловског типа који представља објективни дијалектички процес који човека дефинише као „пуки израз или оруђе тога објективног процеса“ (90) у корист историје која мора да служи животу. Замерајући класичној историографији на псеудо-објективизму, интелектуализму, провиденцијализму и фактографији, Ниче је много пре званичног слома традиционалног модела истине и универзалне историје радикално заступао став да се до непосредне историјске суштине стварности схваћене као независне од сазнајног субјекта и његовог језика не може допрети.

Овакву Ничеову критику традиционалне, генеалогички усмерене историје коментарисао је Мишел Фуко у свом тексту „Ниче, генеалогичка историја“. Ниче је историчара поредио са демагогом: „Баш као што демагог мора да се позива на истину, на закон суштина и вечну нужност, историчар мора да се позива на објективност, на тачност чињеница, на непроменљиву прошлост“ (Фуко 2010: 80). Традиционална историја се труди да „жртвује субјекта сазнања“, али је, према Ничеу, објективност само привид, јер из ње увек избија „инстинкт, страст, инквизиторски бес, свирепа истанчаност, злоба“ (85). Таквој историји Ниче супротставља такозвану делатну историју која подразумева перспективизам, односно покушај да се једна иста ствар сагледа из што је могуће више углова. Фуко потврђује тезу да историјски смисао, на начин како га Ниче поима, „зна да је перспективистички и не одбија систем сопствене неправде“ (78). Овим субјективност поприма улогу круцијалне категорије у дефинисању прошлости, што у постмодернизму постаје константа с обзиром на чињеницу да се тада у потпуности проблематизује традиционално схватање историје као учитељице живота и сведока давнина и историчара као објективних „чуvara сећања“ на догађаје којима су се прослављали њени актери и којима се оставља пример за потомство.

Питер Берк (1999: 83) наводи да су различити историчари из времена старе Грчке и Византије, попут Херодота, Ане Комнине и Прокопија, тврдили да пишу како „бујица времена“ не би све избрисала и однела у заборав. Према традиционалном моделу, историја је једноставно одражавала памћење, а памћење је, исто тако једноставно, одражавало оно што се догодило. Међутим, као последица постструктуралистичких открића о улози језика у производњи значења, у атмосфери у којој ништа више није ни невино ни стварно, и о историјском почиње да се мисли критички, контекстуално и идеолошки. Стална усредсређеност постструктуралиста на лингвистичка средства уз помоћ којих се производи значење и фокус деридијанске деконструкције на потешкоће које ова средства представљају по наше разумевање текста, доводи до тврдње да се језик не може адекватно односити на свет, и уопште, ни на шта, чиме књижевност и језик, па чак и свест, бивају изопштени из историјске стварности.

У складу са тим, Хејден Вајт ће седамдесетих година двадесетог века отворити питање о дискурзивно-трополошкој перспективи онога ко о прошлости пише или прича. Он историографа пореди са романописцем који уз помоћ „поетског умећа“, коришћењем своје имагинације, повезује чињенице у причу како би објаснио прошле догађаје и доделио им смисао (в. Вајт 1978: 125). Граница између историје и фикције се замагљује, будући да историја постаје само један од много типова наратива који се од осталих разликује само по својим претензијама на истину. Историчари тиме постепено губе привилеговану позицију центра историјског знања (Хачион 1996: 102–103) и постају „децентрирани“ на удару језика са свим његовим ограничењима. Званична историја овим не престаје да постоји, али јој се одузима примат и на њено место ступа вишегласје, „умножавање различитих форми и облика сећања, са којима повесничарство делом кооперира, а делом је и у конкуренцији“ (Асман 2011б: 266). Померајући се све више од схватања историје као најегзактније међу хуманистичким наукама, на њу се сада гледа релативистички, чиме се указује на сложен процес селекције и интерпретације у њеном писању, пошто прошлости, као и садашњости уосталом, не можемо приступити директно или објективно, већ само и једино преко матрица и категорија наше културе. Стога је питање историје увек подложно анализи која укључује анализу идеолошког и институционалног контекста, а тиме и анализу њеног писца и чина писања уопште. Другим речима, схватање да је свако писање историје везано за своје доба и свог писца/налогодавца, доводи до закључка да је и историја један од плодова фукоовских дискурса моћи, али и да та моћ никада није тако транспарентна да би њена анализа постала излишна.

На трагу оваквог проблематизовања класичне историографије и приступа прошлости уопште, који су од сада једном заувек обојени субјективношћу, дискурзивношћу и идеолошком парадигмом, крајем двадесетог и почетком двадесет првог века појављују се разноврсне књижевно-културолошке студије сећања, а повезаност између историје и памћења све више привлачи пажњу. Берк чак предлаже да се о историји говори као о друштвеном памћењу, наглашавајући подударности „између начина на који се прошлост записује и памти“ (Берк 1999: 84). Разматрајући овај однос, Сузан Рубин Сулејман (2006: 4) закључује да ако је историја оно што се догодило у прошлости, а историографија покушај да се то забележи и интерпретира, онда је сећање оно што од те историје остаје у садашњости, било за појединца, било за групу. Изгледа као да наједном историја и сећање више не могу једно без другог, при чему Алаида Асман тренутак у коме се повезаност између ова два феномена нарочито истиче смешта у период после холокауста, када историчар није више само приповедач,

већ је и адвокат и судија, и „подсећалац“ (енгл. *remembrancer*) (Асман 2011б: 56–57), а ера у којој живимо постаје „ера сећања“ (в. Сулејман 2006: 8). У том правцу ће и Јан Асман (2011а: 7–10) запазити да и књижевност и теорију у последње три до четири деценије одликује вирулентност тема које обрађују памћење и сећање, са придруженим концептима трауме, сведочења, заборав, потискивања, опроштаја и носталгије³⁹. Према њему, оваквој конјунктури тема памћења у данашњем тренутку доприносе три фактора, која се огледају у културној еволуцији кроз коју тренутно пролазимо (узрокованој новим електронским медијима и средствима вештачког меморисања), појављивању пост-културе (која стоји као антипод традиционалне културе која је предмет сећања и прерађивања) и изумирању читавих генерација које су сведочиле највећим злочинима двадесетог века. Јан Асман закључује да се управо сада око појма сећања формира једна потпуно нова парадигма науке о култури, где се различити културни феномени и области, попут уметности и књижевности, политике и друштва, религије и права, посматрају из друге перспективе (8). Али, промена перспективе може се приметити и када је реч о погледу на сам концепт сећања.

2.1. Феномен сећања кроз историју

У многим језицима (између осталих и у српском) присутна је подвојеност феномена меморије кроз појмове сећања и памћења. Алаида Асман истиче да, док се памћење сматра за „виртуелну способност и органски супстрат“, сећање се односи на „актуелни процес утискивања и актуализовања специфичних садржаја“ (Асман 1999: 121–122). Асманова ипак наглашава да ова два појма нису међусобно супротстављена, већ су комплементарни и неодвојиви аспекти јединственог феномена, при чему је памћење можда шири термин, јер је оно „диспозициона маса из које сећање бира, актуализује, послужује се“ (123)⁴⁰. Проучавајући начине на који је сећање перципирано током историје, Асманова примећује да се овај појам одувек везивао за одређене метафоричке слике, попут магацина или воштаних таблица. Ове слике одражавају, али уједно и откривају различите моделе памћења присутне кроз историју, које Асманова дели у три фазе, у зависности од становишта са кога се сећање разматрало.

Прва фаза се односи на монументално и архиварско сећање у коме се истиче димензија простора који се још од старог века јавља као мнемотехнички медиј. Простор је основ артифицијелног памћења⁴¹, а грађевине које су представљале симболе памћења биле су храм славе и библиотека, као својеврсна „места сећања“ (*les lieux de memoire*) (122). У храмовима славе, који се помињу још од периода старе Грчке, трајно се излажу инвентари колективног памћења при чему се песник јавља као историчар, попут

³⁹ Јавља се чак и термин „индустрија сећања“ чиме се наглашава претерани фокус који се ставља на проучавање и анализу сећања (в. Сулејман 2006: 6).

⁴⁰ У дисертацији ћемо се придржавати овог закључка Асманове, те ћемо термине памћења и сећања употребљавати у значењу свесно или несвесно задржаних садржаја прошлости, односно призивања тих садржаја у свесност садашњости, при чему ћемо већи акценат ставити на сећање као процес којим протагонисти вољно или невољно остају заокупирани током драма. Уколико буде постојала експлицитна потреба да се нагласи термилошка разлика између памћења и сећања током анализе упутићемо на ову фусноту.

⁴¹ Јан Асман овакав вештачки тип меморисања назива „умеће памћења“ (*ars memoriae*) које се развило још у Старој Грчкој (Асман 2011а: 27).

Хомера. Овде је реч о монументалном типу памћења који подразумева приписивање славе и вредности одређеним догађајима или јунацима, при чему се избор онога што ће ући у храм славе канонизује и намеће као обавезујући.⁴² У средњем веку, књиге као носиоци података и библиотекари, који их скупљају и чувају, замењују „људе који преносе славу“ (123). Тада долази и до померања тежишта од теолошког ка националном, када манастирске књиге полако бивају замењене историјским. Библиотека је симбол архиварског сећања, код кога се ради о конзервирању једног начелно отвореног скупа.

Друга фаза се односи на анамнетичко памћење које се одиграва кроз две димензије—простор и време, а чије су основне метафоре писмо и палимпсест. Асманова (1999: 137) истиче да су у деветнаестом веку Фројд и ДеКвинси најзаслужнији за ослобађање дискусије о памћењу од искључивог фокусирања на простор, тако што је пребацују у нови оквир „психичке димензије времена“. Док је први модел памћења био везан за вештачко меморисање (будући да слике складишта и магацина упућују на организацију и расположивост), сада се приближавамо природном моделу памћења који осим ретенције укључује и брисање, односно заборав. Писмо и палимпсест претпостављају утискивање неког непролазног трага, али нису тотализујуће метафоре, јер тематизују и заборав и поновно успостављање.⁴³ Памћење се, дакле, у овој фази понајвише везује за психичке диспозиције индивидуе.

У садашњој фази, која даје приоритет димензији времена, акценат се првенствено ставља на заборав и неповерење према могућности сећања. Док је конституисање памћења са становишта простора наглашавало персистентност, континуитет и расположивост садржаја, модели памћења одређени временском димензијом у први план стављају дисконтинуитет и пропадање, принципијелну нерасположивост и изненадност сећања: „То сећање нема никакве везе са разним облицима легитиматорског инсистирања на континуитету, оно сабија прошлост и садашњост, даљину и близину у једну тачку која избија из линеарних и наративних темпоралних конструкција“ (Асман 1999: 133).

Промени у перцепцији појма сећања у фази у којој се тренутно налазимо допринела је још једна промена, која се односи на померање са унутрашње на

⁴² Иако се Асманова не позива на Ничеа, његово виђење монументалне историје у горепоменутој студији у великој мери подсећа на овај тип памћења који Асманова издваја. Ниче је разликовао три типа историје: монументалну, антикварну и критичку. Монументална историја, сродно монументалном типу памћења, приповеда о великим људима из давнина који могу послужити као пример. Док антикварна историја велича читаву прошлост и представља ескапизам из садашњости, критичка историја подразумева преиспитивање прошлости. Фуко је касније у постструктуралистичком контексту преиначио Ничеове модалитете историје у „пародију, систематску дисоцијацију идентитета и уништење субјекта сазнања од стране неправде својствене вољи за знањем“ (Влашковић Илић 2017а: 59). Иако и Ниче и Фуко говоре о историји као писаној творевини човека, није тешко повући паралелу са сећањем као умној способности човека, где такође са постструктурализмом и постмодернизмом долази до промене перспективе, те сећање, односно његова непоузданост, постаје узрок дисоцијације идентитета и уништења субјекта, слично ономе што је увиђао Фуко.

⁴³ Фројд је 1925. године успео да објасни пут сећања од неуролошког „трага“ до психичког „писама“ путем такозваног „чаробног блокчића“, дечије играчке, који се састоји од три слоја што би се условно могло повезати и са његовим свесним, предсвесним и несвесним слојевима психе. Дечија играчка, која се још зове „пиши-бриши“ табла, састоји се из три слоја: први, површински слој је празан и служи за исписивање, други је целулоидни лист који служи као заштита, а трећи слој је воштана табла која чува трајне трагове, који се при одређеном светлу могу видети као бразде (в. Фројд 1925: 228–230). Овим је Фројд објаснио загонетно постојање трајног трага и *tabula rasa*-е, празне плоче која прима нове садржаје.

спољашњу парадигму, тј. са биолошке на социолошку и културну раван. Док се раније, почев од Фројда, памћење пре свега сагледавало као чист унутрашњи феномен лоциран у мозгу појединца, који је као такав представљао предмет неурологије, психологије и физиологије мозга, у новијој теорији оно се све више посматра у оквиру друштвених и културолошких одредница. Све оно што памћење садржајно прихвата, начин на који организује и чува те садржаје сада се не доживљава само као пуко питање унутрашњих капацитета, већ као одређено спољашњим, социолошким, идеолошким и културолошким контекстом (Асман 2011а: 16). Алаида Асман такође наводи да се данас ни индивидуално ни колективно сећање не посматрају као природни, спонтани или непрекршиви чинови. У складу са постструктуралистичком тежњом за дискурзивизацијом значења и фокусирањем на друштвену условљеност појединца, све више се и на ове појмове гледа као на социјалне и културне конструкције које су подложне промени у току времена и које имају властиту историју (Асман 2011б: 13). Због тога ће ова теоретичарка спровести изванредан терминолошки трансфер, уводећи израз „граматика“ индивидуалног и колективног памћења, са нагласком на генеративни аспект који граматика у лингвистици подразумева, тј. на механизме произвођења језичких исказа као колективних психичких, социјалних и културних конструката. Иако се, када је реч о памћењу, одбацује нормативна строгост коју подразумева граматика у лингвистици, мора се запазити да и конструкције памћења, попут језичких исказа, „почивају на правилима која су тесно повезана са обрасцима приповедања и типовима традицијског преношења“ (73–74). Појму сећања сада се приступа са нагласком не само на психичке механизме, већ и на историјске услове и политичке стратегије, које Асманова (2011б: 7) обухвата дуалним појмом „културе сећања и политике повести“, како гласи и поднаслов њене студије. Све три димензије подједнако су активне и међусобно испреплетане у формирању структура памћења. Неуронска база (мозак и централни нервни систем) више не представља аутономни систем, већ систем за чије су одржавање и развој потребна поља социјалне и културне интеракције. Ово упућује на закључак да уколико је раније у проучавању феномена памћења и његовог конституисања била присутна само биолошка (тј. неуронска) раван, сада се том процесу додају још две димензије: социјална раван, која се односи на друштвену интеракцију и комуникацију, и културална раван, која подразумева интеракцију путем знакова и медија. Само се анализом све три димензије и њиховог узајамног дејства може појмити потенцијал и комплексност људског памћења (33–34).

У књижевности и уметности уопште, ова промена у поимању сећања доводи до померања акцента са ауторефлексивне књижевности, естетске аутономије и уметности ради уметности (*l'ars pour l'ars*) на књижевност која инкорпорира како аутобиографију тако и друштво и политику (Асман 2011б: 7). Ова три концепта се увелико преплићу у Фугардовим драмама. У говору који је одржао у Њујорку 16. октобра 1990. године, Фугард истиче да је „идеја да може постојати јужноафричка прича која нема политички одјек смешна“ (Фугард 1993а: 385). Он надаље објашњава да је реч „политички“ овде употребио у најширем могућем смислу:

Не постоји део мог живота, па чак ни најприватнији тренуци, који немају политички одјек. Политика се налази у свему што радимо у Јужној Африци. Тако да је идеја о томе да причате причу у Јужној Африци, а да при том не будете политични, наивна. Ја то веома добро знам, баш због тога што се занимам за оне људе у мојој земљи којима су ускраћена права, а са којима могу снажно да се поистовестим, неизбежно је да ће у свему што створим увек бити политичких нуспроизвода. (385)

Међутим, осим политичке и социјалне стварности Јужноафричке Републике, Фугард у своје драме уноси и себе самог, будући да појам сећања у драмама не фигурира само на нивоу свести његових ликова, већ реферише и на његову сопствену прошлост. Фугардове *Белешке* откривају да је већина описаних догађаја и ликова проистекла из његовог личног искуства, те се кроз драме на изванредан начин може мапирати и пишчева аутобиографија при чему се губи јасна омеђеност између колективног и индивидуалног памћења, као и идентитета.

2.2. Сећање и идентитет у индивидуалним и колективним оквирима

„Ми смо у битноме оно чега се сећамо и шта заборављамо“ (Асман 2011б: 71).

Три поменуте равни (унутрашња, друштвена и културна) из којих се сећање данас посматра отвориле су пут разматрању сећања не само у индивидуалним, већ и у колективним оквирима. Ако је на првом, унутрашњем нивоу сећање ствар нервног и менталног система појединца, што је заправо једини облик сећања који се познавао до двадесетих година двадесетог века, на друштвеном нивоу сећање је ствар комуникације и друштвене интеракције. Јан Асман (2008) запажа да се тезе по којима се сећање гради у језичкој размени са другим људима и термини колективно или друштвено сећање по први пут помињу тридесетих година двадесетог века, када су их, независно један од другог, формирали социолог Морис Албваш⁴⁴ и историчар уметности Еби Варбург. Иако се њихови приступи разликују, у једној тачки се ипак преклапају: обојица одлучно одбацују многобројне покушаје с почетка века да се колективно сећање замишља у биолошким терминима, као наследно, или пак „расно сећање“. Док су Јунгова теорија архетипова и појам колективно несвесног биолошки наследни и несвесни, те се испољавају само у сновима, појам колективног памћења код Албваша одвија се у домену комуникативно преносивог, али не и биолошки преносивог. Специфични карактер који особа добија због припадања одређеној заједници или култури не одржава се кроз генерације као резултат филогенетске еволуције, већ пре као последица социјализације и обичаја (Асман 2008: 109–110).

Неизбежно је запазити метафоричност у самом појму колективног сећања⁴⁵, с обзиром на то да оно само не почива на неуролошкој основи: иако је истина да колективи немају памћење, исто тако је истина да они дефинишу оквире у којима се формира памћење њихових чланова (в. Асман 2011а: 35). Индивидуално сећање је увек социјално подржано: оно настаје у одређеном просторном и временском миљеу, у редовној интеракцији и заједничким животним искуствима, те се, стога, никада не може посматрати као одвојен и самодовољан реалитет. Гледано на овај начин,

⁴⁴ Презиме овог француског социолога (*Maurice Halbwach*) на српски језик је превођено на разне начине (Албуакс, Халбвакс). Ми ћемо се придржавати верзије која је најприближнија изворном изговору на француском језику.

⁴⁵ Чим је ступио на сцену, термин колективно сећање био је прихваћен са задршком. Сузан Сонтаг, на пример, сматра да колективно памћење није ништа друго до идеологија. Она одлучно одбацује овај термин, јер према њој, постоје само сећања појединаца, која умиру са њима (в. Сулејман 2006: 4). Међутим, како је 20. век одмицао и како су појмови везани за конституисање заједнице, попут „социјално имагинарно“ (Лакан) и „замишљена заједница“ (Б. Андерсон), добијали на значају, тако се и појам колективно памћење све више учврстио (Асман 2011б: 32).

индивидуални су само осети, која су у вези са нашим телом, док сећања увек имају „свој основ у мишљењима разних група којима се придружујемо“ (36), како вољно, тако и невољно. Као да се заправо ради о херменеутичком кругу у коме се индивидуална и колективна сећања крећу, о узајамној игри дела и целине који су увек у симбиотском односу.

За социјално сећање о коме је говорио Албваш, Јан Асман (2008) предлаже и термин „комуникативно сећање“, будући да оно настаје у комуникацији између различитих индивидуа, како би га даље раздвојио од „културног сећања“—које исто има колективни карактер. Домен културе, као трећи утицајни ниво у креирању сећања, у дискусију о сећању увео је Еби Варбург, иако он сâм није користио израз културно сећање. Ако се под појмом ‘култура’ мисли на комплекс знања која се утврђују кроз репетицију и интерпретацију, онда су носиоци културног сећања симболички медији—материјални артефакти (текстови, слике, споменици) и симболичке праксе (ритуали и свечаности). За разлику од личног и комуникативног, културно сећање захтева институционализацију и подупирање материјалном симболизацијом. А такви симболи су екстернализовани и објективизовани—лишени телесности, па им је и животни век дужи него код индивидуалног памћења. Док је обим и личног и социјалног сећања везан за животне ритмове, пошто они нестају са нестанком појединаца који су његови носиоци (± 80 година, тј. три генерације), културно сећање није лимитирано зато што му културални симболи и знаци нуде трајнији ослонац. Међутим, ни они сâми нису лишени условљености различитим политичким и идеолошким праксама доба у коме се налазе, па Јан Асман (2011а: 20) истиче да се појмом културног памћења сажима дијалектика сећања и заборављања, која представља процес у коме се позитивним новим облицима ретенције, као што су писмо и нови медији, супротстављају негативни облици заборављања, попут манипулисања, цензуре, уништавања, измена. За разлику од Ничеовог поимања заборављања као нечег доброг, овде се ради о забору на који приморавају дискурси моћи.

Цензура није била страна ни Фугарду, као аутору који је писао против владајућег режима. Био је под константним надзором полиције, пасош му је био одузет у периоду од 1967. до 1971. године, а представе су прекидане или отказиване. Одсек за образовање у Кејптауну је 1984. године, после скоро две деценије од премијере *Бузмана и Лене*, наредио да се све копије ове драме спале због наводног преобиља погрдних речи и израза (в. Валдер 2003: 40). Међутим, манипулисање уметничким или књижевним делима као аспектима културног сећања није ограничено само на апартхејд режим и Фугард упозорава на нову врсту цензуре до које је дошло са променом власти деведестих година „која сада долази од левице, да уколико уметник не подреди свој таленат њиховој борби биће проглашен *personam non grata* на исти начин као у старој Јужној Африци“ (Фугард 1992: 1:30:00–1:31:59).

Асманова (2011б: 66–69) додаје да појам колективно сећање, осим поменутог социјалног и културног, обухвата и друге типове сећања који превазилазе генерацијски праг, као што су национално и политичко сећање. Док је културно сећање комплексно, хетерогено, променљиво и фрагилно, јер представља разнолики и шаренолики израз у текстовима и уметности, национално сећање тежи компактности и недвосмислености. Политичко сећање постиже стабилност захваљујући садржинском сужавању, нормативној обавезности и идеолошком дискурсу. Све ове врсте сећања се разликују по критеријумима временског и просторног радијуса, величини групе, стабилности, али су границе између свих њих јако порозне. Албваш, на пример, није имао на уму колико је

социјално сећање подложно утицајима институција, политике и моћи уопште, односно колико је свакодневна комуникациона ситуација обликована својим идеолошким оквиром. Неопходно је запазити да се различити типови сећања међусобно не искључују, већ утичу један на други, али ипак „под одређеним околностима могу развити високу међусобну тензију“ (68), чему ћемо сведочити у неким Фугардовим драмама (*Острво, Луна Парк*).

У дијалектици свих поменутих типова сећања настају и повезују се стварање традиције и однос према прошлости, али и према садашњости, како у процесу дефинисања индивидуалног идентитета, тако и у стварању ‘митомоторике’ различитих конструкција колективног идентитета. Повезаност између сећања и идентитета први је приметио већ поменути Џон Лок, према чијој тези се личност поима као „дијахронички идентитет“, изграђен од времена, док сећање представља способност која је кључна у успостављању синтезе времена и идентитета, односно формирања свести о себи. Дефицитарност Локове дефиниције огледа се у томе што он сећање процењује као поуздану активност, не рачунајући на афекте и различите облике потискивања и заборављања. Такође, солипсизам који оваква дефиниција подразумева показује се неодрживим, јер и сећање и свест постоје увек у социјалном оквиру, чега постајемо свесни захваљујући Албвашу, који ће Локову идеју по којој је идентитет резултат сећања преиначити у тезу да је идентитет заправо претпоставка сећања, будући да су сећања увек смештена и настају у комуникативним контекстима (в. Асман 2011б: 189–193).

Алаида Асман (2011б: 19) на основу тога закључује да иако су људи, као индивидуе, „недељиви“, они ни у ком случају нису самодовољни ентитети и не могу да функционишу изван мреже односа у које се, добровољно или не, укључују. Свако Ја повезано је са Ми-групом која му обезбеђује основе на којима изграђује свој идентитет. Ми-групе имају различити значај и трајање, а оне заједнице које се не могу променити, попут породице, нације, етничитета, генерације, образују егзистенцијални основ који индивидуе, додуше различито, уобличавају. Чланством у Ми-групама појединац инкорпорира и друге временске димензије, изван граница властитог искуства, па се у њему увек укрштају колективно и индивидуално сећање. Међутим, ни Ми-идентитет није самостални ентитет, већ је вишеструко степенован и означава хоризонте односа који су делом различити, а делом залазе један у други (19–20).

Јан Асман (2011а: 134–140) примећује да однос индивидуалног и колективног идентитета истовремено подразумева и компатибилност и конфликтност, какав је случај и са разним врстама сећања. Са једне стране, Ми-идентитет има предност над Ја-идентитетом, с обзиром на то да се Ја, као социоген, гради учешћем у интеракцији и у комуникацијским обрасцима групе којој припада. У том смислу, Ја „расте“ од споља ка унутра. Друга, противречна теза иде у прилог индивидуалном идентитету без кога колективни не би ни постојао. Оба процеса, и индивидуализација и социјализација, одвијају се у културолошки оцртаним оквирима, па преузимањем садржаја културног сећања и идентификацијом са њима, човек поред личног и социјалног стиче и културни идентитет. И Ја и Ми идентитети су увек друштвени конструкти: свест коју имамо о себи увек на специфичан начин обликују и дефинишу језик, вредности, норме и идеологије културе или епохе у којој живимо, односно оно што Лакан назива симболичким поретком. Разлика између њих је у томе што колективни идентитет, исто као и колективно сећање, нема основу у неком природном, телесном супстрату, већ се

ослања искључиво на симболичко обликовање, тј. „социјално тело“ које није видљива и опипљива телесност (136).

Такође, у оквиру Ја-идентитета, Јан Асман (2011а: 139) разликује *индивидуални* идентитет (као свест о посебности и јединствености, попут слике коју појединац има о себи и уз помоћ које се разликује од сигнификантних других) и *лични* идентитет (као социјално прихватање и урачунљивост појединца, тј. збир свих његових улога у социјалном миљеу, што донекле одговара Јунговом концепту *Персоне*). Тиме се изнова потврђује концепција идентитета као подвојеног, или чак вишеслојног, пошто се, локановски посматрано, индивидуални идентитет увек гради у процесу „наизменичног огледања“: изграђивању и стабилизацији слике о себи коју шаљемо сигнификантним другима, али и (не)прихватањем слике коју нам они шаљу натраг. Формирање свести о себи увек се одвија посредно, путем свести других, кроз очекивања која се повезују са другима и одговорности и способности које из тога произилазе. Другост је нераскидива од Ја, а идентитет је стога увек *pluralia tantum* и „претпоставља друге идентитете“ (140).

У *Белешкама*, Фугард такође потврђује ову хипотезу када пише: „Човеков сценарио су други људи“ (Фугард 1983: 141). Његове драме већином имају дијалошку структуру, што погодује приказу ликова чије идентитетске конструкције укључују ову танку границу између индивидуалног и колективног и између сопства и другости, при чему се Ја увек јавља као резултанта огледања у другости, било спољашње или унутрашње. А с обзиром на чињеницу да је идентитет увек „дијахронијски идентитет“, Фугардови ликови се у процесу саморефлексије махом окрећу својој прошлости, те на сцени сведочимо и поменутој нерешивој дихотомији између индивидуалних и колективних сећања. Сећања појединца представљају приказ историје из појединачног угла гледања, при чему су лични доживљаји у неодвојивој мотивацијској вези са вантекстуалним ткивом, друштвеним преокретима, политичким аферама и општеприхваћеним веровањима тог времена уопште. Међутим, оно са чим се Фугардови ликови сусрећу док проверавају своје успомене, било свесно (активно) или несвесно (пасивно), имплицитно или експлицитно, јесте порозност властитих сећања којима управљају крајње субјективне и идеолошки детерминисане перцепције, дискурзивно обликовање, заборав, као и разноврсни одбрамбени механизми, како ће се показати у анализи Фугардових драма.

2.3. Активно и пасивно сећање

У истраживању феномена сећања данас, доминантна су два правца, која се крећу око поларних појмова свесно/несвесно, манифестно/латентно, садашњост/прошlost, пасивно/активно. У првом од њих, садашњост се јавља као активни чинилац у односу на прошlost и сећање, те се питање прошлости посматра као конструкција коју људи развијају према потребама и могућностима своје актуелне стварности. Прошlost, према томе, представља отворен простор за маневрисање, па се у фокусу оваквог става налазе манипулација сећањем, добровољност и слобода избора оних садржаја памћења који одговарају садашњости. У том смислу, садашњост се јавља као диригент који управља оркестром прошлости, руководи њеним тоновима, ритмом и садржајем.

Асманова наводи одломак из романа *Зенова савест* (1923) аутора Итала Звева који дословно описује овакав став: „Прошлост се појављује час као дугачка час као кратка. Час зазвони час занеми. У садашњости је на делу само онај део прошлости чији је циљ да ту садашњицу осветли или пак замрачи“ (2011б: 14). Други, супротни став, који је данас заступљенији и који се чита и у наслову дела Алаиде Асман (*Дуга сенка прошлости*) наглашава немогућност избора, психички притисак и накнадни утицај садржаја прошлости. Акцент се ставља на недобровољност и немогућност избора тренутка у коме или на који начин ће се људи носити са својом трауматичном прошлошћу: „Не може се прошлости наредити да се пред нама појави онако као што полиција наређује некоме да се појави пред комесаријатом“ (15). Ова два става заправо нису толико дијаметрално супротна један другом и међусобно се пре преплићу, него што се искључују. Исправно би било тврдити да се сећања крећу у напонском пољу активности и пасивности, а таквог га затичемо и у Фугардовим драмама. Сећање, односно онај који се сећа, појављује се и као активни и као пасивни чинилац. Иако на сцени већином сведочимо нехотичним бљесковима прошлости, негде пак видимо и како садашњост преобликује прошле догађаје онако како актуелним реалностима ликова то одговара.

У вези са ова два приступа, Алаида Асман (2011б: 149–155) такође прави разлику између два типа индивидуалног сећања које назива ‘сећам се’-памћење и ‘сети ме’-памћење⁴⁶, а који се разликују и у квалитету и у референтним оквирима. ‘Сећам се’ је активно и декларативно сећање које се обраћа разуму, док је ‘сети ме’—нестално и дифузно памћење које делује на наша чула, пре него на разум. Први вид сећања био је предмет проучавања и психологије и психотерапије које су, између осталог, за њега везале концепт приче, дошавши до начела да смо сви ми „повести које умемо да испричамо о себи“ (151). Оваква сећања се свесно изазивају и додељује им се форма приповести помоћу које она са једне стране, добијају значење, а са друге се отварају за будућност. Да би се то десило, неопходна је извесна дистанца (према себи самоме) и социјална компонента, тј. заузимање дијалогског става и одређене позиције: „[М]орамо бити у стању да [сећања] испричамо или себи или другима“ (Исто). Прича представља према томе кључну корелацију између личног идентитета и сећања. Идентитет се формира путем приче која „уређује неуређени инвентар наших аутобиографских сећања и која му, поред облика погодног за сећање, даје и значење“ (Исто). Са друге стране, пошто се од 70-их и 80-их година све више при проучавању феномена сећања увиђају његова непоузданост, изненадност и променљивост, неуролози су радикално довели у сумњу представу о памћењу као конзерватору сећања. Све више се коментарише да сећања не постоје само у неком опозивом виду и да их не можемо једноставно призвати, већ да морамо чекати да се она сама појаве, подстакнута одговарајућим окидачима, а то је нешто на шта се не може утицати и што углавном почива на случају. Могло би се рећи да таква сећања представљају потенцијални систем резонанци, који се у одређеним условима активира и преводи из несвесног у свесно, притом се квалитативно мењајући. Асманова објашњава да ова сећања

дремају у форми имплицитних и скривених диспозиција, она образују дифузан и латентан систем спремности, који неочекивано одговара на одређене спољашње надражаје. Тамо где надражај наиђе на диспозицију, активирају се соматски осећана сећања и тада се она могу превести из подсвесног ‘сети ме’-памћења у свесно ‘сећам се’-памћење. (Асман 2011б: 154)

⁴⁶ Пруст је такође правио сличну поделу, али је он ове две врсте памћења називао *memoire volontaire* (што одговара ‘сећам се’-памћењу) и *memorie involontaire* (што одговара ‘сети ме’-памћењу).

Таква сећања као да формирају невидљиву мрежу која повезује наше тело са спољашњим светом. Она су похрањена у одређеним местима и предметима које Асман назива *lieux de souvenir* и која функционишу као окидачи ‘сети ме’-памћења. Реч је о предметима у које је човек инвестирао и позитивне и негативне представе о својим потребама, комфору и лепоти, односно—себе самог. Свет предмета у којем живи, за човека представља неку врсту одраза њега самог, његове прошлости и предака. Предмети стога поседују изванвременски индекс пошто кроз садашњост проговарају о различитим слојевима прошлости. У безмало свакој од Фугардових драма извесни предмети функционишу као „окидачи“ сећања: штаци у *Здраво и довиђења*, папирни змај у *Господар Харолд*, слика у *Сизве Банси је мртав* итд. Осим предмета, Јан Асман (2011а: 16) напомиње да и извесне радње могу деловати на сличан начин. Миметичко памћење (памћење радњи), тј. имитирање, има велику улогу у развоју детета. Овакав вид памћења је нарочито изражен у драми *Крвна веза* где двојица браће имитирајући игре из детињства покушавају да савладају и прошле и садашње трауме.

Кроз интеракцију са таквим стварима и местима који као покретачи „допуњавају ‘преполовљене’ осећајне диспозиције које дремају у нама“ (Асман 2011б: 154), формира се ‘сети-ме’-памћење. Насупрот њему, ‘сећам се’-памћење се формира у интеракцији са сигнификантним другима, путем језика и приче и заснива се на свесном улагању труда у наративну реконструкцију. О том типу памћења говорили су филозофи попут Ничеа и Анри Бергсона, по којима су „људи од дела“ они који су способни да призову важна сећања и заштите се од масе неповезаних и небитних сећања (Исто). Поменута Ничеова „делатна историја“ функционише по овом принципу. Насупрот њима, аутори попут Пруста, Вирџиније Вулф или Џејмса Џојса, а сасвим оправдано било би том списку додати и Атола Фугарда, маестрално дочаравају ‘сети ме’-памћење, као подсвесни, неорганизовани и дифузни систем подстакнут реалним чулним импулсима. Ови аутори у својим делима проучавају непроходне путеве прошлости својих ликова, ходајући по замршеним тунелима њихове подвести, при чему се сећање, односно његово одсуство, јавља као круцијални елемент.

Историчар Рајнхарт Козелек је у сличном духу разликовао две врсте складишта сећања: тело и језик. Сећања складиштена у телу су обликована снагом чула: траг (у телу) настаје захваљујући јединственом утиску, снази афекта или силини шока. Са друге стране, језик, као модус сећања, сликовито се представља у виду путање, која настаје поновљеним кретањем истом стазом. Оквир оваквих сећања је социјална комуникација путем које се доживљено преводи у повест. Разликовање чулних и језичких сећања може се повезати и са појмовима ретенције и (ре)конструкције. Док се ретенција односи на задржавање, непромењено конзервирање сећања у дугом временском интервалу, реконструкција се односи на концепт по коме се сећања могу учврстити само поновним приповедањем, где се увек изнова успостављају, али то са собом носи и чињеницу да су сваки пут и унеколико другачија (в. Асман 2011б: 160–164).

Анализирајући поменуте две врсте сећања, Асман долази до закључка да је један од најбитнијих аспеката сећања „перманентно прекодирање подсвесног у свесно, чулног у језичко и сликовно, слике и језика у писмо“ (155). Сећати се значи преводити, али свако превођење са собом носи проблем аутентичности, односно, са сваким преводом понешто се изгуби. „Сећање је апрезентација и репрезентација“ (357), тиме истовремено и посредовање и обрада. Никада се не преноси сам доживљај, већ само његова обрада у језичком и сликовном облику. Реконструктивност као једну од

битнијих карактеристика сећања први је нагласио Албваш, јер ниједно памћење не може да сачува прошлост као такву, већ од прошлости остаје само оно што појединац или друштво могу да реконструишу у складу са својим спољашњим и садашњим оквирима. Прошлост, дакле, не постоји као таква, већ је то социјална и дискурузивна конструкција, која се стално реорганизује кроз ток садашњице и чија бит произилази из потребе за смислом и из референтних оквира значења (в. Асман 2011а: 34–41). Занимљиво је да је Морис Албваш своју социјално-конструктивистичку концепцију сећања развио тридесетих година двадесетог века, а неколико деценија касније то исто ће Бергер и Лукач рећи за стварност у целини, када почиње целокупна постмодерна расправа по питању реалног, истине и историје.

2.4. 'Објективност' прошлости и заборав

Преносећи питања субјективности и перспективе из жаришта постмодернистичког дискурса у дискусију о сећању, Алаида Асман питањима како, кога и чега се сећамо, додаје и најзначајније: „Ко се сећа?“ (2011б: 75), долазећи до закључка да је једна од најзначајнијих карактеристика сећања „дистинктивно перспективистичко својство искуственог памћења“ (Исто). Чињеници да се са слабошћу и непоузданошћу нашег сећања сусрећемо када год постоје конкурентна сећања других људи, сведочимо и у Фугардовим драмама у којима се један те исти догађај различито урезује у памћење различитих ликова.

Као директна последица увођења модела перспективе у екстремном случају јавља се деесенцијализација прошлости. Аура објективног статуса која обавија реч *прошлост* разоткрива се као илузија пошто је директан приступ прошлости могућ једино путем (субјективних) сећања. Несавладив је расцеп између искуства, тј. онога што се догодило, и сећања, односно онога што се о томе исприча. По Јану Асману, прошлост не постоји сама по себи, већ она, пре свега, настаје из нашег односа према њој, она се у сећању (ре)конструише из потребе за смислом (Асман 2011а: 29). Гледано из тог угла, прошлост постоји само зато што из позиције садашњости можемо да покажемо на њу: само зато што смо овде, можемо да покажемо нешто тамо, али притом морамо имати на уму да ништа није инхерентно тамо или овде. У том смислу, прошлост нема садржај, она је само—позиција. Оваквог става је и Улрик Најсер који истиче да постоји дистинкција између наратива о прошлости (које рикеријански схвата као један од начина да се дефинише сопство⁴⁷) и „реалности“. Он разликује четири момента сећања: 1. стварни догађај; 2. тај догађај како га је искусио појединац о коме је реч; 3. потоњи чин сећања; 4. запамћен догађај, тј. специфична верзија стварног догађаја која је прошла кроз чин сећања. Између запамћеног и „стварног“ догађаја постоји читав низ идеолошких, дискурзивних и психолошких баријера (в. Најсер 1994: 2). Међутим, постулирање правог/стварног догађаја као таквог је, само по себи, проблематично будући да се до њега не може допрети никако другачије осим путем сећања, а сећање увек пролази кроз „кризу“.

⁴⁷ Аутобиографски наратив је, по њему, једна од основа за формирање идентитета, али не и сама основа.

О кризи сећања говори и Сузан Рубин Сулејман у књизи *Криза сећања и Други светски рат* (2006) при чему се овај термин односи на моменат избора, притисак, потешкоћу или конфликт у вези са сећањем на прошлост, које повремено може да прерасте у „аферу сећања“. Овде није реч о типичном скандалу или афери, већ је предмет конфликта начин на који појединци или друштво интерпретирају и разумеју догађај који је чврсто ситуиран у прошлости, али чије се (трауматичне) последице и даље осећају и угрожавају идентитетске конструкције тих појединаца или друштва у целини. Криза сећања нужно укључује и заборав, као интегрални и нераскидиви део сећања, с обзиром на то да је памћење динамички процес који непрестано мора да се прилагођава променљивој стварности и стално у себе прима нове садржаје (Асман 2011б: 128). Па ипак, много тога што смо заборавили није изгубљено заувек, већ нам је само привремено неприступачно:

Оно што је у личном памћењу потонуло на неразврстано дно заборављенога, може под одређеним околностима још једном да се подигне на површину ... Оно што називамо заборавом по правилу је латентно памћење за које смо изгубили шифру. Кад је случајно пронађемо, део чулно доживљене прошлости се неочекивано враћа натраг. (Асман 2011б: 64)

О том повратку можемо говорити када садашњост ступи у везу са прошлошћу, односно када свест садашњице под новим светлом обасја одређене елементе складиштене у памћењу. Тада елементи сећања прелазе из предсвесног у свесни ниво психе, односно, трагови прошлости ступају у „констелацију читљивости“ са идејама данашњице, што даље води до закључка да се овај процес одвија у оба правца, не само да садашњост утиче на прошлост, већ и обрнуто: идеје садашњости се обликују под утицајем инвентара памћења. На свим нивоима, дијалектика сећања и заборава резултира у непостојаној и променљивој динамици испуњеној напетости и конфузијом (Асман 2011б: 69).

Резимирајући све речено, намећу се кључне особине сећања. Она никад не постоје као затворени системи, већ су увек перспективистичка и субјективна (својствена појединцу), умрежена (укрштена, модификована и поларизована са сећањима других људи), фрагментирана (ограничена и неуобличена, а тек захваљујући приповедању, она накнадно добијају структуру и стабилност, али је баш из тог разлога њихова веродостојност увек упитна) и непостојана, тј. лабилна (подложна су еволуирању током времена, бледе и ишчезавају, падају у заборав) (в. Асман 2011б: 23-24). Међутим, уз пригодан одјек Ничеоових речи, не можемо а да не закључимо да је моћ сећања, ма колико била дискутабилна, оно што људе тек чини људима. Без сећања не бисмо могли да изградимо никакво сопство, нити да изградимо односе са другима. Сећања су неопходна грађа од које се формирају искуства, односи, а најважније—лични идентитет. Управо то нам говори и једна Фугардова забелешка из 1963. године, на први поглед неповезана са догађајима који су се писцу дешавали у том периоду:

Узнемирујући тренутак прошле ноћи. Пробудио сам се и дуго нисам знао где се налазим. Нисам сигуран ни да сам знао ко сам. Од чега се то Ја—са којим повезујем све током будних свесних сати—од чега се оно заиста састоји? Од сећања? *Наш живот, наше посебно и потпуно јединствено сопство је само сећање на делу*⁴⁸. (Фугард 1983: 102)⁴⁹

⁴⁸ Мој курзив.

Па ипак, веома мали део сећања је језички обрађен и представља „кичму имплицитне животне повести“ (Асман 2011б: 23). Највећи део сећања „дрема“ у нама, у предсвесној сфери, чекајући неки спољашњи окидач, да би био „пробуђен“. Тада та сећања прелазе праг свести и постају чулно присутна и расположива (Исто). Међутим, поред свесних и предсвесних сећања, постоје и она несвесна, која држимо под кључем, а чији се „стражари“ зову потискивање и траума. Асман закључује да се о сећању не може промишљати а да се не дотакнемо појмова ћутања, заборав, туговања и трауме—који означавају различите облике сећања, односно његове блокаде (Исто). У наредном потпоглављу стога ћемо изложити основне одреднице теорије трауме, будући да је у свакој Фугардовој драми извесно трауматично искуство из прошлости тачка око које се његови ликови у својим сећањима упорно врте, а о коју се изнова саплићу, али и због тога што је апартхејд, као темпорални, културолошки и идеолошки контекст свих драма, једна од званично признатих историјских колективних траума двадесетог века.

2.5. Сећање и траума

Како наводи Питер Бјуз (2001: 173–174) у студији *Драма + теорија (Drama + theory)* теорија трауме се превасходно појавила крајем двадесетог века, као амерички феномен у делима Шошане Фелман, Кети Карут и Доминика Лакапре. Иако реч *траума* изворно потиче из грчког језика и подразумева рану, у смислу физичке повреде, у другој половини двадесетог века, у области психијатрије, психоанализе и социологије долази до обнављања интересовања за проблем трауме, а значење се проширује и на психичку повреду која са собом носи чудновату симптоматику и која представља изазов и за жртве и за лекаре. Траума од тада почиње да се поима и као рана на уму, у смислу расцепа у ономе како ум доживљава време, сопство и свет, што није једноставан догађај који се може зацелити попут ране на телу (Карут 1996а: 4).

Осамдесетих година прошлог века Америчко психијатријско удружење је у свој дијагностички и статистички приручник о менталним поремећајима коначно уврстило овај феномен међу званичне медицинске дијагнозе, под називом „посттрауматски стресни поремећај“ (ПТСП) (енгл. *posttraumatic stress disorder*). Овде је дефиниција трауме обухватала две димензије: дефиницију у смислу специфичних типова догађаја који узрокују трауму и у смислу симптоматичних реакција на сâм догађај. Од тог тренутка, траума постаје прихваћено (мада понекад и контроверзно) медицинско стање оличено у извесној врсти анксиозности која се јавља „као закаснио одговор на стресан доживљај или ситуацију изузетно узнемирујуће природе“ (Кумар и Кларк 1999: 1134) и која је праћена типичним симптомима попут флешбекова, отупелости, осећања отуђености, депресије и суицидалних идеација (Исто). Иницијална употреба ове дијагнозе у САД превасходно је била подстакнута повратком војника из Вијетнамског рата, али се временом ПТСП све више прихвата и проширује изван искуства рата, па укључује и сексуалне трауме, силовање или злостављање деце, као и реакције везане за природне катастрофе, али и за оне изазване људским фактором. Иако нема сумње да су родоначелници теорије трауме 90-их година позајмили термине и симболе из

⁴⁹ Оно што Фугард не схвата у том тренутку јесте да је то период у коме је он интензивно радио на драми *Здрavo и довиђења* у којој протагонисти експлицитно копају по својим сећањима.

медицинских извора насталих једну деценију раније, они ипак нису експерти у пољу медицине: поменуте Шошана Фелман и Кети Карут су најпре књижевне критичарке, док је Доминик Лакапра историчар. Као резултат њиховог придржавања својих примарних дисциплина, теорија трауме настаје у залеђу постструктуралистичких и постмодерних теорија и у облику у каквом је данас затичемо она је пре свега окренута лингвистици и у највећој мери заинтересована за однос трауме и књижевности и историје, у смислу представљања, наратива и истине (в. Бјуз 2001: 175).

Иако наследство вијетнамског рата можда јесте био окидач за почетак проучавања трауме у САД⁵⁰, и историјски и интелектуални корени теорије трауме потичу са европског континента. За интелектуалним коренима теоретичари трагају у психоанализи, почев од Фројда, док су, како Асманова наводи, историјски зачеци теорије трауме везани за два (превасходно европска) историјска искуства „која полажу право на парадигматско значење: искуство холокауста и искуство колонизације“ (2011б: 95). Иако суштински различити по циљу и начину спровођења, ова искуства паралелна су у својој ретроспективној обради и изнедрила су један потпуно нови феномен—дискурс жртве трауматичног догађаја, у коме је по први пут артикулисана историјска траума из угла оних који су у тој историји били ућуткани. Њихове заборављене историје продрле су „у садашњост у форми сећања на којима се заснивају колективни идентитети“ (Исто), а таква сећања се нису могла обрадити уз помоћ познате семантике. Њихова патња и смрт нису имали смисла, па стога ни форму репрезентације. Ови догађаји су били толико ужасни да би били замисливи, а ипак су се морали запамтити. Управо су узнемирујући, некад чак и немогући проблеми повезани са памћењем, разумевањем и приказом таквих догађаја задатак теорије трауме, која прави отклон од медицинске дијагнозе трауме као патологије и помера фокус са догађаја који је трауму изазвао на период који следи тај догађај.

Сећање жртви је немогуће сећање, оно пролази кроз кризу и само се са великом муком пропушта у памћење, због тога што не може да се „интегрише у позитивну слику коју појединци или колективи имају о себи“ (Асман 2011б: 89). За таква сећања не постоје опробани културни обрасци за обраду или рецепцију, и њихова презентација се стога увек одвија закаснело, јер се сам догађај не региструје у тренутку збивања. Управо у тој закаснелости Доминик Лакапра види разлог за развијање теорије трауме на америчком, уместо на европском тлу након Другог светског рата⁵¹. Покушавајући да утврди генеалогiju ове теорије, он у овоме увиђа извесну радњу измештања и одгађања (у духу Жака Дериде), а Шошана Фелман такође наводи да један „вид неопходне тишине мора да наступи код сведока суоченог са ужасом холокауста“ (цит. према Бјуз 2001: 176).

Психоанализа Фројда и његових наследника свакако је пружила примарни основ за развој теорије трауме. У студији која се наметнула као камен темељац ове теорије, *Unclaimed experience* (1996), Кети Карут наводи Фројдов спис „С оне стране принципа

⁵⁰ И Фелманова и Карутова су радиле на Јејл Универзитету и своје студије утемељиле су на теорији деконструкције формираној у оквиру овог универзитета. Дори Лауб и Цефри Хартман су на истом универзитету осамдесетих година започели снимање Видео архиве сведочанстава о холокаусту (*Video Archive for Holocaust Testimonies*).

⁵¹ С тим у вези, занимљиво је да је Пол де Ман, као предводник деконструктивистичке школе седамдесетих година на Јејлу и професор родоначелницима теорије трауме, у Америку стигао као емигрант из Европе након Другог светског рата. У контексту контроверзи насталих након његове смрти—када су откривени његови антисемитистички чланци—може се такође трагати за паралелама са формирањем теорије трауме као „закаснелог одговора“.

задовољства“ (1920) као кључни текст за зачетак дефинисања трауме. У овом спису, оснивач психоанализе покушава да објасни наизглед изопачен психички феномен— компулзивну репетицију, односно необични и чудновати начин на који се катастрофални догађаји из прошлости понављају онима који су кроз њих прошли. У неким случајевима, ова понављања су нарочито упечатљива зато што изгледа као да их не покрећу поступци појединца, већ као да је он сам запоседнут њима, неком судбином подвргнут тим болним догађајима који су изван његове контроле или воље (Карут 1996б: 1). Ово понављање у срцу катастрофе, које Фројд назива „трауматска неуроza“ јавља се као несвесно поновно извођење догађаја које особа не може једноставно да остави за собом. То је догађај који је доживљен превише рано и превише неочекивано како би био у потпуности појмљен и прихваћен онога тренутка када се одиграо, па није доступан свести све док поново не почне да се намеће, изнова и изнова, у ноћним морама или репетитивним поступцима жртве. Карутова се управо ослања на Фројда када дефинише трауму као „свеобухватно искуство изненадног или катастрофалног догађаја при чему се реакција на тај догађај најчешће јавља у одложеном, неконтролисаном и непрекидном понављању халуцинација и других узнемирујућих феномена“ (Карут 1996б: 11). Траума се не може стога лоцирати у самом догађају у прошлости, већ пре у *начину* на који се његова несхваћена и неприхваћена природа враћа да уходи жртву касније. Ради се о нечем много већем од обичног обољења рањене психе, траума је „увек прича о *рани која запомаже*⁵² и која нам се обраћа у покушају да саопшти једну истину или реалност која другачије није доступна“ (4). То је глас „другости“, који сведочи истини које особа или није свесна или је не може у потпуности појмити⁵³. Та истина, у свом одложеном појављивању и закаснелом обраћању, не односи се само на оно што је познато и блиско, већ и на оно што нама самима остаје непознато и онеобичено у нашим сопственим поступцима и нашем језику (Исто), баш онако како како је Фројд дефинисао „unheimliche“.

Овакав приступ трауми као несавладивом проблему несвесног, који у себи садржи нерешиве противречности својствене искуству и језику (нама познате из постструктурализма), а који заступа Кети Карут, у суштини се ослања на Лаканов психоаналитички концепт. У својој каснијој мисли, Лакан је димензијама Имагинарног и Символичког, додао и сферу Реалног (Стварног), која представља све оно што је измакло симболичком поретку и што је непредстављиво путем језика. Субјект који се у процесу конституисања субјективности између имагинарног и симболичког поретка, гради на недостатку, услед немогућности проналажења сопственог и себи својственог означитеља у сфери Символичког, додатно је недостатан јер је прожет реалним које у потпуности има асимболички карактер. Реалног се не можемо ослободити, али га не можемо ни дотаћи и управо се у реалном манифестује траума, јер субјект „стоји очи у очи са светом лишеним значења“⁵⁴ (Бужињска и Марковски 2009: 71). Символичко, које је према Лакану синонимно са несвесним, Оцем и Другим, јесте оно што спречава

⁵² Мој курзив.

⁵³ Карутова сматра да у примеру који Фројд даје (о сукобу Танкреда и Клоринде из поеме *Ослобођени Јерусалим* Торквата Таса) има много више од онога што је сам Фројд формулисао у својој теорији. У песми Танкред два пута убија Клоринду, први пут из незнања зато што је прерушена у непријатеља, а други пут убија њену душу отеловљену у дрвету. Дрво, из кога, као из огромне ране, куља крв и које вришти Клориндиним гласом, сведочи овом двоструком убиству. Док Фројд ово тумачи као компулзивну репетицију која ће му помоћи да дефинише свој концепт нагона смрти, Карутова управо тај глас другости који се пробија кроз „рану која запомаже“ види као глас који сведочи трауматичној прошлости, а које сам Танкред још није свестан (в. Карут 1996б: 1–9).

⁵⁴ За Лакана је реално/траума извориште и стожер конституисања субјективности, па се читав његов концепт жеље може довести у везу са ефектима посттрауматског стреса.

идентификацију субјекта са собом, што га растаче и ломи, али је оно истовремено и одбрамбена реакција на оно трауматично реално које се у субјекту крије, а које се никад не може досегнути (69–72). У основи тог сусрета са реалним, које је у исто време и жељено и недостижно, је темпорални јаз: док је реално/траума по својој суштини ванвременско, човек је темпорално ограничен—он располаже временом између рођења, којег се не сећа, и смрти, која је непојмљива из позиције живих. Људски субјект, свестан сопствене нецеловитости, покушава да провири иза мреже симболичког, иза дискурса, али се такви покушаји разоткривају као узалудни, јер се жеља (за сусретом са реалним) увек одлаже до наступања незамисливе смрти.

На трагу овакве мисли, према Карутовој (1996б: 7), прича о трауми, као „наратив о закаснелом искуству“, далеко од тога да саопштава бекство од смрти или њене референцијалне снаге (како Фројд то види), већ пре сведочи о њеном непрестаном утицају на живот. Пошто траума настаје „услед доживљеног искуства екстремног насиља које је угрозило живот и дубоко ранило душу“ (Асман 2011б: 114), у причи о трауми увек је реч о двострукој причи, о причи живота и смрти. Траума увек осцилира између кризе (незамисливе) смрти и са њом повезане кризе живота, односно, између приче о неподношљивој природи неког догађаја и приче о неподношљивости самог преживљавања тог догађаја (Карут 1996б: 7). Ове две приче су и конфликтне и компатабилне, али увек неодвојиве. И код Фугарда увек је реч о животу и смрти. Оперирући се разумној мисли да је смрт крај, коначни губитак, после чега не постоји више ништа, у својим *Белешкама* он пише да живот и све оно што знамо о смрти јесте само мали део никад докучиве целине, „попут шапутања које се чује кроз зидове“ (1983: 103). На његовој сцени ће због тога поред два реална лика увек заиграти и невидљиви трећи: мртви отац у *Здраво и довиђења*, мртва мајка у *Крвној вези*, нерођена деца у *Бузману и Лени*, убијени белац у *Луна парку*, црнкиња која се убила и убила своју децу у *Машиновођи* итд. Док се у првим драмама присуство ових ликова јавља било кроз алузије или кроз језиве тишине сродне белинама и процепима у тексту на које упућује Деридина деконструкција, у последњим драмама на сцени ће заплесати и прави духови: дух мајке у драми *Капетанов тигар* и дух писца у драми *Туге и радости*.

Карутова тврди да се у срцу сваке трауме налази „конститутивно заборављање“: моћ трауме не лежи само у томе што се искуство понавља након што је заборављено, већ управо у томе да се једино путем овог инхерентног заборављања то искуство и може проживети (Карут 1996б: 17). Заборављање је иманентно трауматичном искуству баш због тога што је оно толико екстремно да би га свест асимиловала, односно да би ушло у регуларне путеве сећања. Како би се трауматични догађај могао преживети, „активира се психички механизам одбране који психијатри називају ‘дисоцијација’. То је несвесна стратегија одбацивања, захваљујући којој угрожавајући доживљај остаје далеко од свести погођене личности“ (Асман 2011б: 114). Механизми бележења и памћења у људском уму су привремено блокирани и стављени ван функције. Иако се догађај региструје, мостови ка свести се руше и догађај остаје „капсулиран“, у стању латенције, где се опире и сећању и забору и где дуго може остати неупадљив, све док се, из неког разлога, поново не огласи „језиком симптома“ (Исто). Другим речима, трауматични догађај се уписује у тело, али не и у језик (в. претходно потпоглавље). Оно је потиснуто, „гурнуто из свести“ и једино се у поновном појављивању може одиста проживети.

У посттрауматским ситуацијама разлике настоје да се руше, замагљује се граница између живота и смрти, губитка и недостатка, и кључно—између онда и сада (в.

Лакапра 1995: 699). Дори Лауб, психијатар, такође инсистира на ванвремености трауме. Трауматични догађај, иако „реалан“⁵⁵ (у смислу да се можда може лоцирати временски и територијално), јесте догађај који се одиграо изван параметара који одликују реалност: узрочност, време, место, след. Траума је, према томе, догађај који нема ни почетак ни крај, ни пре ни после. Одсуство оваквих дефинишућих категорија даје том догађају квалитет „другости“ или страности и особине уочљивости, свеprisутности и безвремености. Такве карактеристике измештају догађај изван домена асоцијативно повезаних искустава, изван домена разумевања, приче и контроле. Закаснили ефекат трауме даје јој карактеристику елузивности, неухватљивости, па изгледа као да „траума траје“, она не може да остане у прошлости, продужава се у садашњост, хватајући жртву у клопку вечите свеprisутности. Једини начин да се из те клопке изађе је путем конструисања наратива. Реконструкцијом прошлости у виду приче догађај ће се екстернализовати. Како наводи Лауб (Фелман и Лауб 1992: 69), до тога може доћи само ако жртва трауме успе да артикулише и пренесе причу, да је изнесе на другог, па да је затим врати себи. Једино се у наративном преобликовању, трауматично искуство, сопственим понављањем, самообјављује и одиграва. Проблем почива у томе што траума није само криза у сећању трауматизованог субјекта, већ и криза у представљању и наративи. О трауми се не може мислити у терминима једноставне „представљивости“: пошто се трауматична искуства затварају за наративну презентацију, она изискују потпуно нове представљачке форме и обрасце и супротстављају се сваком романтизујућем наративу који претендује на смисао. Она су трауматизујућа баш зато што су још увек неосмишљена.

2.6. Траума и сведочење (од *Ја* ка *другом*)

Трауматизована тела су испуњена енергијама прошлости које тек треба да буду сварене, њих „настајују“ сећања која „болно бораве“ у органима и ткивима, деловима тела који као да остају замрзнути у времену, као да причају језик или дијалект другачији од осталих (Левин 2006: 2). Како би се научио тај језик и како би се саслушале, али и разумеле приче трауматизованих тела, неопходно је развити потпуно нови и другачији начин реаговања на њих. Шошана Фелман и Дори Лауб (1992) овај нови и једини начин презентације, репрезентације, али и прихватања у бити непредстављивог трауматичног искуства виде у поступку који означавају чином *сведочења*. У сведочењу о трауматском помера се фокус од чисто сакралног и побожног језика оног неизрецивог ка истраживању онога што се пробија кроз нестабилну, пропусну и лабилну границу између приче и тишине, тела и текста, покрета и мировања. Стога је језик којим се трауматично може изразити на неки начин увек *књижевни*⁵⁶: то је језик у коме се преплићу познато и непознато, језик који оповргава, противречи, чак и онда када тврди и када захтева наше разумевање. Речи и фигуре које се упорно понављају у текстовима који сведоче о трауми не могу се свести на тематски контекст датог текста, већ увек иду изван граница онога што знамо (в. Карут 1996б: 5).

⁵⁵ Овде се не мисли на Лаканово реално, већ на једноставно објективно, колико год то ‘једноставно’ било упитно.

⁵⁶ Фелманова тврди да су књижевност и уметност једине у стању да буду довољно самосвесне свог немогућег статуса као сведока да би биле праведне према екстремној трауми.

У свом стандардном значењу, појам сведока се може односити на три различите улоге: улогу сведока на суду (лат. *testis*, који игра улогу трећег (лат. *tertis*), и кога одликују објективност и обавезност на истину), улогу историјског сведока (који преноси оно чему је присуствовао) и улогу религијског сведока (у значењу мартира, сведока-као-мученика, који се не конституише у својој насилној смрти, него у извештају о својој смрти) (в. Асман 2011б: 102–107). У савременом поимању појављује се нова фигура сведока, *морални сведок*, који у извесној мери преузима особине осталих сведока: он у себи сједињује и фигуру жртве и оног који извештава и оног који сведочи истини. Према Фелмановој (1992: 5) исповест/сведочење, у добу у коме живимо, постаје круцијалан, али и једини начин успостављања односа са догађајима нашег доба, са траумама које је изнедрила савремена повест (колонизације, холокауст, апартхејд, нуклеарне катастрофе, ратни злочини)⁵⁷. Шошана Фелман целу нашу еру означава „ером сведочења“, а Ели Визел напомиње да ако су антички Грци измислили трагедију, ренесанса сонет, онда је наша генерација, као потпуно нову форму у књижевности, изнедрила „књижевност сведока“ (Фелман и Лауб 1992: 5).

Исповест/сведочење се састоји од делића сећања на догађаје који се још нису сместили у разумевање, који не могу бити појмљени или не могу бити уоквирени као знање асимиловано у потпуном разумевању. Због тога сам чин сведочења почиње са неким ко сведочи празнини и одсуству, догађају који се још није остварио, упркос надмоћној и несавладивој природи реалности тог догађаја. Сведочење, према Фелмановој (1992: 4), носи изванредан исцелитељски квалитет (на то упућује Камилејев избор доктора за наратора и сведока у роману *Куга*), али то истовремено говори и да је оно чему се мора сведочити, што окупира пажњу сведока и што захтева исповест увек фундаментално болест, било у метафоричном или у буквалном значењу. Па ипак, ни само сведочење не нуди ни коначан исказ, ни тотализујући извештај о овим догађајима. Пре је реч о језику који је „у процесу“, у покушају, који се не намеће као самотранспарентно знање (знање *per se*), закључак или као одлучујућа пресуда или оптужба (на суду). „Сведочење је само поступак, а не коначност“, рећи ће Фелманова (1992: 5). Сам чин сведочења је дискурзивна пракса, говорни чин, а не једноставан или унапред формулисан исказ. Језик сведочења се успоставља као говор пре знања, пре свести, који се пробија кроз границе свесног разумевања. У књижевности такође, текстови који сведоче „не извештавају једноставно о чињеницама, већ нас на различите начине сусрећу са ‘необичношћу’“ (Фелман 1992: 7).

У презентовању сопственог сведочења сновима својих пацијената, Фројд је увидео да постоји нешто као несвесно, непланирано и неинтенционално сведочење, које и као такво има хеуристичку и истраживачку вредност. Тада се такође увиђа да није неопходно да човек „поседује истину“, као уобличено и компактно знање, да би јој ефикасно сведочио. Субјект који говори о трауми константно сведочи истини, али му истина исто тако константно измиче, она је есенцијално недоступна свом говорнику.

⁵⁷ Везано за историју, Лакапра разликује две врсте трауме: структуралну и историјску. Док се историјска траума може јасно и прецизно лоцирати и у временским и у просторним оквирима (попут горе набројаних историјских траума), структурална траума подразумева сурово генерализовање оваквих историјских губитака при чему се долази до сумњиве идеје да је свако жртва (и починилац и права жртва и посматрач и подстрекивач) и да је цела историја историја трауме у којој сви делимо једну патолошку јавну сферу, или, како је Лакапра назива, „рањену културу“ (Лакапра 1999: 712), а ово представља само корак до сигнатуре целокупне садашњице као „пострауматске епохе“. Лакапра такође помиње и „оснивачку трауму“—ону трауму која парадоксално постаје основ за формирање колективног или личног идентитета. Оваква траума је типична за мит о пореклу и може се лоцирати у мање-више митологизујућој историји свих народа.

Самим тим, сведочење није директан начин исказа истине, већ је пре „начин приступа истини“ (Фелман и Лауб 1992: 14–15). У сваком случају, преузимање одговорности за истину је један од кључних захтева чина сведочења, где се сећање призива како би се обратило другоме, утиснуло у другог и дотакло заједницу. Одговорност за истину, а тиме и историју, према томе иде изван личног, јер има опште последице.

Ово такође значи да је за чин сведочења увек неопходно двоје: сведок и сведок сведоку. Песник Пол Селан (чији је стих „Нико не сведочи за сведока“ постао лајтмотив књиге Лауба и Фелманове) о песмама је говорио као о дијалозима, као о порукама у боци које су послате у нади да ће стићи на копно. Песничко Ја Селанове поезије, која је инсистирала на непредвидивости ритма и дислоцираности језика (који, иако изгубљен, ипак је једино што је преостало како би се траума исказала), увек је усмерено ка другом—примаоцу поруке и ка некој другој стварности/истини (енгл. *addressable you* и *addressable reality*, в. Левин 2006: 5). Та стварност „није просто ту“, она не бивствује, већ се мора тражити и освојити—то је неодређено, непредвидиво место ка коме иду песме, у правцу непредвидивог сусрета са другим. Заправо се и не ради о језику којим се говори, већ се ради о Ја које говори и које тражи другог, а та потрага одређује судбину самог Ја и његову есенцијално дијалошку структуру. Ја као сведок (трауме) не постоји уколико не постоји есенцијална могућност обраћања другоме. И за Ја се мора трагати исто онако како се трага за стварношћу/истином и за другим, и оно се мора освојити, односно, мора се изнова изградити траумом дезинтегрисано сопство. Само у чину сведочења, могућности (случајног) сусрета са другим, трауматизовано Ја се може дијалошки конституисати као чин говора, где акценат није на причама које Ја већ поседује, већ на ономе што се дешава у самом чину сведочења, на неиспричаним и још неосвојеним причама којима се невољно приступа и које се несвесно изводе у самом процесу овог чина. Фокус се помера са трауматичног догађаја на „место преноса“, трансмисије—„као места где се спознаја трауме стиче по први пут, где се закаснило рађа поимање трауматичног догађаја“ (Левин 2006: 5). А овде такође настаје и нови други, слушалац.

Према Лаубу (Фелман и Лауб 1992: 57), други, као слушалац трауме и сведок сведоку, суочава се са јединственим искуством. Процес сведочења, тј. наратив жртве, почиње са неким ко сведочи извесном одсуству, па чак и поред тотализујуће и убедљиве реалности и обимних историјских доказа самог догађаја. Траума, као појмљени догађај, а не само као свеобухватни шок, још увек није осведочена и још увек није прешла праг свести. Она се по први пут појми, или пак „рађа“, како каже Левин, у самом чину сведочења, у наративу сведока/жртве, а слушалац је празан екран на који се наратив исписује по први пут. Он сâм тиме постаје сувласник трауматичног догађаја доживљавајући осећања жртве, пролазећи кроз збуњеност, конфузију, повреду или страх. Слушалац истовремено мора да буде и сведок жртви, али и сведок самом себи, свестан опасности које сведочење трауми оставља на њега самог. Ризик који слушање оставља на другог може да буде „преплављујући“, пошто је граница која раздваја оног који прича од оног који слуша флуидна и увек у опасности да се распадне. Други мора да зна да жртва трауме нема претходно успостављено знање о трауми, разумевање и свесно сећање на оно што се догодило и да таква спознаја разара границе и времена и простора и субјективности. Слушалац стога мора да зна како да слуша чак и онда када се сведок повуче у тишину, мора препознати и појмити „вртоглаву зјапећу црну рупу“ искуства трауме (Фелман и Лауб 1992: 64). Други мора да преузме са-одговорност за неиздрживо оптерећење, које је трауматизована особа до тад мислила да га сама носи, па стога није ни могла да га изнесе. Други постаје сведок сведоку, и преузимањем дела

одговорности он помаже да се трауматична сећања трансформишу у друштвене чинове, односно да се реконструишу као приповедна сећања—усмерена ка другоме.

Према Лаубу, бити сведок трауматичном догађају је увек чин прокреације, поновног стварања и стицања новог знања, знања *de novo* (57). За Левина, оно што се ствара између сведока и сведока сведоку је нешто што заправо никад није ни постојало. Али, и знање које се рађа и сам чин „порађања“ су трауматични (Левин 2006: 11). Левин још истиче да је то знање доступно само ако се понавља, а понављање је покрет који никада није исти (12). Доминик Лакапра је истицао инхерентну другост у самом покрету понављања, интерну дислоцираност и реоријентацију: прича саму себе издаје јер се сваким понављањем открива нешто ново. Лакапра у процесу понављања чак раздваја два различита процеса: *act out* и *work through* (Лакапра 1999: 713–715). Први метод (*act out*) се јавља у ситуацијама када жртва остаје заробљена у прошлости, са карактеристичним осећањем меланхолије. Усвајање оваквог метода је сасвим нормално непосредно након искушења трауматичног догађаја, али у продуженом облику оно постаје патолошко стање и спечавља „здрав“ начин ношења са траумом и њеног превазилажења. Други метод (*work through*) је компликованији одговор на трауму, али је истовремено онај који води њеном превазилажењу. Доминантно осећање овде је жаљење. Свет се не поима црно-бело или као добро и зло, већ као много комплексније поље где борба са траумом захтева самопреиспитивање и критички ангажман. У Фугардовим драмама ликови усвајају и један и други метод као реакцију на трауму, а како ћемо показати, разлика међу њима нарочито је видљива у драмама *Здрavo и довиђења* и *Алоје*.

У закључку, важно је још једном нагласити да се само у чину понављања (путем сведочења) траума самобјављује (и сведоку и сведоку сведока), али оно што конституише идентитет и Ја и другог у процесу сведочења није само пуко препричавање и преношење догађаја, већ спремност да постану медијуми за сведочанство и медијуми за тај трауматични догађај. Трауматизована особа у својој исповести поново успоставља позицију сведока у коме је интернализован и приповедач (Ја) и слушалац (други). У овом процесу, за Селана мање се ради о успостављању идентичности између приповедача и слушаоца и о признавању идентитета Ја и Ти, а више о додељивању места, остављању простора за другост коју Ти доноси са собом. Селан говори о паразитској другости коју и тела Ја и Ти имају и која се отварају ка оном који прича СА њима и КРОЗ њих, као „чудна другост њима сопствених гласова“ (Левин 2006: 10)⁵⁸. Док Левин, на трагу Селана, сматра да је други увек друга особа (7–10), за Лауба, други (Ти) је заправо могућност за интерно Ти (Фелман и Лауб 1992: 85), за другост у себи. У свом тумачењу „ране која запомаже“, Карутова је такође глас другог разумела као глас другог унутар себе, који је задржао сећање на несвесни трауматични догађај из прошлости. Реч је о свесном Ја и несвесном Ти унутар Ја.

У поглављима која следе видећемо да Фугардове драме потврђују и једно и друго становиште. У њима други јесте и „интерни други“ и други као други лик на сцени, али и други као читалац/гледалац, што аутор првенствено постиже коришћењем метатеатралних техника. Док се у сећању на немогућу повест, траума износи и понавља (и у том понављању самообјављује) на сцени, успостављају се нове идентитетске позиције и Ја и другог, али се и саме драме (као сведоци једног периода у историји)

⁵⁸ Ту се међутим не ради о типичном дијалогу, већ о гласовима који причају један кроз другог и један са другим истовремено. Такав дијалог подразумева прекидање и причање у нади да ћете бити прекинути, провоцирани и изненађени сопственим речима.

обраћају нама, као читаоцима и гледаоцима, и ми постајемо сведоци сведоку, она другост која је неопходна да би се трауматизована сопства поново родила, а сећање на трауме постало могуће и јавно. У том смислу, Фугардови протагонисти, маргинализовани и трауматизовани, стоје као представници свих оних које је званична историја заобишла или ућуткала и чије је приче неопходно саслушати. Те приче врло често превазилазе способност својих носиоца да им приступе или да их разумеју, па уметност постаје једна од форми преношења и покушаја интерпретације „елемента вишка“ које те приче нужно садрже. Тај елемент вишка Дерида је називао *la différance*⁵⁹, Лакан „реалним“, а Лиотар *the differend*. То је све оно што остаје да буде изражено, што још није дефинисано, а у себи носи и негативни аспект (ћутање) и позитивни аспект (причање) (в. Левин 2006: 2). Анализа драма која следи представља покушај да се у наизглед немогућим и неисказивим исповестима ликова на сцени пронађе и искаже *differend*, покушај да се за њега пронађу адекватни идиоми како би се успоставиле идентитетске конструкције како ликова, тако и аутора, али и јужноафричког колектива у целини.

⁵⁹ Кованицу *différance* Дерида формира тако што намерно погрешно спелује француску реч *différence*. Како се обе речи изговарају идентично, ова намерна правописна грешка служи да подрије традиционално привилеговање говора над писањем, и уопште да укаже на дискурзивну условљеност свега. Ова Деридина кованица се ослања на чињеницу да француска реч *différer* значи и „одложити“ и „разликовати се“, што није случај у другим језицима.

III ДРАМЕ АТОЛА ФУГАРДА

1. ДРАМЕ АПАРТХЕЈДА

За разлику од свих осталих Фугардових драма, драме *Сизве Банси је мртав* (1972) и *Острво* (1973) настале су у сарадњи са глумцима Џоном Канијем и Винстоном Нчоном. Након што се 1963. године Фугард из Лондона вратио у Порт Елизабет, посетио га је глумац Норман Нчинга, кога је аутор познавао још из периода када је боравио у Софијатауну. Према *Белешкама*, Нчинга је код Фугарда дошао пренесећи захтев неколицине уметника црнаца „да учине нешто што ће пакао њихове свакодневне егзистенције учинити смисленим“⁶⁰ (1983: 81). Глумчева посета натерала је Фугарда да схвати да је „изгубио контакт са стварношћу своје земље“ (Валдер 2000: xxiii) и у наредна два месеца оформљена је експериментална позоришна група која ће нешто касније бити названа Змијска дружина (*Serpent Players*)⁶¹. Група је изводила познате позоришне комаде као што су *Војчек*, *Кавкаски круг кредом* и *Антигона*, али је постала позната и по импровизацији класичних европских драма на тему проблема са којима су се суочавали црнци и обојени⁶² у Јужној Африци. У оквиру групе, Фугард је радио као „записничар и *provocateur*“ (Валдер 2000: xxvi). Оваква улога постаје очита у *Кануту*⁶³ (1966), првој Фугардовој експерименталној драми, у којој је ликовима дозвољена потпуна импровизација на тему коју им задаје редитељ. Како би се то још више истакло, драма носи поднаслов „глумачка вежба“. Ово дело изведено је први пут пред „белом публиком“, са циљем да „уздрма самозадовољство белаца и њихову заверу тишине“ (Фугард 1983: 142). Иста намера очита је и у драмама *Сизве Банси је мртав* и *Острво*, које су на сличан начин проистекле из вежби и импровизација Канија и Нчоне, предвођених Фугардовом редитељском палицом. Драме су биле толико успешне да су и Кани и Нчона напустили своје сталне послове и постали професионални глумци, што је у то време за црнце било незамисливо, будући да власти нису признавале глумачку професију. Како би избегли полицијски прогон, морали су да се региструју у пропусницама као Фугардов возач и баштован (иако Фугард није ни поседовао аутомобил).

Међутим, однос писца белца и глумаца црнаца није успео да бар делимично не упадне у замку односа Другог и другог. С обзиром на то да сва тројица деле ауторска права над ове две драме, од првих извођења па све до данас било је доста полемике око тога колико је учешће Фугарда, а колико глумаца у креирању самог текста. Џон Кани

⁶⁰ У видео интервјуу из 1992. године Фугард (1992: 1:13:00–1:17:25) износи нешто другачију верзију. Он наводи да је на његова врата те вечери покуцало шест уметника црнаца који су читали у новинама о успеху *Крвне везе* и желели да им он помогне да оснују позоришну групу.

⁶¹ Име трупе је настало након што је уметницима понуђено да наступају на месту где се некада налазио музеј Порт Елизабета и змијска јама. „Заинтригирани идејом да играју у јама, са публиком која одозго гледа у овални, отворени простор, назвали су се Змијска дружина“ (Валдер 2000: xxiv).

⁶² За употребу термина ‘обојени’ у овој дисертацији, видети фусноту 19.

⁶³ Мало пре настанка ове драме Норман Нчинга је ухапшен. Фугард је присуствовао суђењу заједно са Нчингином супругом, Мејбел Магадом, која је такође била чланица групе. У току суђења један од оптужених дао је Мејбел свој капут, једино што је имао, како би га однела његовој жени, рекавши „[к]ажи јој да га користи“. Ове речи послужиле су као почетна тачка за ову драму (в. Фугард 1983: 142–143).

је, временом, све више смањивао улогу Фугарда, а заслуге приписивао себи и Нчони (в. Ванденбрук 1985: 118)⁶⁴. Након лондонске премијере ових драма, Фугард је истакао да је његов допринос, као најискуснијег позоришног радника међу њима, свакако био највећи у смислу писања и формирања драмске структуре, али и да је извесно да су Кани и Нчона у драме удахнули реални живот, уносећи у њих слике и енергију из живота црнаца у Јужноафричкој Републици, будући да је њему као белцу годинама био забрањен улазак у насеља црнаца (Фугард 1974: 86). Свако извођење допуштало је велику количину импровизације, нарочито у *Сизвеу*, где у уводном монологу Кани коментарише исечке из новина, држећи драму увек у корак са савременим дешавањима.

Фугард је овај колаборативни период свог стваралаштва описивао као могућност једног другачијег начина писања драма: „Уместо да речи стављам на папир како бих их тек на самом крају довео до позорнице, сада сам био у стању да пишем директно у простору позорнице и њене тишине преко глумаца“ (цит. у Ванденбрук 1985: 115). Фугард заправо говори о „стварању драма“, пре него о њиховом „писању“⁶⁵ (117). Без обзира на чињеницу да је допринос глумаца свакако био велики, ове две драме представљају значајан додатак Фугардовом канону. Фугардов стил и изрази су очигледни у обе драме, што је прокоментарисао и позоришни критичар Марк Гевисер након извођења *Острва* 1995. године у Јоханезбург: „И поред многих искушења, ни Кани ни Нчона не краду сцену и обојица остављају простора за Фугардов лирски израз који очигледно исијава чак и у текстовима који су проистекли из оваквих креативних радионица“ (цит. у Шели 2009: 130).

Концепти идентитета и сећања ликова су у ове две драме, као и у драми *Изјаве након хапшења по неморалном чину* (1972), условљени ситуацијом у тадашњој Јужноафричкој Републици на експлицитнији начин него у осталим драмама у Фугардовом канону. Све три драме премијерно су изведене у позоришту *The Space*, Фугардовог дугогодишњег пријатеља Брајана Астберија. У њима је фокус изразито стављен на вештачки конструисане идентитете „ниже расе“ које је црнцима наметала владајућа бела мањина, путем закона као што су били „Закон о регистрацији становништва“ (1950) и „Закон о Земљи“ (1954. и 1955.г.), по којима је не-белцима био дозвољен приступ у одређене зоне само уз одговарајуће пропуснице, као и „Закон о неморалу“ (1950. и 1957.г.), који је забрањивао сексуалне односе између припадника различитих раса. Управо због наметнутих норми и закона, чије кршење је неминовно и сурово кажњавано, у овим драмама је осећај колективног идентитета и сећања далеко наглашенији него у осталим. Ликови у њима на разне начине искушавају страх од губитка контакта са почетком и са сопственим идентитетом, који је Херман Кес дефинисао као „страх од заборав“ (в. Асман 2011а: 201). Траума присутна у јунацима ових драма мање је везана за конкретан, појединачни догађај из њихове сопствене прошлости, већ је пре реч о ‘историјској трауми’ о којој говори Доминик Лакапра (1999: 699), као колективној трауми коју је проузроковао систем апартхејда, као компактна конструкција са јасно оцртаним расистичким границама која је усидрена у политичким (и свим осталим друштвеним) институцијама и „одозго“ утиче на друштво.

⁶⁴ Кани је тврдио да су он и Нчона са Фугардом радили само једном седмично, пошто је Фугард у то време био заокупљен писањем *Диметоса*. У једном интервјуу рекао је и да Фугард није био један од оснивача трупе Змијска дружина, већ да се прикључио доста касније (в. Ванденбрук 1985: 118). Фугардове *Белешке* и званични подаци говоре супротно (в. Валдер 2000: xxiii–xxxix).

⁶⁵ Драме су биле записане тек годину дана након првих извођења, пред премијеру у Лондону.

Ово је разлог због кога критичари попут Шелија (2009: 130) сматрају да у овим драмама политика игра већу улогу него у свим осталим. Фугард експлицитно одбија било какво етикетирање као „политичког уметника“ иако признаје да је јужноафричко позориште јединствено по томе што се нигде више не уочава тако директна повезаност између „догађаја на сцени и друштвене и политичке стварности на улицама“ (цит. у Валдер 2003: 2). У време првих извођења ових драма та политичка стварност била је и најсуровија. Апартхејд и његови закони су у драмама приказани као свемоћни, те и саме драме могу на први поглед остављати утисак дефетизма. Међутим, чак иако су у драмама црнци представљени као заробљени у сликама затворених кругова, Андре Бринк у постструктуралистичком духу сугерише да „само суочавање публике са тим круговима не може а да не стимулише реакцију, а то је само по себи већ разбијање круга“ (Бринк 1993: 451). 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. Експериментално позориште попут овог кога карактеришу мали обим, брехтовске технике, импровизација и сарадња глумаца и писца представљало је алтернативну, а можда и једину форму отпора током најмрачнијег периода апартхејда када су покрети за ослобођење били забрањени, а цензура присутна у најтежем облику.

1.1. *Сизве Банси је мртав*: фотографија као сведок и мимикријски идентитети

Драма *Сизве Банси је мртав* (*Sizwe Bansi is dead*) састоји се из низа преклапајућих монолошких реминисценција ликова које се одвијају у једном фотографском студију у црначком насељу Њу Брајтон, надомак Порт Елизабета. Целокупна радња драме се формира око фотографског блица који осветљава замрзнути кадар у коме Сизве (кога глуми Нчона) износи своју причу о ‘преузимању’ новог идентитета. Низ сличних наратива унутар наратива од самог почетка транспортују публику у многобројне перспективе ликова, чиме се откривају њихови сложени и вишеслојни доживљаји сопства који стоје насупрот унапред дефинисаног, фиксног и једнослојног идентитета који им је, путем поменутих закона, наметао апартхејд, негирајући им тиме и право на живот. Та негација је изражена и у наслову драме—реч *sizwe* на коса језику означава нацију или народ, док *bansi*⁶⁶ значи велики. Ванденбрук сматра да нам драма иронично поручује управо супротно, да је велика нација црнаца „веома жива“ (1985: 119). На сцени лишеној свих сувишних детаља Фугард упражњава технике „сиромашног позоришта“ Гротовског и Брехтове метатеатралности, при чему се естетско задовољство повлачи пред књижевним активизмом. Глумцима је дата слобода да путем свог умећа, покрета тела, гласа и мимике, аудиторијуму пренесу поруку не само о комплексности концепта црначког идентитета, већ и о виталности, енергичности и снази целе нације црнаца, чији се отпор састоји у преокретању сурових и неправедних закона у своју корист.

Према Вертхајму (2000: 80), *Сизве* није драма која се једноставно ослања на глуму, већ је драма *о глуми и о позоришту*, где Фугард ни на тренутак не допушта публици да заборави где се налази. Уводећи не мало пута у драму Брехтов „ефекат дистанцирања“ (*Verfremdungseffekt*), помоћу директног обраћања глумаца публици и представа у оквиру представе, граница између гледалаца и глумаца се прекорачује, при чему гледаоци постају активни учесници и сведоци дешавања на сцени. На пример, Стајлс, један од три лика који се појављују у драми, у уводном монологу чита наслов о могућем утицају Кине на Јужну Африку. Позоришне смернице гласе: „*Нагло се заустави. Погледа око себе као да проверава да неко не прислушкује његову блискост са публиком*“ (Фугард 2000а: 149). Овим гестом публика се претвара у глумчеве савезнике против полиције или државне безбедности који можда прислушкују његове потенцијално комунистичке коментаре (Вертхајм 2000: 80). Бринк (1997: 169) истиче да су реакције публике биле најбољи показатељ „ослобађајућег ефекта“ који је драма имала на публику. На крају једног од првих извођења, Џон Кани је прошао кроз публику и затражио од гледалаца да види њихове пропуснице, прелазећи са светлости позорнице у аудиторијум и откривајући сурову реалност Јужне Африке која се одиграла ван позоришног простора (в. Шели 2009: 131). Гестовима попут овог, публика се наводи да рационално преиспита и критикује политичке и друштвене структуре присутне не само на сцени, већ и на реалном плану. Након што је сведочио жустрој дебати у публици на једном извођењу, Фугард је увидео колико је књижевни активизам присутан у овој драми:

⁶⁶ Реч *bansi* не постоји на коса језику. Првобитни наслов драме је био *Sizwe Bansi is dead*, али је приликом извођења у Лондону, реч *Bansi* погрешно спелована као *Bansi* и тај назив се потом усталио.

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)

Иако обично негативно настројен ка Фугарду, Мшенгу је такође прокоментарисао да је *Сизве* био родоначелник новог позоришта у Јужној Африци које је „скоро ексклузивно урбано у идиомима и све више политично у својим темама“ (цит. према Ванденбрук 1985: 123).

Као и код већине драма, почетна тачка и за *Сизвеа* била је слика које се аутор из неког разлога није могао ослободити. Радило се о фотографији коју је Фугард угледао у једном фотостудију: црнац је седео крај стола са вазом цвећа, носећи на глави веома велики шешир, са лулом у једној, а цигаретом у другој руци. Фотографија није привукла Фугардову пажњу због тих детаља, већ због осмеха на човековом лицу. Био је то афирмативни, слављенички осмех, који је био пун живота, насупротив свему што се у том животу засигурно дешавало. Када је Фугард изнео ову фотографију пред Канија и Нчону, сва тројица су закључили да је исправна радна дозвола једини могући разлог за осмех. На пробама које су уследиле, настала је драма која експлицитно поставља питање шта је идентитет (и као спољашње и као унутрашње сопство), и да ли су то, у случају црнаца, само празна слова на папиру који издају белци. Оно што се на сцени одиграва пружа нам алтернативну верзију једноставне црно-беле апартхејд филозофије, по којој је идентитет само и једино одређен бојом коже.

Драма је први пут изведена 8. октобра 1972. године у позоришту *The Space* у Кејптауну, након што је планирана премијера претходне вечери спречена изненадним упадом полиције. Драму отвара подугачак монолог Стајлса, фотографа, кога глуми Кани, у коме он описује посету Хенрија Форда Јуниора Фордовој фабрици у Јужној Африци у којој је радио пре него што је отворио свој студио. Кани је радио у Фордовој фабрици пре него што је постао глумац, тако да су догађаји које описује произашли из његовог сопственог искуства. Монолог прекида човек који улази у Стајлсов студио са жељом да жени пошаље своју фотографију. Оклевајући, као да не може да се сети свог имена, човек се представља као „Роберт Звелинзима“ (Фугард 2000а: 164). Док га Стајлс фотографише, сцена се замрзава, како би се наративом унутар наратива публика пребацила на следећу сцену где неписмени „Роберт“ диктира публици писмо које шаље својој жени, а у коме се открива да је његово право име Сизве Банси. Сизвеова жена, Новету, у драми се помиње само као реципијент писма. Бринк (1993: 449) сматра да она представља концепт „одсутне жене“⁶⁷. Новету може представљати универзални метафизички женски принцип, подређен у патријархалном историјском поретку, али, исто тако, она носи и врло специфичну симболику, као црнкиња у бантустану, која је деградирана до те мере да је у потпуности ућуткана (она не зна ни да прочита писмо које јој Сизве шаље). Као подређени на дну лествице (в. Спивак 2003), она се не појављује на сцени.

Из писма се такође откривају догађаји који су претходили сцени у студију. Глумачка постава остаје иста, али Кани сада глуми Бунтуа, једнако елоквентног и

⁶⁷ Овај концепт присутан је у још неким Фугардовим драмама, попут *Луна парка* или *Крвне везе*.

циничног, код кога у госте долази неписмени Сизве који је, попут већине младих, радно способних црнаца, напустио своје родно село да би пронашао посао у великом граду где га не чека ништа друго до бесмислена бирократија којом су белци контролисали црнце. *Сизве* показује апсурдне путеве којим су се кретали црнци у друштву у коме је доминантна бела мањина креирала пропуснице за црнце како би их у потпуности подвргла својим хировима. Током апартхејда, створени су бантустанци, наводно независна насеља за Африканце, која су се налазила на најнеплоднијим територијама земље, где је преживљавање било скоро немогуће. Како би ушли у Јужну Африку као најамни радници у потрази за новцем, црнци из ових насеља су морали да имају пропуснице са радним и боравишним дозволама и идентификационим бројевима. Да би уопште добили ове дозволе, пролазили су кроз несносну бирократију, како надугачко описује Бунту (Фугард 2000а: 172–173), преносећи писма са печатима од једног до другог белог званичника. Иронија лежи у томе да је већина црнаца, попут Сизвеа, била неписмена. Са друге стране, уколико добију радну дозволу, живот у урбаним насељима им није био ништа бољи, јер домови у којима су били смештени понајвише су подсећали на „концентрационе логоре са вагонима“ (Фугард 2000а: 181). Сизве нема неопходну радну дозволу у пропусници те је приморан да се врати у свој родни Кинг Вилијамс Таун, где нема могућност да нађе посао уз помоћ кога би могао да прехрани своју породицу. Бунту покушава да га разоноди па га изводи на пиће у локалну гостионицу. У повратку, њих двојица наилазе на мртвог црнца, Роберта Звелинзиму, чија је радна дозвола исправна. После доста мучног премишљања, Сизве пристаје да „презме“ Робертов идентитет, спаљујући своју пропусницу и задржавајући Робертову како би могао да остане у Њу Брајтону и нађе посао. У завршном кадру, Стајлс фотографише „Роберта“ на чијем лицу игра осмех који је и био првобитна инспирација за драму.

Лик фотографа Стајлса се још на почетку показује као сушта супротност увреженим предрасудама о неинтелигентним црнцима. Иако дубоко укорењен у црначкој радничкој класи, Стајлс је предузимљивији од већине и делује као да је усвојио извесну социјалистичку филозофију (Шели 2009: 132). Његов уводни монолог у коме он преузима и улоге Другог, као колонизатора, и другог, као колонизованог, наводи на помисао да је он прозрео колонизаторски и капиталистички систем који на основу расизма ствара класе и искоришћава субалтерне. Ако је, према Хоми Баби, мимикрија једна од стратегија којима се такви системи руше, у овој драми то видимо у пракси—у сцени у Фордовој фабрици коју описује Стајлс, сведочимо мимикрији као начину на који црнци изокрећу супериорну сигурност колонизатора у узнемирујућу несигурност и тако осујећују делотворност њихових капиталистичких циљева. Господин Бредли, надзорник белац који мисли да има контролу над својим радницима, у Стајлсовим очима је „[д]обар човек, уколико знате како да рукујете њиме“ (Фугард 2000а: 150), чиме се преокрећу унапред дефинисане улоге и поставља питање ко заправо има контролу. Како се Бредли снисходљиво понаша према својим запосленима, тако га и Стајлс лукаво понижава пред осталим црнцима. У очима шефова белаца, црнци су поистовећени са животињама, нису ништа бољи од мајмуна, баш онако како упозоравају Сезер и Меми. Али, када Бредли нареди Стајлсу да преведе осталим црнцима да морају да импресионирају господина Форда, да покажу да су „бољи од оних мајмуна у његовој земљи, оних црнаца у Харлему који не знају ништа друго него да штрајкују“ (Фугард 2000а: 154), Стајлсов одговор нам јасно ставља до знања да је оваква деградација на основу наводне физичке инфериорности неутемељена на реалним чињеницама. Окрећући се ка радницима, Стајлс их, насупрот Бредлијевом изједначавању са мајмунима, оловљава са „господо“ и саркастично преводи

инструкције: „Господо, каже да морамо запамтити, када госн Форд уђе, да смо ми јужноафрички мајмуни, не амерички мајмуни. Јужноафрички мајмуни су много боље дресирани“ (154), што изазива смех осталих радника.

У лику Стајлса подвлачи се двосмисленост присутна код већине „једноставних црнаца“, која подразумева намерну обману и свеприсутну иронију испод понизности и скромног говора. Док „преводи“, Стајлс навлачи маску коју му колонизатор намеће (в. Фанон 2008): он схвата да мора да изгледа инфериорно, али то никако не значи да је инкорпорирао осећај инфериорности. Глумећи понизност, Стајлс задржава контролу над својим поступцима, чиме свесно одаје утисак који је желео, што схватају други радници. Додајући „преводу“ своје коментаре, он задржава улогу покорног запосленог, али истовремено делује независно. Када Бредли нареди Стајлсу да каже радницима да морају да изгледају срећно када дође господин Форд, Стајлс им преноси да морају носити *маску* са осмесима: „Сакријте своја права осећања, браћо. Морате да певате. Веселе песме⁶⁸ из давнина када нас нису бринуле будале попут ове поред мене“ (Фугард 2000а: 154).

И Стајлс и радници су научили како да играју своју колонијалну улогу подређеног другог. Међутим, када господин Форд са својом свитом коначно дође у фабрику, Стајлс увиђа да су и они који играју улогу великог Другог, управитељи белци, само део колонијалне капиталистичке структуре. Идентификатори Други и други постају покретљиви, јер се пред господином Фордом и шефови попут Бредлија понашају понизно: „Забога Стајлс, сви они данас играју твоју улогу!“ (150). Са овом реченицом и читавом позоришном сликом која се потом формира на сцени, постаје јасно да маска није само метафора за идентитет црнца, већ се јавља као нешто присутно код свих учесника у колонијалном систему. У припремама за посету господина Форда, фабрика постаје позориште у коме су управитељи—режисери, а радници—глумци. Артифицијелна позорница се импровизује на сцени, док се прљава и небезбедна фабрика чисти, кречи и реконструише у безбедне радне просторије. Радници добијају нова радна одела, певуше док раде успореним, нормалним темпом, уз нову опрему. Са друге стране, белци се чешљају, исправљају своје кравате и гланцају ципеле, спремајући се за своје улоге. Оно што такође постаје јасно у овој сцени је покретљивост центра моћи и константна смена сопства и другости при чему граница између глумаца и публике постепено нестаје. Долазак господина Форда не мења само изглед фабрике, већ и доминантан поглед: поставља се питање ко надгледа, а ко је надгледан, као и ко је публика, а ко је на сцени. Када се обраћа радницима, Стајлс се окреће ка публици, чиме гледаоци у сали преузимају улогу радника, оних који су под константним надзором. Међутим, док се центар моћи помера ка фигури господина Форда, Американца, јужноафрички шефови и надзорници прелазе у субалтерне позиције. Белци сада постају понизни, па чак и изједначени са животињама (према Стајлсовим речима, они се понашају „као чопор штенаца“ (Фугард 2000а: 155)). Радници црнци више нису у центру пажње, већ постају гледаоци. Како Стајлс напомиње: „Ми смо гледали њих. Нико није гледао нас“ (Фугард 2000а: 154). Ипак, након што господин Форд само уђе и изађе из фабрике, белци и црнци се враћају на раније успостављене доминантне и потчињене позиције: „Завршило се тако што смо тог проклетог дана радили више него икад“ (155).

⁶⁸ У речнику на крају драме у издању Оксфорда из 2000. године назначено је да је песма коју радници певају, а коју интонира Стајлс, „*Tshotsholoza... tshotsholoza... kulezondawo...*“, била типична радничка песма на коса језику, али да је то такође била једна од песама која је коришћења у покрету отпора (в. Фугард 2000а: 236).

Прозревајућу сву дволичност система, Стајлс схвата да би у фабрици остао потпуно отуђен, најамни слуга чију душу поседује послодавац. Видевши друге како играју своје улоге, Стајлс увиђа сопствену ситуацију и напушта фабрику како би отворио свој фотографски студио⁶⁹. Према Харај и Хашим (2016: 105), ово је тренутак у коме Стајлс открива своје Ја: „Он постаје ‘сопство’, а не више ‘други’“ (106). Међутим, пут ка досезању ‘сопства’ и остварењу сна је трновит—кроз несносну бирократију и најезду бубашваба у студију са којима Стајлс мора да се обрачуна. Ове анегдоте, ма колико их он комично описује, како драма одмиче, попримају све озбиљније значење као симптоматичне и карактеристичне за живот црнаца у Јужној Африци. Прича о бубашвабама које Стајлс затиче у студију метафорично приказује процес колонизације, где су бубашвабе симбол црначког народа које „велики“ газда Стајлс, попут белаца, жели да уништи помоћу инсектицида иронично названог „Зла коб“ (енгл. *Doom*). Стајлс описује како стоји у „свом“ студију, заузимајући доминантну позицију управитеља фабрике о којима је говорио мало пре тога: „Стојим овде на сред пода, усправно! Знате шта то значи? Да стојите усправно у свом сопственом простору? Да будете сопствени... Генерални надзорник, гос’н Шеф, Линијски супервизор—цела свита! Висок скоро два метра⁷⁰ и спроводим сопствену инспекцију фабрике“ (Фугард 2000а: 157). Начин на који Стајлс описује своје понашање у многоме подсећа на „световање“ о коме говори Спивакова (2003: 301). Спивакова овај вид процеса стварања другог симболично описује кроз пример Цефрија Берча, помоћника гувернера у Индији, који јаше индијским пољима понашајући се као њихов власник. Оно што Берч и остали колонизатори намерно превиђају је да је свет који они „светују“ већ насељен, што убрзо увиђа и Стајлс: „Стојим тако—овде—осећам се велики и шта видим на зидовима? Бубашвабе. Да, бубашвабе... у мом простору“ (Фугард 2000а: 157). Стајлс прска инсектицид неколико пута, али увек по нека бубашваба изађе. И овде долази до окретања улога Другог и другог, зато што док Стајлс спава, бубашвабе се удружују, попут организоване групе бораца за слободу, са све професором на челу и вакцинацијом против инсектицида. Овде није на сцени само играње улога, већ и замена улога, где људи и животиње мењају места. Као што Сезер упозорава на неизбежност обостране дехуманизације до које долази у процесу колонизације, тако и Стајлс скреће пажњу на ове потенцијалне преокрете улога и позиција моћи, како у причи о шефовима и радницима, тако и у причи о жохарима и људима.

Позиције центра и маргина које се успостављају у колонизацији даље су очигледне у Стајлсовој професији. У улози фотографа, Стајлс пре свега чува успомене на оне који би иначе у историји били заборављени. Његове муштерије су „једноставни људи, које никада нећете видети у историјским књигама, којима се не подижу споменици“ (Фугард 2000а: 159). То су сиромашни, неписмени јужноафрички црнци, који су већином присиљени на номадски живот и који „би били заборављени, са свим својим сновима, да није Стајлса. То је мој посао, пријатељи. На свој начин, ја стављам њихове снове и наде на папир како би деца њихове деце могла да се сећају“ (Исто). Својим фотографијама он у постмодернистичком духу чува од заборава све оне које је историја одгурнула на маргине, овековечујући мноштво другачијих, различитијих

⁶⁹ С обзиром на то да га у драми видимо у две улоге, најпре као радника, а потом као неки вид прото-капиталисте, који поседује свој сопствени посао, Шели (2009: 132) напомиње да Стајлс може бити добар пример истраживања не само расних, већ и класних односа у Јужној Африци.

⁷⁰ Када описује господина Форда Стајлс такође наводи ову висину.

историја.⁷¹ Фотографијом они на неки начин постају бесмртни, а то је вероватно и једини могући начин да се сећање сачува онда када је број на пропусници значајнији од особе коју означава и када се већина становника третира као једнолична, хомогена маса без лица и без икакве индивидуалности. За Валтера Бенјамина, управо фотографија представља најбољу метафору сећања: „Историја је као текст у који је прошлост ускладиштила слике као на фотосензитивну плочу. Тек будућност поседује хемикалије помоћу којих ће се та слика развити у свој оштрини“ (цит. према Асман 1999: 132). У сличном духу, Стајлс закључује да након смрти фотографија постаје једини доказ да је човек уопште и живео: „Не поседујемо ништа осим нас самих. Свет и његови закони нам не допуштају ништа, осим нас самих. Немамо шта да оставимо за собом када умремо, осим успомену на нас“ (Фугард 2000а: 163).

Моћ фотографије као сведока постаје алузија на функцију ове, али и осталих Фугардових драма као сведока субалтерних. Попут Стајлсових фотографија, и Фугардове драме сведоче о животу и сновима оних на које велике историје заборављају—постајући део једне друге, субверзивне и алтернативне историографије, у којој се преиспитује шта значи бити „човек“. Ово питање себи поставља Стајлс док разматра своју одлуку да напусти фабрику: „Када бих могао да стојим на сопственим ногама и не будем алат некога другог, стекао бих самопоштавање. Био бих *човек*⁷²“ (155). У овом питању одзвања Фанонова (2008: 1) тврдња да црнац, у очима белца, никада и није човек. Иако Стајлс можда није у потпуности интернализовао осећај инфериорности, одрастао је у свету у коме црнци од рођења усвајају подређени доживљај сопства, не као нешто унапред дато, већ као оно што морају да науче како би преживели, при чему се одиграва изванредан расцеп у колонијалном субјекту. У сцени у којој Бунту описује свог оца нарочито је очигледна ова подељеност сопства која се одиграва код црнца када се нађе у два референтна оквира, а коју је истицао Фанон, указујући на то како се сопство црнца формирало на различите начине у погледу белца и у погледу других црнаца. У овом опису, очев шешир, пажљиво чуван у ормару, постаје метафора црначког достојанства, које је код деце изазивало страхопоштовање. Међутим, када би га белац позвао на улици, старац би скидао шешир и гужвао га у својим шакама⁷³. Достојанство црнаца у сусрету са белцом би нестајало, исто онако као што је нестајало и њихово име (сви су били ‘Џони’ или ‘дечко’), а тиме и идентитет. Нестајање самопоштовања и различито понашање црнца када се нађе у окружењу белаца потврђује Фаноново становиште о расној „епидермализацији“, тј. о свести о телу и боји коже, која код црнца настаје тек када се нађе суочен са погледом белца (Фанон 2008: 4).

Стајлсова изјава о томе како жели да постане „човек“ одзвања у Сизвеовим речима нешто касније у драми, када он коначно схвата потпуно значење пропуснице и „независности“ црначких насеља и, цепајући одећу са себе, узвикује:

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?

⁷¹ Изненађује да постоје и критичари који се не слажу са оваквим ставом. Хилари Сејмор, на пример, истиче да Стајлс подстиче „обмане и самообмане црначке радничке класе“ (1980: 278), тако што им пружа фантазије и снове које служе да одржавају систем економске и расне експлоатације.

⁷² Мој курзив.

⁷³ Уместо правог шешира на Фугардовој минималистичкој сцени Кани би гњечео поморанцу.

Погледај ме! Ја сам *човек*. Имам ноге. Могу да повучем колица пуна цемента!
Снажан сам. Ја сам *човек*⁷⁴. (Фугард 2000а: 182)⁷⁵

Потпуно огољен, држећи у рукама своје гениталије, Сизве поставља и себи и публици основно питање људске егзистенције. У Би-Би-Си-јевој теледрами ова реченица је промењена у: „Да ли та пропусница говори да сам човек? Да ли та пропусница говори да сам људско биће?“ чиме се додатно наглашава до које мере су у уму црнаца пропусница и идентитет постали једно. Пропусница је за њих била „књига живота“—морали су увек да је имају са собом, када иду у школу, на посао, у болницу. Она је, како Бунту истиче, живот сам: „Читав твој живот је исписан у њој“ (171). Једино што власт занима је пропусница и бројеви у њој, али не и човек који се налази иза ње. У таквом систему, пошто му ниједан други идентитет није дозвољен, човек и пропусница постају исти. То је разлог због кога Сизве оклева када му Бунту предложи да одбаци своје име и преузме име мртвог црнца. Име и пропусница (иако у њој нема исправне радне дозволе) су једино што Сизве има и што му пружа осећај постојања у таквом свету. И поред тога што се његова породица налази у очајном положају, он је испрва исувише поносан да промени своје име и одбаци једини идентитет који има.

Иако је тачно да би власт строго казнила фалсификовање докумената која потврђују нечији идентитет, као у Сизвеовом случају, чињеница да идентитет који је њему „додељен“ не садржи ништа од карактеристика *индивидуалног идентитета* (в. Асман 2011а: 139) допушта превару. Замена фотографије на пропусници коју Бунту изводи је могућа управо зато што за белце, како Албер Меми тврди (2003: 128–129), сви црнци личе једни на друге, они су безлична роба, предмети, али не и личности. Сизве је, као и остали ликови—невидљив, он је само број на папиру, а не човек који има породицу, понос и живот уопште. Другим речима, он је дух. Када Сизве помисли да не може да живи као „дух другог човека“, Бунту му, уз трагични прагматизам, објашњава да он у систему какав је апартхејд и није ништа друго до 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, обрезао, 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)

Бунту му саветује да такву ситуацију преокрене у своју корист. Што се тиче Порт Елизабета, Сизве не постоји, он је већ изгубио свој идентитет. Међутим, оно што драма приказује је да је једна ствар прихватити неизбежност да власт не признаје твоје постојање, а друга да појединац не види другу алтернативу до да одбаци једину индивидуалност коју мисли да поседује и преузме име другог човека како би породици омогућио храну и живот. Оно на шта се своди Сизвеова мукотрпна одлука је хлеб или

⁷⁴ Мој курзив.

⁷⁵ Сизвеове речи имају призивок стихова које Шекспиров Шајлок у *Млетачком трговцу* упућује Венецијанцима, скрећући им пажњу да су и Јевреји људи исто онолико колико су то хришћани: „Зар Јеврејин нема очи? Зар Јеврејин нема руке, органе, удове, чула, наклоности, страсти? Зар се не храни истим јелима и не рањава га исто оружје? Зар није подложен истим болестима, и зар га не исцељују исти лекови? Зар му није зими хладно, а лети врућина, као и хришћанину? Ако нас убодете, зар не крваримо? Ако нас голицате, зар се не смејемо? Ако нас отрујете, зар не умиремо?“ (Шекспир 1962: 75)

достојанство. Шели (2009: 137) наводи да је за црнце у Јужној Африци овај потпуно неправедан избор био уобичајен.

Драма се ипак завршава одбацивањем самообмане: Сизве, попут згужваног шешира, одбацује илузоран идентитет и опсенски осећај достојанства зарад преживљавања. Уз Бунтуово охрабрење, он мења своју свест и вештачки креиран доживљај сопства и коначно схвата да људски идентитет превазилази пуке бројеве, име, или ознаку власти. И пре уласка у Стајлсову „собу снова“ (Фугард 2000а: 163), Сизве је већ пригрлио своје ново ‘сопство’, у унутрашњем и у спољашњем смислу. На спољашњем нивоу, то је идентитет Роберта Звелинзуме, које ће постати његова *Персона*, онако како ју је дефинисао Јунг (в. Јакоби 2000: 47). Он се свесно упушта у улогу другог, чиме маска, тј. глума постаје метафора целе драме. У том смислу, поред сцене у фабрици, фалсификовање пропуснице такође представља пример мимикрије, где црнац користи систем идентификовања наметнут од стране власти против ње саме. Фотографија, попут историје, постаје инструмент манипулације, али овога пута њом манипулишу они који су од центра удаљени, чиме неизбежно дестабилизују тај центар. На исти начин на који му је белац доделио идентитет, Сизве сада себи додељује нову пропусницу, пристаје да постане број, али у том пристајању он изврће руглу власт тако што открива провизорност њиховог етикетирања, на шта упозорава Хоми Баба. Он је, ипак, свестан да ова превара неће проћи непримећено. Будући да је његова „кожа проблем“ (191), полиција ће га на крају, из било ког разлога, ухапсити и открити да његови отисци прстију не одговарају оним од Роберта Звелинзуме. Међутим, управо из разлога што је у очима белаца он пре свега само број, Бунтуова превара бар на неко време може да „делује“. Последња сцена нас враћа у Стајлсов студио, где у завршном кадру Стајлс фотографише Сизве Бансија, тј. Роберта Звелинзиму, који на лицу има осмех који једино може да има човек чија је пропусница исправна.

Оно што додатно подвлачи мимикрију је и начин на који Стајлс игра улоге и белаца (господина Бредлија или господина Форда) и црнаца. Вертхајм (2000: 80) стога коментарише да ако црнци успевају тако убедљиво да играју улоге белаца на сцени, оно што *Сизве* сугерише је да они те улоге и разумеју и да би врло лако могли да их преузму и изван позорнице, у реалном животу. Ово играње улога, попут обрнуте мимикрије или исмевања исте, присутно је код свих ликова у драми (Бунту глуми свештеника, званичника белца и свог оца, Сизве постаје Роберт, итд.), а ова техника постаје и нека врста Фугардове особености и појављује се у многим његовим драмама, са различитим сврхама: зарад испуњавања очекивања других, како би се остварио неки лични или друштвени циљ и најважније, као терапеутска метода—ради понављања искуства из прошлости и покушаја њиховог превазилажења⁷⁶. Према Бринку (1993: 444), играње улога има револуционарне последице јер укључује преобликовање и реинвенцију стварности, а не само њено пуко пресликавање или бележење. Пред публику се постављају слике алтернативног света, који, иако наликује на онај реални, у себи носи клицу разлике, која је, како Дериде сматра, сама по себи субверзивна. Тај субверзивни ефекат који у *Сизвеу* има играње улога огледа се у истицању колонијалних идентитета као вештачких креација чиме се наглашава и њихова непостојаност и пролазност.

Прва извођења ове драме умела су да трају и по неколико сати. Понекад би драма била толико затрпана описима ситуација у којима црнци могу да се нађу у Јужној

⁷⁶ Играње улога са сврхом савладавања трауматичне прошлости познато је и у психотерапији од 1920. године када је психотерапеут Јакоб Морено развио ову методу под називом „психодрама“.

Африци, нарочито у уводном Стајлсовом монологу. Према Ванденбруку (1985: 124), пренаглашеност временских и просторних димензија у *Сизвеу* не води само ка преовладајућем регионалном сентименту, већ указује на универзалну патњу човека. По његовом мишљењу, дехуманизација радника, као у случају описане Фордове фабрике („Проклети циркус! Људи продају своје време другом човеку“ (Фугард 2000а: 156)), није ограничена само на Јужну Африку. Истина, некада чак и агресивно карикирање чулности (као када Сизве скине панталоне и покаже своје гениталије публици)⁷⁷ може говорити у прилог свеукупној животної бесмислености и упитаности над концептом човека, што се и налази у фокусу ове драме. Питање које лежи у основи филозофије егзистенцијализма „Шта је Сопство?“—као спољашња и унутрашња егзистенција, која је доласком на свет, бојом коже, именом, или религијом, добила своје предодређено место у нечему што можемо назвати универзалним фукоовским системом моћи—кључно је питање које се у драми намеће. Па ипак, донекле оптимистичан крај нуди наду да појединац може, ако не да победи систем, онда бар да га привремено заобиђе. У драми се ликови често подсмевају себи самима и свом окружењу, грлећи противречности и апсурдности свог постојања. То је један од начина уз помоћ кога успевају да преживе. У наредној драми коју су Фугард, Кани и Нчона импровизовали само неколико месеци након *Сизвеа*, преживљавање добија још конкретнију димензију, а теме сопства, сећања и глуме/играња улога као инструмента отпора се додатно проширују.

⁷⁷ Интенционално свлачење (или супротно—облачење) ликова у егзистенцијалној кризи карактеристично је и за друге Фугардове драме, где се одећа јавља као симбол екстерног сопства, или Јунгове *Персоне*, онога што други виде и желе да виде.

1.2. *Острво*: драма као отпор, наметнути заборав и слобода у апсурду

Сизве Банси мора да заборави своје име како би преживео, као што је Ниче тврдио да се једино од заборава може живети. Међутим, у Сизвеовом намерном заборавању одиграва се мимикријско подривање заборава који намеће идеологија на власти и против кога се бори постмодерна и постколонијална уметност. У драми *Острво*, наставља се повезивање концепта сећања и књижевног активизма, које се заснива на идеји да је „борба човека против власти борба памћења против заборава“ (Кундера 1982: 7). У оквиру политичког контекста, *Острво* је природни наставак *Сизвеа*, с обзиром на то да приказује коначну судбину оних који прекрше законе везане за пропуснице или неке друге апартхејд структуре, потврђујући истинитост Сизвеове реченице да је за црнце у Јужноафричкој Републици немогуће избећи проблем, будући да је њихова боја коже сама по себи већ „проблематична“. Међутим, док Сизве, бар на неко време, заобилази невољу тако што преузима нови идентитет, протагонисти ове драме се већ налазе у највећој невољи, пошто је Острво заправо озлоглашени затвор на острву Робен. У сизифовском апсурду егзистенције у најтипичној фукоовској хетеротопији, једино што они могу да учине је да свој отпор пруже преузимајући наизглед невине, класичне идентитете. Ако је код Сизвеа савремена релевантност очигледна, у *Острву* је у политичку садашњост инкорпорирана слика отпора у прошлости, пошто ликови артикулишу смисао своје патње путем драме коју у затвору изводе, Софоклове *Антигоне*. Постављајући на сцену ову античку грчку трагедију, два политичка затвореника метафорички представљају савремену трагичну слику друштва у коме се налазе.

Док је за *Сизвеа* почетна тачка била фотографија, први реквизит за драму *Острво* представљало је ћебе које је Фугард положио на под и позвао глумце да истраже тај ограничен простор. Ћебе је затим савио неколико пута како би остало тек толико простора да је могуће само стајати на њему, стварајући услове екстремне скучености. Како наводи Кани, и он и Нчона су аутоматски били свесни да се налазе у затворској ћелији и да ће креирати драму о „месту о коме се никад не прича, о коме нико не може да пише, о коме новине ћуте, о коме не могу да причају ни јужноафрички белци. Место која је ноћна мора сваког члана Парламента. ... То је острво Робен“ (цит. према Валдер 2003: 126). Тематика је била индиректно блиска и Фугарду и глумцима. Када се са супругом Шилом преселио у Јоханезбург, Фугард је две године радио као записничар у суду надлежном за преступе везане за пропуснице. Ту се, како каже, „родио“ његов фундаментални песимизам, пошто је суд функционисао као фабрика у којој би на свака два минута по један Африканац био послат у затвор. У *Белешкама*, Фугард пише о свом доживљају суда: „Правда без осећајности, без хумора, без лепоте, без ироније—и без достојанства, или поштовања људског достојанства. Можда је то узрок те ‘безличности’ коју видим код свих у суду. ... Најснажнији, и најузнемирујући ефекат те суднице је оно што сам Шили описао као повреду личне, приватне слике“ (1983: 49). Такође, глумац Норман Нчинга био је осуђен и послат на острво Робен, а исту судбину је доживео и Канијев брат. Њихови описи живота у затвору, које Фугард записује у својим *Белешкама* (в. Фугард 1983: 151–153), директно су пренети у драму. Након само две недеље проба, драма је 2. јула 1973. године премијерно приказана у позоришту *The Space* и од тада је приказивана широм света, чак и у 21. веку, са оригиналном поставом. Први назив драме био је *Ходошеови робијашки* (*Die Hodoshe Span*) по озлоглашеном чувару са острва Робен, Ходошеу. Како је Кани објаснио у

једном интервјуу, Ходоше на коса језику значи „мува која доноси смрт“, а чувар кога су тако звали био је „хируршки прецизан у својим процедурама. Сломио би сваку особу. Нико није могао да преживи Ходошеа“ (цит. према Вертхајм 2000: 88). С обзиром на то да је на основу „Закона о затворима“ из 1959. године било строго забрањено правити сваку алузију на затвор (в. Пречи 2008: 241), назив је промењен у *Острво* за премијеру у Лондону у оквиру „Јужноафричке сезоне“ (12. децембра 1973. године). Променом назива камуфлиране су директне референце на чувара Ходошеа и острво Робен. Дrame извођене у оквиру „Јужноафричке сезоне“ оштро су осуђивале апартхејд законе. Кани и Нчона су тврдили да је свако извођење било „међународни позив за моментално ослобађање“ Нелсона Манделе и „свих политичких затвореника“ (цит. у Фугард 2000а: xxix).

Џејатилејк (2018: 608) истиче да су се политички затвореници на острву Робен налазили у још горој ситуацији него оној коју је описивао Фуко у *Надзирати и кажњавати* када је говорио о затворима из 19. века. У савременом политичком контексту, затвори много више наликују на концентрационе логоре, где се затвореници стављају у самице, изгладњују и излажу и физичкој и психичкој тортури. Фугард бележи сличан опис острва Робен који му је дао један пријатељ: „Сваки прекршај затворских правила води до изолације. Без хране три дана, половина obroка три дана, онда поново без хране, итд. ... Величина Џоијеве ћелије: осам стопа пута шест стопа. Око четири корака. ‘Остављен си својим мислима и то је казна сама по себи’“ (1983: 51). Како би се још више нагласила изолованост затвореника и њихово искључивање из друштва, неки од затвора, баш попут острва Робен, били су смештени на потпуно изолованим локацијама као да електричне жице, затворски зидови и камере за надзирање нису довољни.⁷⁸ Свеопшта невилљивост не-белог становништва унутар апартхејда достиже буквално значење када је реч о затвореницима црнцима, јер се острво, удаљено седам километара од Кејптауна, не може видети са обале и затвору се не може приступити. Џејатилејк (2018: 610) такође наводи да је број затвореника на острву Робен нагло порастао од 1960. године. Од 1963. године полицији је било дозвољено да хапси и шаље у затвор чак и без саслушања. На острву Робен извршен је и највећи број затворских егзекуција у свету до 1990. године. Стање у затворима и број затвореника држани су, ипак, у строгој тајности. Суочени са потпуном медијском незаступљеношћу, Фугард, Кани и Нчона били су препуштени описима које су добили од пријатеља и познаника. Острво Робен је значајно и због тога што је представљало „лабораторију највећег политичког експеримента“ и „простор отпора према затворском насиљу“ (Исто). Један од начина пружања тог отпора било је и извођење *Антигоне* унутар затворских зидина, које се заиста одиграло и у коме је учествовао и Нелсон Мандела који је у затвору на острву Робен провео осамнаест година. У својој аутобиографији *Дуг пут до слободе*, Мандела пише:

Глумио сам само у неколико драма, имао сам једну незаборавну улогу: Креонта, краља Тебе, у Софокловој *Антигони*. Читао сам неке класичне грчке драме у затвору и биле су ми невероватно инспиративне. Оно што сам у њима научио је да се човек мери на основу суочавања са тешким ситуацијама и да је херој онај човек који се неће сломити чак ни под најсуровијим околностима. (Мандела 1995: 540)

⁷⁸ Затвори на острвима попут овог постојали су широм света. Једни од познатијих примера су били Алкатраз у Сједињеним Америчким Државама, Голи оток у Хрватској и Ђавоље острво у Француској.

Као и код осталих Фугардових драма, фабула је врло једноставна. Драма приказује ове „најсуровије околности“ кроз однос два затвореника, Џона и Винстона, и започиње сценом без речи у којој затвореници копају песак, а онда изнова и изнова тим истим песком пуне рупе које су ископали. Када се коначно врате у своју ћелију, они дискутују о драми *Антигона* коју планирају да изведу пред чуварима и осталим затвореницима. Пре представе, Џон сазнаје да је његова казна смањена и да ће бити пуштен за три месеца, што код Винстона, осуђеног на доживотну робију, изазива опречна осећања, те је њихова безмало братска повезаност стављена на пробу. У последњој сцени, њих двојица изводе своју верзију Софоклове трагедије, у којој Џон игра Креонта, а Винстон Антигону.

Иако је у свим Фугардовим драмама присутан изразити минимализам по питању сценографије и костима, у *Острву* ова оскудност осликава чињенично стање у затвору. На сцени се осим двојице затвореника налазе још само две металне чаше и кофа са водом. Уместо једноставног документовања патње кроз артикулисани дијалог, у овој драми патња је, путем гестова и мимике, опипљива и видљива још од прве сцене. Насупрот комичном почетку *Сизвеа*, сцена која отвара *Острво* је *tableau*, која је према сценском упутству „слика исцрпљујућег и гротескно узалудног рада“ (Фугард 2000а: 195). У тој слици је садржана сва бесмислена монотонија заробљеништва. Мимика, у којој се чују само уздаси глумаца, шкрипа колица и зујање мува, траје обично и дуже од десет минута, до тренутка у коме „публика почиње да осећа и лудило и бес и подмуклу природу овог бесмисленог искуства које се продужава у недоглед све док и гледаоци сами не појеле да завриште“ (Шели 2009: 128). Њихов рад је бескрајан јер се гомила песка никад не смањује, а баш због непресушности песка рад је бесмислен, непродуктиван и има сврху само у себи. То је додатно истакнуто нешто касније у Џоновој реченици „Мој ред да испразним море у рупу“ (Фугард 2000а: 197). Док посматрају ту наизглед апсурдну сцену са имагинарним песком, имагинарним колицима и у имагинарном простору, гледаоци пролазе кроз читав круг осећања: најпре су зачуђени, а потом раздражљиви и нестрпљиви. Најзад, како Шели (2009: 128) наводи, када тежина имагинарних предмета који глумци носе почне да поприма реалне одразе јер се на њима појављују стварни зној и умор, публику обавија осећање стида што су уопште помислили да представа треба коначно да почне. Схватили би да је оно што виде на сцени заправо драма и били су и сами „увучени“ у затворски простор у коме осуђеници морају да издрже такву монотонију, бесмисао и физички напор не само тих десет минута, већ низ година или читав живот.

Узалудно копање и преношење песка у првој сцени је очита варијанта Камијевог „Мита о Сизифу“ (1948) у коме одлучност и упорност тријумфују насупрот непрекидног физичког напора. Алузије на Камија нису случајне, будући да Фугард истиче да је острво Робен за њега најтипичнији одраз „храброг песимизма“, пошто је, поред тога што је најдепресивније место на свету, оно и симбол отпора и несаломљивости (Ванденбрук 1985: 130). Према Камију, Сизиф је архетип апсурдног јунака, коме су богови доделили казну да бесконачно гура узбрдо камен јер су сматрали да је бесмислен рад најгора казна. Сизиф из оригиналног мита, који мора да издржи вечност безнадежне и безразложне борбе, егзистира из ирационалних разлога, што значи да је његово бивствовање апсурдно, односно бесмислено. Камија, међутим, опчињава Сизифово стање ума у тренутку након што се камен скотрља са врха планине. То је тренутак у коме он, ослобођен од напора, увиђа свој апсурд. Према Камију, у том моменту ми морамо Сизифа замислити „као срећног“ (Ками 1989: 133) јер он, у својој свесности, досеже луцидност којом се уздиже изнад свог апсурда: „[О]н

је изнад своје судбине. Он је јачи од свог камена“ (131). Да није те свесности, Сизиф би одиста био симбол бескрајне патње: „Гдје би, у ствари, била његова мука кад би га нада на успјех на сваком кораку подржавала?“ (Исто). Његова спознаја осујећује ту ирационалну наду, те Ками сматра да овај мит оставља простора за оптимизам.

Ками Сизифа перципира као метафору савременог живота. Он закључује да је победити апсурд савремене егзистенције могуће само проналажењем смисла, тако што ћемо досегнути стање ума у коме постајемо свесни апсурда. У сценама које следе након поменутог сизифовског рада увиђамо да су и Фугардови Џон и Винстон свесни онога што морају да издрже у самом апсурду живота у затвору, исто као што и Ками тврди за Сизифа. У тој својој свесности они успевају да пронађу смисао у бесмислу који их окружује и постају јачи од песка/камена који су принуђени да копају. У једном од претходних поглавља свог дела, Ками закључује да су револт, слобода и страст три последице спознаје апсурда (Ками 1989: 72). Ове идеје су очигледне и у *Острву*, где Џон и Винстон изражавају свој револт кроз инсистирање на сећању, како на слободу живота пре затвора⁷⁹, тако и на отпор према тоталитарним властима присутан кроз историју.

Џон и Винстон су класични глумачки дуо, попут Бекетових Дидија и Гогоа. Џон, интелектуалац, представља организовани отпор образованих црнаца који теже ненасилним и индиректним протестима против власти белаца. Насупрот њему, Винстон је симбол већине која сматра да су физички напади и саботаже једини начин да стекну слободу (в. Џејатилејк 2018: 211). И по карактеру, они подсећају на Дидија и Гогоа: Џон је комичар, а Винстон озбиљан⁸⁰. Кроз драму се хумористичне епизоде смењују са озбиљним, чиме се наглашавају њихови различити карактери, али и истиче њихова готово братска блискост. Фугардови ликови увек иду у пару, али овде су и физички повезани, будући да су Џон и Винстон оковани заједно. На звук пиштаљке њих двојица престају да раде и „стају један уз другог, док им се стављају лисице на руке и окови на чланке“ (Фугард 2000а: 195). На наредни звук пиштаљке, они почињу да беже. Док Џон мрмља молитву, Винстон певуши у ритму њиховог „троножног“ трчања које је ипак недовољно брзо тако да добијају батине од невидљивих чувара. Њихови заједнички окови, због којих подсећају и на Бекетове Поца и Лакија, симбол су подршке, али и деструкције коју наносе један другом. Окованост и скученост у ћелији приморава на константну упућеност једног затвореника на другог. И Дурбак (1984: 257), попут Џејатилејк (2018), сматра да таква затворска тактика упражњава „психологију концентрационих логора“, која код затвореника изазива мржњу. У тренутку када су принуђени на посао који ће бити бесмислен баш због немогућности да се раздвоје, Џон чак и каже Винстону: „Мрзео сам те ... Трајало би заувек човече! Због тебе. А за тебе, због мене“ (Фугард 2000а: 197). Према сценском упутству, након што обојица изразе мржњу један према другом „Џон стави руку на Винстоново раме. Њихово братство остаје нетакнуто“ (198). То братство одраз је колективног идентитета које је на вишеструке начине изражено у драми и у позитивном и у негативном контексту.

Док са једне стране колектив у смислу подршке носи позитивне конотације, са друге стране, у њему се губи индивидуални идентитет. Као што је и Бунту истицао у

⁷⁹ Одмах по доласку у ћелију песак из прве сцене асоцира и Џона и Винстона на породичне одласке на плажу и песак којим деца пуне кофице. Овакве меланхоличне асоцијације ка спољњем свету се понављају кроз читаву драму.

⁸⁰ И у претходној драми карактери протагониста су слични: елквентност и интелект и Стајлса и Бунтуа стоје наспрам Сизивове сметености и необразованости.

Сизвеу, у апартхејду сингуларитет нестаје, а сви црнци постају *pluralia tantum*—сви су исти. Попут свих других затвореника, Џон и Винстон су обријани до главе⁸¹ и носе идентичне кошуље и шортсеве што им одузима сваки трачак разлике или индивидуалности. У затвору је одстрањен чак и екстерни систем идентификовања црнаца преко пропусница присутан у *Сизвеу*—затвореници немају ни бројеве ни презимена. Доласком на Острво они су принуђени да напусте своје идентитете, али и више од тога. У очима чувара белаца затвореници нису одрасли људи, већ дечаки (носе кратке панталоне), а послови који су им наметнути их анимализују. Спивакова наглашава ову карактеристику колонијализма који је правио поделу на Европу и „још-не-људске Друге“. Она истиче да се код колонизованог идентитета граница људско/животињско јавља као „прихватљиво неодређена“ (Спивак 2003: 180). Затвореници морају да издрже тежак рад, брутално опхођење и понижење на дневном нивоу. Деградација путем кратких панталона је још више појачана онда када морају и њих да скину и окрену се према зиду потпуно наги да би их чувари прегледали—што је, како се чини, стандардна процедура, будући да Џон и Винстон изгледају навикнути на то. Људскост им је одузета још онда када су транспортовани од Порт Елизабета до Кејптауна и острва Робен у комбијима толико крцатим да нису могли да се суздрже да не уринирају једни по другима (Фугард 2000а: 214–215). Такође, то што Винстон не успева да броји дане који су му преостали („Како да бројим, Џоне? Један... један... још један дан долази... један... Помози ми, Џоне! Још један дан... један... један... Помози ми, брате!... један“ (221)) још један је показатељ дехуманизације. Доживотна робија на коју је осуђен обесмишљава сваки покушај одбројавања и Винстон осећа да му је са слободом одузет и разум—кључна особина која људе одваја од животиња.

Насупрот Џону и Винстону налази се Ходоше, чувар белац. Његов надимак носи двоструку негативну конотацију, јер мува која полаже јаја на мртвим телима живи паразитски, зависна од других, али је и „прљав“ паразит који живи на рачун мртвих других (в. Џејатилејк 2018: 611), попут белаца у апартхејду. У том смислу Ходоше није само симбол затворског чувара, већ и апартхејд система у целости. Ходоше је у драми невидљив, чујемо само његову пиштаљку и видимо ране које наноси затвореницима. И поред тога што га физички нема на сцени, Џон и Винстон су под његовом константном паноптичком контролом. Међутим, баш због тога што је као дух, Ходоше је тај који је у потпуности деперсонализован у драми, а не Џон и Винстон. Такође, у дивљачком пребијању Џона и Винстона, чувар је и дехуманизован, представљајући пример колонијалног Другог чија се људскост спушта ка животињском понашању, онако како истиче Сезер (2000: 41). Са друге стране, затвореници су ти који своју људскост стварају из саме бестијалности која им се намеће (Вертхајм 2000: 91–92). Након што их чувари пребију, Џон и Винстон покушавају да излече ране један другом, тако што „*Џон уринира у једну руку и покушава њом да очисти Винстоново рањено око*“ (Фугард 2000а: 195). Човечност, изражена у бризи о другом људском бићу, иронично пародира поменуто животињско уринирање на које су заробљеници били приморани током пребацивања до Острва. Ово је један од начина на који у драми долази до замене места Другог и другог. Други начин евидентан је у последњој сцени драме где затвореници изводе *Антигону* жустро изазивајући паноптички поглед стражара.

Када се коначно врате у ћелију, Џон и Винстон преображавају свој затворски простор у позоришни простор, у коме сваке вечери забављају један другог тако што драматизују оно што се можда одиграва у спољњем свету. Опет попут Гогоа и Дидија у

⁸¹ Бријањем до главе они остају без своје препознатљиве косе која је дистинктивни симбол наслеђеног идентитета црнаца (в. Џејатилејк 2018: 612).

Годоу, они играју измишљене игре како би „убили“ време, обезбедили привремени бег од ‘сада и овде’ и унели неки осећај разума у свој безумни живот. Џон, попут Стајлса, импровизује сопствени сценарио у коме, уз помоћ металних чаша, обавља телефонски разговор са Скотом, погребником, и старом пријатељицом Скај. И места и ликови су директно преузети из *Сизвеа*: Скот је вероватно исти погребник који је наговорио Стајлса да отвори студио, а Скај је власница гостионице у коју одлазе Бунту и Сизве. Помисао на живот изван затвора наводи Винстона да се „тресе од узбуђења“ (205). Наизглед невина, разиграна фантазија, чак и против воље учесника, прелази у трезвеност када се Џон упита да ли их се њихове жене сећају, а стварност се изнова увуче у затворску ћелију. У оквиру драмске структуре, ова мини представа унутар представе, осим подвлачења разлике између слободе и заточеништва, има и дубљи значај, будући да служи као суптилна увертира позоришном догађају већег обима које ће се у драми одиграти касније, када два заробљеника преокрену цео затвор у позорницу.

Џонов и Винстонов избор *Антигоне* није случајан. Како истиче Алтер (1996: 1266) легенда о Антигони, заједно са још неколико грчких митова, вероватно је један од најпрерађиванијих митова западне цивилизације. Било као реинтерпретација саме драме или као мотив уткан у савремене романи и поезију, Антигона се појављује у уметности и мисли двадесетог и двадесет првог века скоро до опседивног нивоа. Алтер ту популарност повезује са чињеницом да је мотив Антигоне, према Јунгу, један од архетипова који се преноси кроз колективно несвесно (Исто).⁸² Хегелова чувена интерпретација Софоклове драме подразумева трагични судар једнаких етичких снага, где Антигона представља сродство, а Креонт појаву ауторитета државе, при чему су и једно и друго представници „добра“ (в. Хегел 1986: 271–280). За Лакана, који се донекле удаљава од Хегеловог тумачења, Антигона „фигурира као инаугурација симболичког, сфере закона и норми који управљају могућношћу приступа говору“ (Батлер 2007). Новији критички осврти се удаљавају од виђења Антигоне као фигуре која репрезентује „сродство као сферу која условљава могућност политике а да притом у њу не улази“ и која артикулише преполитичку супротстављеност политици (Исто).⁸³ Сродство више није кључни термин који карактерише Антигону, већ њен понос, инат и одлучност који је изједначавају са Креонтом и чине примамљивом за националне ослободилачке дискурсе. Физички и лингвистички чиновници које Антигона износи, као и основни заплет драме, подстакли су низ савремених адаптација *Антигоне* у смислу оптужби политичких система који деградирају људско достојанство у име реда и закона⁸⁴. То истиче и Нелсон Мандела, осврћући се на верзију ове драме извођену на острву Робен: „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: 541). Међутим, значај реинтерпретације *Антигоне* у постколонијалном контексту иде и корак даље од отпора према власти. У књизи *Чија Антигона?: Трагична маргинализација постојања (Whose Antigone?: The Tragic*

⁸² Према Јунгу, безбројне симболичке репрезентације у савременом историјском контексту наводе на помисао „да је Антигона бацила клетву на западну имагинацију“ (цит. према Алтер 1996: 1266).

⁸³ Џудит Батлер у *Антигонином захтеву* (2007) у потпуности преиспитује и Хегелову и Лаканову интерпретацију, али и новије критичке осврте који настављају њихову традицију. Батлер подрива ове интерпретације на основу чињенице да Антигона не може никако представљати законе сродства с обзиром на то да је она „дубоко запала у инцестуозно наслеђе“ како би уопште била репрезентативни пример сродства и, на основу тога, фигура која представља прелаз из матријархата у патријархат, или из имагинарног у симболички поредак, како би рекао Лакан (в. Батлер 2007).

⁸⁴ Видети на пример *Antigone* (1942) Жана Ануја и *Die Antigone des Sophocles* (1948) Бертолта Брехта. У овим адаптацијама очите су паралеле са нацистичком окупацијом.

Marginalization of Slavery) (2011), Тина Чантер истиче ропство као кључни мотив у структурирању Едиповог циклуса, а који је био потпуно занемарен у поменутиим филозофским и психоаналитичким интерпретацијама.⁸⁵ Гилбертова и Томпкинсова (1996) такође истичу значај реинтерпретације канонских текстова у постколонијалном кључу, зато што реинтерпретација омогућава деконструкцију ауторитета и моћи који су заступљени у тим текстовима и коначно појављивање или проговарање свега онога гурнутог на маргине. Како оне наводе, реинтерпретација Софоклове драме у *Острву* помаже у „испитивању културног наслеђа империјализма“ (Гилберт и Томпкинс 1996: 16), јер када се затвореник црнац појави у улози класичне трагедије, коју традиционално играју значајни глумци белци, то подстиче деконструкцију бинарне опозиције по којој су белци супериорни, а црнци инфериорни.

Анализирајући мотив Антигоне у савременој ирској поезији, Биљана Влашковић Илић наводи да иако се Софоклова хероина „обично повезује са женама⁸⁶ и њиховом непољуљаном, па чак и неоубичајеном снагом“ (2020: 802), концепт Антигоне превазилази социјално исконструисана родна ограничења. Чињеница да она не испуњава ни своју родну улогу, а такође не покушава ни да одржи родни статус омогућава и женама и мушкарцима да се идентификују са њом (Исто). Међутим, у припремама за *Антигону* у *Острву*, Винстон одбија да глуми Антигону баш зато што је она жена, чиме отвара и питање мизогиније инхерентне у поимању идентитета у апартхејду. Док му није проблем да се скине пред чуварима, претварање у жену (макар и због улоге) би представљало право понижење за Винстона. Након што је ставио импровизоване перику и груди, његове сумње да ће се обрукати пред осталима потврђује и Џонов смех. Винстон инсистира на томе да чак и чувари од њега, одраслог човека, хоће да направе дечака, али не и жену, чиме се потврђује тврдња Спивакове да је други, тј. субалтерни—хетероген, при чему се жена (нарочито црнкиња) налази на најнижем ступњу субалтернитета (в. Спивак 2003). Џон неубедљиво теши Винстона да се насмејао само како би га припремио за трему, али постаје убедљивији када му открива прави разлог за избор *Антигоне*: „Доћи ће тренутак када ће престати да се смеју и када ће их наша Антигона погодити својим речима“ (Фугард 2000а: 209). Као што је и Бунту уверио Сизвеа о разлици између екстерног и интерног идентитета, тако и Џон, навлачећи Антигонино маску, покушава да убеди Винстона да његово достојанство не може бити нарушено, јер ни сопство ни маскулинитет нису дефинисани изгледом: „Испод свог овог ђубрета сам ја, и ти знаш да сам то ја. Мислиш да ови кучкини синови неће знати да си то ти? Да, смејаће се. Али кога брига за то што ће се смејати на почетку када ће на крају слушати“ (210). И даље неуверен, Винстон испрва не схвата подударност између Антигонине и његове приче. За њега је Антигона у домену легенде, давно прошла историја, док је он „овде и сада“ и, у односу на оно што искушава, „*Антигона* је дечија игра“ (Исто). Џон истиче да је управо то оно што белци, попут Ходошеа, мисле: „То он говори све време. Тако жели да мислимо о нашим животима... о нашим убеђењима, идеалима... тако их он назива... дечија игра“ (Исто). Избором *Антигоне*, као легенде која отеловљује историју протеста, Џон показује револт према систему који подстрекава такве предрасуде. Док Винстон говори о томе како је ухапшен зато што је спалио своју пропусницу, паралела између његовог протеста против државе и Антигониног пркоса постаје очигледна.

⁸⁵ Чантерова као примере наводи две адаптације *Антигоне* у постколонијалном контексту: једна је управо Фугардово *Острво*, а друга је драма нигеријске ауторке Феми Ософисан под називом *Tegonni: An African Antigone* (2007).

⁸⁶ Лис Иригарај (2010) поставља Антигону у центар феминистичке критике.

Оно што такође повезује Винстонову унутрашњу драму (коју заправо искушавају сви затвореници) и драму коју се припрема да одглуми, је наметнути заборав од стране тоталитарних режима. И *Острво* и *Антигона* постављају питање да ли постоји нешто као људско право на властито сећање упркос структуралној снази цензуре и табуизације. На самом острву постајемо сведоци савеза владавине и заборавља, о коме је говорио Орвел у 1984.: „Историја се зауставила. Не постоји ништа сем бесконачне садашњости у којој Партија увек има право“ (Орвел 1984: 75). Овде није реч о природној, већ о структуралној амнезији, начину на који власт спречава да се догађаји згусну у историју. Као што је поменуто, заборав јесте неодвојиви конституент и индивидуалног и колективног сећања, о коме је говорио и Ниче као о виталном ресурсу без кога не постоји ни срећа, ни живот, ни будућност. Али, док је Ниче истицао неопходност прављења границе између сећања и заборавља уз помоћ филтера важно/неважно и корисно/бескорисно, заборав на политичкој сцени игра улогу не само у контексту психичких структура, већ и у контексту намерних стратегија и директива⁸⁷ (в. Асман 2011б: 130). Зарад друштвене кохезије и мира ауторитативни системи одстрањују сећање и време као ирационални остатак (Асман 2011а: 86). Заборав долази променом оквира, кроз потпуну промену услова живота и социјалних односа што се неизбежно дешава у затвору. Винстон се боји да ће у својој доживотној робији заборавити све из спољњег света, као што се десило затворенику по имену Стари Хари:

Погледај му у очи, Цоне. Погледај му у руке. Променили су га. Претворили су га у камен. Гледај га само како ради са длетом и чекићем. Двадесет савршених блокова камена сваког дана. Нико други то не ради као он. Обожава камен. Зато су тако добри према њему. Заборавио је себе. Заборавио је све... зашто је овде, одакле је дошао. (Фугард 2000а: 220–221)

Стари Хари представља екстрем до којег људи на острву могу бити сведени на издржавању доживотне казне. Као што је и Ками описивао Сизифа у тренуцима док гура стену узбрдо: „Лице које се пати у непосредној близини камена, већ је и само камен!“ (Ками 1989: 130), тако се и Хари претворио у исти онај камен који свакога дана копа и клеше. Међутим, док је, по Камију, Сизиф, који је проклео богове, свестан своје ситуације, Хари се више не сећа ‘богова’ апартхејда и несвестан је шта су му урадили— он живи у својој вечитој садашњости, у потпуности ускраћен за другу димензију стварности. Због саме локације затвора на острву, физички одвојеном од остатка државе, друга димензија овде реферише не само на временске, већ и на просторне оквире. С обзиром на то да је границе простора на острву немогуће прекорачити, ослобођење је једино могуће уз помоћ сећања.

Јан Асман напомиње да „под условима угњетавања сећање може постати нека врста отпора“ (2011а: 73). Сећање на прошлост може да проузрокује опасне увиде зато што омогућава удаљивање од датих чињеница. Памћење може да призове ужасе прошлости, али и да подгреје некадашње наде, због чега се чини да се тоталитарно друштво плаши субверзивних садржаја памћења. Док власт тежи да произведе истовременост или једновременост, отпор се огледа у производњи димензионалности, омогућавању живота у два времена, што представља универзалну функцију културног памћења. У свету тоталитарног уједначавања,

⁸⁷ Питер Берк (1999: 91) истиче да постоје две врсте „наложеног заборавља“: *damnatio memoriae* (прогон, уништење личног имена, уклањање из друштвеног памћења) и амнестија (где се заборав повезује са опраштањем кривице). Изоловани на острву, без икаквог контакта са спољњим светом, затвореници су жртве првог од ових типова.

једнодимензионалности и редукцији комплексности, сећање омогућава „искуство другога и дистанцу према апсолутима свакодневног и датог“ (87). Сви национални револуционарни покрети мобилизују сећање на прошлост која стоји у директном контрасту са садашњошћу. Та прошлост постаје жељено стање коме треба тежити (в. Асман 2011а: 84–87). Сећање као „политичка снага која успоставља контра-презентске нормe“ (Асман 1999: 129) у драми *Острво* је двоструко. Најпре је присутно у ликовима који се сећањем на живот пре затвора труде да иоле осигурају своје сопство и интегритет (што је евидентно у мини представама које изводе један за другог). Затим, уочава се и у самој драми коју припремају, с обзиром на то да се Антигонин отпор огледа управо у инсистирању на сећању на свог брата.

Док Винстон почиње да разуме значај *Антигоне*, његов доживљај сопства пролази кроз додатно искушење када чује вести о Џоновом скраћењу казне и скорашњем отпусту из затвора. Првобитна еуфорија и радост због пријатеља полако прераста у љубомору, на шта алудира и то што њихов дијалог прераста у Винстонов монолог. У овом тренутку се наизглед прекида снажна интерперсонална веза између њих. Иако нису у крвном сродству, Џон и Винстон током драме ословљавају један другог са „брате“. Ово „братство“ је микрокосмос много дубље расне везе која се више пута истиче у драми: када у комбију на путу ка затвору сви црнци певају као један или када раде у пољима сви раде као један. Постојао је наговештај колективног идентитета и у претходној драми⁸⁸, премда је Сизве пре свега био вођен осећањем одговорности за своју најближу породицу. У *Острву* ова породица је проширена на целокупну нацију, у којој, како Џон истиче „[љ]уди морају имати на уму своју одговорност према другима“ (Фугард 2000а: 204). Када се Винстон пита зашто је у завршио у затвору, Џон га подсећа да је то било због тога што је „ставио своју главу на камен за друге“ (221).

Винстонов монолог на неколико нивоа представља исцелитељско искуство за њега: он успева да да одушка својој зависти, да казни Џона тако што замишља људе и разговоре који су му још увек недоступни и да изнова, попут Сизифа, схвати свој апсурд. Када поново проговори „*то је глас човека који се помирио са својом судбином и који опет наглашава вредност братства и заједнице*“ (221), тиме што узвикује „Народе мој!“ (*Nyana we Sizwe*)⁸⁹. За разлику од Сизифа, Винстон није потпуно сам. Чак и после Џоновог одласка имаће своју повезаност са заједницом, пошто овај мото обухвата и остале припаднике њихове расе. Ова повезаност ће додатно бити потврђена и у последњој сцени у драми, на самом крају *Антигоне*, када Винстон изнова понавља поменути слоган.

Постављање *Антигоне* на затворску сцену представља метатеатар и то на два нивоа, пошто је то и драма у оквиру драме, али је и директно обраћање публици, зато што је публика и једне и друге драме иста. Извођење драме у драми позната је драматуршка техника још од антике и представља процес онтолошког цепања позоришне фикције на оквирни и уметнути ниво, при чему уметнути ниво не мора нужно попримити карактер пуне позоришне представе на експлицитно приказаној позоришној сцени, са ликовима-глумцима. Ова техника служи да обезбеди ироничан

⁸⁸ На пример, када Сизве коначно пристане да постане „Роберт“, Бунту истиче да би прави Роберт то сигурно подржао: „[А]ко постоје духови, он се сигурно смеши вечерас. Овде је, са нама, и говори: ‘Срећно, Сизве! Надам се да ће успети.’ Он је брат, човече“ (Фугард 2000а: 191).

⁸⁹ Израз *Nyana we Sizwe!* се понавља неколико пута кроз драму, било у оригиналној верзији на коса језику или у преводу на енглески (*Son of the Land!* или *Brothers and sisters of the Land!*). У изворном значењу овај израз је био ратни поклич, али се такође користи и као похвални термин за народне хероје.

коментар или метафору за главну драму, да скрене пажњу на одређени моменат драме или да укаже на тензију између ликова тако што им се у представи која се одвија испред њих приказује другачија верзија њих самих. Гилбертова и Томпкинсова (1996: 251) наглашавају да у *Острву* драма у драми ствара простор у коме је могуће побећи ауторитативном погледу представника апартхејда, Ходошеу. Стражар мора истовремено да мотри и на двојицу глумаца и на двојицу затвореника на сцени, чиме се прелама његов доминантан паноптички поглед (Исто). Такође, драма у драми овде има и функцију која је паралелна са Хамлетовом представом „Мишоловка“, која је можда и најпознатији пример употребе ове технике. Док Хамлет покушава да „улови“ краљеву нечисту савест, Џон и Винстон покушавају да ухвате савест чувара и читавог апартхејд система, али су глумци окренути према публици у сали, чиме гледаоци преузимају двоструку улогу. На тај начин се јасно истиче повезаност између сцене и стварног живота, односно између *Антигоне* и апартхејда у Јужноафричкој Републици. Биљана Влашковић Илић напомиње да баш због тога што је затвор Фукоова хетеротопија одступања која наликује на место слично огледалу или „место без места“, ова локација „као просторно-временска метафора постаје плодно тле за развијање илузије која почиње да личи на стварност“ (2015: 109). Замагљивање границе између стварности и фикције очито је већ у прологу који Џон износи, где он намерно меша имена из *Антигоне* (Креонт, Лабдакус, Полиник) и из стварног живота (Принслу, Ходоше, чувари, ћелија 42):

Капетане Принслу, Ходоше, чувари, ... и Господо! Два брата из куће Лабдакус наша су се на противничким странама у бици, један је бранио Државу, а други ју је нападао. Обојица су погинула на бојном пољу. Краљ Креонт, глава Државе, одлучио је да онај који је бранио Државу буде сахрањен са свим верским обредима због свог племенитог дела. Али други брат, издајник Полиник ... неће имати гроб, нити се за њим сме туговати. ... Био је то закон. Али Антигона, њихова сестра, прекршила је закон и сахранила тело свог брата Полиника. Ухваћена је и ухапшена. *Због тога*⁹⁰ ће вечерас Ходошеови робијаши, ћелија 42, извести за вас представу под називом „Антигоново суђење и казна“. (Фугард 2000а: 223)

Попут Стајлса, Џон ословљава затворенике са „господо“, чиме им враћа онај осећај људскости који им апартхејд одузима и намерно их раздваја од чувара. Осим тога, користећи речи попут „закон“, „прекршити“ и „ухапшена“ како би описао Антигонову ситуацију, он јасно истиче паралелу између древне легенде и догађаја из савремене историје. За случај да ни ово није довољно транспарентно, Џон још додаје да је баш то разлог због кога су се њих двојица одлучила за ту представу. Повезаност између фикције и стварности наставља се у опису Креонта: „Креонтова круна је једноставна, и надам се чиста као и кецеља коју носи дадиља. И исто као што се дадиља смешка и ваш је радосни слуга док надгледа ... вашу децу ... тако исто и Креонт—ваш послушни слуга!—стоји пред вама и смешка се“ (223). Креонт, као симбол државе, представља се као слуга и заштитник народа на исти начин на који је и колонизација представљана као хуманитарна мисија цивилизовања црнаца, незреле, „велике деце“, којима је помоћ преко потребна (в. Сезер 2000, Мемс 2003). Оно што помаже Креонту да одржава државу, исто као што помаже одржању апартхејда, су закони. Антигона, са друге стране, заступа више законе—божанске: „Чак и ако постоје закони које су направили људи, такође постоје и они који долазе од Бога“ (Фугард 2000а: 226). Њена трагичка кривица лежи у томе што она свесно крши закон јер се залаже за част и правду која је у

⁹⁰ Мој курзив.

супротности са државном нормом. Она попут затвореника на острву Робен, зна последице својих дела и зна да ће бити заточена, али и поред тога увиђа егзистенцијалну трансцендентност изнад трагедије, па чак и радост.

Џон и Винстон не иду даље од Антигоновог суђења, мада реченицом „Нећеш мирно спавати Креонте“ (226), Винстон наговештава остатак Софоклове приче.⁹¹ Док Антигона у интерпретацији Винстона напушта сцену, она не одлази у гроб, већ на место исувише добро познато ликовима у драми. Џон у улози Креонта узвикује: „Водите је одавде где стоји, право на *Острво*⁹²! Ту је доживотно затворите у ћелију, са само онолико хране колико је потребно да се ослободимо њене крви“ (Фугард 2000а: 227), на шта Винстон као Антигона увиђа да ће на Острву, као и сви затвореници, живети у смрти. „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).

За разлику од мини представе на почетку драме која се спушта ка антиклимаксу када се затвореници врате у реалност, у *Антигони* Винстон тријумфално напушта сцену. Он излази из улоге коју игра тако што одбацује перику и костим и „публици [у затвору и у аудиторијуму] се обраћа као Винстон а не као Антигона“ (Исто). Излазећи из костима, он се уздиже изнад Антигонове трагедије, како би поново потврдио свој апсурд, али и свој пркос: „Богови наших очева! Отацбино! Дому! Времена више нема. Идем сада у свој живот у смрти, зато што сам ценио ствари којима част припада!“ (Исто). Винстон сада престаје да буде грчка принцеза која прихвата своју судбину и изнова постаје јужноафрички црнац који иде у своју „живу смрт“—у ћелију и бесмислену егзистенцију на коју је осуђен јер се усудио да поштује законе човечности изнад оних закона које је наметнула држава.

У Софокловој *Антигони*, протагонисткиња се убија пре краја драме и више не представља претњу Креонту и законима државе; у Фугардовој верзији, драма се завршава пре таквог трагичног климакса из оригиналне драме и њеног катарзичког разрешења. Овде катарзе нема, илузија се завршава и публика се брзо враћа у реалност затвора јер мимика у последњој сцени евоцира ону из прве сцене. *Острво* се завршава исто како је и почело: два затвореника окована заједно почињу да трче ка својој ћелији испред невидљивог Ходошеа, праћени завијајућим сиренама, уместо Софокловим хором. Због оваквог заокружења радње Вертхајм (2000: 89–90) закључује да се суштина *Острва* налази између његовог сизифовског почетка и софоклеовског краја, односно у начину на који се Сизифова патња може преиначити у Антигонову моћ. У почетку ово јесте драма о затвореништву, што, како Фугард каже у *Белешкама*, представља „[г]убитак живота, живот у смрти. Више не постојиш“ (Фугард 1983: 212). Врло брзо, међутим, баналан опис затвора прераста у разматрања значења слободе и повезаности између сећања и заборавља, фикције и реалности, мита и савремене политике, оптимизма и песимизма. Док затвореници изводе представу на крају, јасно је да је Фугардово схватање легенде о Сизифу слично Камидејевом, зато што свесност која конституише

⁹¹ Због неправедног поступања са Антигоном, Креонтов син Хемон и жена Еуридика умиру, а на самом крају драме, Креонт губи моћ и постаје „ништа“: „Тешко ли мени! С тих дела кривња ми | Никад паст неће на човека другога ... о јадан ја! ... Ој слуге ви, | Брже ме водите, с пута ме водите, | јер сам толико, колико ништина! (Есхил, Софокло, Еурипид 1990: 193). Вертхајм (2000: 97) сматра да се тиме антиципира и даља судбина Јужноафричке Републике.

⁹² Мој курзив.

Џонову и Винстонову патњу у исто време крунише и њихову победу. Из тог разлога и њих морамо барем замислити срећним, а крај драме сматрати, као у случају *Сизвеа*, оптимистичним, ма колико тај оптимизам био инхерентно трагичан. Ту флукуацију између оптимизма и песимизма која карактерише затвор бележи и Фугард: „[С]тапање Безнадежности (метафизичко стање) и Наде (историјско стање) ... Можда је о томе Острво Робен“ (1983: 206).

На брзину осмишљена кроз сарадњу и импровизације, и *Острво* се, попут *Сизвеа*, фокусира на деградацију и дехуманизацију човека и трансценденталност људског идентитета, достојанства и поноса. Као што и Сизве одбацује своје површно разумевање идентитета, тако и Винстон превазилази своје ригидно схватање маскулинитета док игра улогу за коју је испрва мислио да је кастрација и настављање онога што је власт већ отпочела. Винстонове завршне реченице нису толико одраз његове трагичне помирености са судбином, колико су спознаја истине која му, уз снажно осећање колективног идентитета, доноси осећај позитивности. Идеја која је започета у *Сизвеу*, где је глума средство преживљавања, овде постаје централна метафора. У *Острву*, глума се јавља као начин да се искорачи из сопственог живота, из улоге која је човеку унапред додељена, али и као основа за (политичку) акцију. Иако затвореници и чувари можда очекују забаву (Винстон јесте комичан приказ са периком и лажним грудима), Џон и Винстон имају на уму другачију, дидактичку сврху, јер Антигонин пркос оправдава кршење апартхејд закона. Тиме у изолованом затвору на острву, у бесмисленом окружењу, где се намеће заборав, а људи своде на безосећајне животиње, глума, тј. уметност постаје основ и медијум отпора. Наспрам наметнутих политичких и културних структура, у овој драми уметност се поставља као аутономна сфера смисла.

1.3. Изјаве након хапшења по неморалном чину: неуспех трансгресије наметнутих идентитета

Прекорачујући расне границе самим начином своје продукције (мешовита публика, црнци на сцени) и кршећи цензуру у тренутку када је сваки покушај опозиције, било кроз речи или дела, сурово спречаван, *Сизве* и *Острво* су помогли да се дефинише природа опресије у земљи и психолошки учинак апартхејд закона на појединачне, али и колективне идентитете. Са њима је блиско спојена драма *Изјаве након хапшења по неморалном чину* у којој Фугард такође директно дотиче само срце јужноафричког расизма—забрану контакта међу људима путем закона који је више од свих осталих задирао у приватни живот појединаца. Донесен најпре 1927. године и обновљен 1957. године, „Закон о неморалу“ представљао је забрану „незаконитог телесног односа“ или „било каквог неморалног или непристојног чина“ између припадника различитих раса и био је крајњи производ бројних ранијих покушаја (које је подржавала Холандска реформисана црква) да се регулише и контролише понашање појединаца како би се очувала расна чистоћа (в. Валдер 2003: 65; Колеран 1995а: 47–48). Иако је сигурно да је овај закон био најдијаболничнији од свих апартхејд закона, мора се имати на уму да је просечни, конзервативни Африканер у време првог извођења 1972. године и даље невероватно зазирао од контакта између раса (Шели 2009: 117).

Тај контакт је у буквалном смислу приказан на сцени од самог подизања завесе у овој драми у којој се кроз „противзакониту“ везу Фриде Жубер, библиотекарке беле боје коже, и Ерола Филандера, управитеља школе за обојене, преиспитује трансгресија фундаменталног постулата расистичке идеологије на коме је био утемељен „Закон о неморалу“: жеља изван јасно оцртаних расних линија је неприродна и треба је спречити (Валдер 2003: 64). Без обзира на наслов, у фокусу ове драме није толико сам закон и начин на који се он спроводи, већ превасходно психолошке, ако не и духовне последице његовог кршења при чему се колонизаторски идентитети изнова откривају као друштвени конструкти који подривају природне поретке. У првом делу драме двоје нагих љубавника у тренутку посткоиталног блаженства, кроз сећања и снове, износе једно другом своје жељене, природне идентитете. Интимна атмосфера и драмска форма мењају се упадом полиције и изношењем разлога за њихово хапшење. Изјаве из наслова се односе и на оптужбе полицајца и на изјаве које они дају полицији, као и на њихове завршне монологе, у којима се парадоксално наглашава неостваривост њихових жеља из првог дела драме, будући да, у свету апартхејда где је закон јачи од природе, једини идентитет који они могу да имају јесте онај који им је додељен.

Драма је заснована на истинитој причи, према новинском чланку из 1966. године, у коме је објављено шест полицијских фотографија на којима су белкиња и црнац били ухваћени *in flagrante* у малом граду у области Кару у Северном Кејпу. С обзиром на то да им је то био први прекршај, добили су по шест месеци затвора. Мушкарац се касније убио. На фотографијама ‘преступници’ су били потпуно наги, и према Фугарду, „скакали су по соби као жабе на чије ноге су прикачене електроде“ (цит. према Ванденбрук 1985: 132). Пет година касније, Фугард се усудио да напише драму о овој причи, која је 28. марта 1972. године отворила позориште *The Space* у Кејптауну, са аутором и Ивон Брајсленд као протагонистима. Иако се искуство заједничког стварања драма са глумцима као у две претходно анализираних драме није

поновило, те Фугард за ову драму носи апсолутна ауторска права, он ипак истиче да је колаборација са Ивон била једнако значајна као и она са Канијем и Нчоном (Фугард 1992: 1:07:00–1:11:00; 1:15:00–1:16:00). У *Белешкама*, Фугард наводи да је кроз *Изјаве* желео да изрази „свој осећај сопства и света онако како га то сопство доживљава“, а да је Брајсленд делила са њим жељу да „открије или осети оне делове искуства који нису били артикулисани“ (Фугард 1983: 189–190). Као резултат, настала је драма која глумцима допушта креативност, али у мери која не искључује Фугарда као писца. Током наредне две године, до извођења у Лондону у оквиру „Јужноафричке сезоне“, заједно са *Сизвеом* и *Острвом*, драма је, према *Белешкама*, неколико пута ревидирана. У последњој верзији, скоро у потпуности је одстрањена дескрипција самог Закона, те је однос између обојеног и белкиње померен у први план, а све остало сведено на безначајне и минорне детаље у причи двоје љубавника.

Почетак драме можемо означити као типично фугардовски: два лика у малој просторији кроз низ тема о којима разговарају откривају гледаоцима, једно другом, али и себи самима, делове свог сопства и начин на који виде себе и једно другог. Будући да на сцени без икакве сценографије Фрида и Ерол леже на поду потпуно наги, Валдер (2003: 65) закључује да је ово најексплицитнија Фугардова драма у физичком смислу. Иако је акцентовање телесне стварности глумаца у простору и времену и опсесија телесним специфичностима карактеристична и за друге Фугардове драме где глумци на различите начине привлаче пажњу на своје тело (у *Сизвеу* протагониста спушта панталоне; у *Острву* Џон уринира на сцени), у *Изјавама* ова техника збиља достиже врхунац. Овакав приступ и јесте био неопходан, с обзиром на то да у овој драми друштвено политичка стварност задире у сам физички чин—у сексуални однос. Шокантно огољивање ликова омогућило је Фугарду да укаже на инстинктивне димензије карналног табуизираниг односа и да истражи амбивалентне ефекте трансгресивних жеља на сопство, будући да гола тела глумаца у исто време узнемиравају и изазивају публику својом рањивошћу и својом способношћу да се уздигну изнад војеризма инхерентног њиховим позицијама. Ипак, тела глумаца, ма колико огољена, нису комодификована нити фетишизована у чину свлачења—она су већ нага када се завеса подигне, пошто Фугард не приказује сам чин вођења љубави, већ тренутак након њега, чиме се наглашавају не само телесне, већ и психолошке димензије приказаног односа. Призор у коме испрва затичемо Фриду и Ерола је много више оличење нежности, него вулгарности: он милује њену косу⁹³, док она поспаном и донекле стидљиво описује шта је радила тог дана. У разговору који следи, они деле једно са другим своје ситне радости, страхове и сећања на детињство и њихов први сусрет. Ма колико на први поглед неповезани, њихове фантазије, снови, као и призори црначког насеља са сушом, блатом и људским изметом, које Ерол описује, нису арбитрарни и неинтегрисани кадрови, већ позадина на којој се постепено позиционира примарна слика ове драме—љубав између белкиње и обојеног. Та љубав се у драми не третира једноставно као страст или несавладива сексуална енергија, већ и као емотивни, романтични, па чак и интелектуални набој.

Њихова веза започела је када је Фрида помогла Еролу око књига које су му биле потребне за полагање дописних испита. Интелектуално дружење и завођење

⁹³ Алузије на косу као нежност и сексуалност подсћају Вертхајма (2000: 71) на сцену када се Војвоткиња од Малфија чешља док прича о својој вези са Антонијом. Ово није и једина паралела између две драме, пошто је однос војвоткиње и Антонија, попут везе Фриде и Ерола, друштвено неприхватљив, с обзиром на Антонијев инфериорни статус. Почетни тренутак нежности се до краја драме преображава у кошмарну трагедију, исто као и у *Изјавама*.

претходило је сексуалном. Она је образованија од већине у руралном месту у коме ради, он је такође изолован у интелектуалном смислу у односу на своје необразоване сународнике. Обоје су водили донекле незадовољавајуће животе, пусте, суве и незанимљиве, као што су то налети суша и несташице воде које помињу. Фрида је усамљена четрдесетдвогодишња уседелица која живи у градићу Наупорту, у области Кару; Ерол⁹⁴, шест година млађи од ње, са женом и дететом живи у Бонтрагу, насељу за обојене на ободу града. Осим очигледног „Закона о неморалу“, Фугард њихову везу компликује и додатним препрекама. Њена религија, његов брак и разлика у годинама их такође чине кривима, али је жеља и потреба коју осећају једно за другим јача од кривице. Баш због чињенице да Ерол има жену и дете, саосећање публике према љубавницима може бити смањено, а акценат у првом делу драме померен са самог закона и његових последица на природу страсти и љубавних односа уопште, пошто би се таква несуђена афера могла одигравати свуда у свету. Међутим, смештање у јужноафрички контекст неповратно продубљује провалију између љубавника: њихови потпуно различити светови, условљени расним границама, откривају се истовремено са формирањем физичке и емотивне блискости на сцени. Код жене доминира осећај усамљености и стерилитета: чак је и њено најраније сећање на кућу у Крадоку⁹⁵ у којој је живела са родитељима везано за врата—простор кроз који су сви одлазили из њеног живота:

Моје прво сећање је како веома мала седим на поду у дугом ходнику у нашој кући. Вероватно су ролетне биле спуштене зато што је било скроз мрачно и тихо. Онда је неко отворио врата на другом крају и одједном сам угледала сву дневну светлост и чула буку са улице. Почела сам да идем ка томе, али пре него што сам успела да стигнем врата су се затворила. Била сам тако узнемирена! Плакала сам и плакала. [Пауза.] Моје последње сећање на Крадок је како закључавам та иста врата са спољашње стране и предајем кључеве агенту за некретнине. (Фугард 2000б: 83)

Код мушкарца, са друге стране, реминисценција није носталгична нити индивидуална попут њене, већ више обојена колективном свешћу. Њега преокупира осећај одговорности за породицу, забринутост за читав колектив обојених („Бонтраг је жедан“ (88)) и жеља за усавршавањем. На површинском нивоу, усавршавање се у Филандеровом случају односи на интелектуално образовање, путем дописног курса који похађа. Његова жеља, међутим, има и идеолошку конотацију, пошто реферише и на (немогуће) уздизање на етаблираној друштвеној лествици. Ова жеља метафорички је пројектована и у Ероловој причи о дечаку Ајзаку кога је тог јутра наговорио да у игри „сагради“ петособну кућу, уместо стандардне двособне за обојене у тој области:

Ајзак се играо у песку са неким старим циглама. Стао сам и погледао. Гради кућу за себе, тако је рекао. Испричао ми све о томе. Његова мајка и његов отац и млађи брат спавају у једној соби, а он, сестра и баба у другој. Две собе. То је кућа у којој он живи. Знаш. Био сам у њој. То је кућа из Бонтрага. [Пауза.] Знаш шта сам га натерао да уради? Да направи посебну собу за бабу. Онда сам му објаснио да када му сестра порасте желеће собу за себе. Па је направио још

⁹⁴ Еролово презиме—Филандер, по многим критичарима неспретно изабрано (в. Валдер 2003: 66; Вертхајм 2000: 243), је типично јужноафричко презиме код обојених. Лингвистички корен ове речи (енгл. *philanderer*) има значење „љубавника другог“. Овде се други односи на Фриду као љубавницу, тј. другу жену, али и на Фриду као Ероловог расног Другог.

⁹⁵ Град у области Источни Кејп у Јужноафричкој Републици.

једну собу за њу. Када сам одлазио имао је петособну кућу и гаражу. ... Ако ћеш да сањаш онда направи себи пет соба. (77–78)

И Ајзак, који у машти конструише кућу за белце, и Филандер, који улази у библиотеку за белце, упуштају се у трансгресивне снове и прекорачују линију разграничења између њиховог и Фридиног света. Та граница се додатно наглашава када се њих двоје препуштају фантазмичном дискурсу о томе шта би радили да јуче и сутра не постоји и шта би купили последњим новцем у цефу. Док Фрида предлаже млеко, у Ероловом одговору: „Не. Када смо жедни, *ми* [sic!] пијемо газирана пића“ (84) аутоматски се раздвајају „ми“ (обојени) од „ви“ (белци). Жеља за прекорачењем фигурира на забрањеном, подсвесном нивоу, али Ерол је итекако свестан да не сме да пређе јасно исцртану границу. То је евидентно у његовој неспособности да напусти Бонтраг и да изабере између Фриде и породице, између себе као појединца и колектива. Премда на први поглед Фрида изгледа мање везана за своју (белу) заједницу, Ерол наглашава да и она исто тако не успева да начини коначни избор између своје боје коже и љубави према њему: „Моја превара? А твоја? Да. Твоја! Уколико је то тачно за мене због тебе и моје жене, онда је исто тако тачно и за тебе због мене и твоје беле коже. Можда си ти венчана са њом као што сам ја са Бонтрагом. Искрадаш се из ње на исти начин на који се ја искрадам из моје куће да бих дошао овде“ (90).

Ипак, и поред очигледних разлика и препрека, сцена у којој затичемо Фриду и Ерола је готово рајски идилична, уз честе алузије на сунце, дрвеће, птице, пчеле и скакавце испред нас се формира слика еденског врта, у коме је секс представљен као чин стварања, односно тренутак у коме се човек и жена приближавају божанском стварању. Такође, то што Фрида и Ерол као протагонисти у тексту нису идентификовани именима, већ универзалним одредницама ‘МУШКАРАЦ’ и ‘ЖЕНА’, имплицитно сугерише на Адама и Еву као прву божанску креацију. Додатна повезаност са овим библијским паром у чији се однос умешала змија јавља се у Фридином сећању на призор две змије у комшијском дворишту које су убијене у тренутку парења, након чега су њихова тела наставила да се сабласно померају (82). Са друге стране, призор кога се она сећа наговештава и мисао која се провлачи на подсвесном нивоу представа које они имају о себи, а која подразумева постојање одређеног пре-културног, биолошког нивоа сопства. Идеја о извесном архетипском, инстинктивном пориву који одржава живот без обзира на спољашње факторе појачана је низом алузија на теорије еволуције. Област Кару у којој је радња драме смештена представља значајну археолошку локацију у којој су пронађени фосилни остаци најранијег живота на земљи, што помиње и Ерол: „Живот ... је стар три билиона година. Чињеница. Овај мали комад земље, ових бедних неколико квадрата собе ... овај глупи мали град, ова пустиња ... била је море⁹⁶, пре неколико милиона година. Диносаури су се ваљали овуда!“ (79) Еролову усхићеност том чињеницом дели Фугард⁹⁷ који ову област сматра посебно инспиративном за писца, управо због тога што омогућава свест о томе колико је позиција човека ограничена у односу на природу, односно „колико је мали човек и колико је његов животни век кратак“ (Фугард 1992: 00:08:09–00:09:17). Такође, Филандеров дописни курс је о еволуцији и геологији; он чита *Принципе геологије*

⁹⁶ Иронија да је Кару, данас пустињска регија која пати од суше и несташнице воде, некада била велико море у извесној мери наговештава и радњу драме, односно њено трагично разрешење.

⁹⁷ Фугард је рођен у Каруу, али се породица убрзо преселила у Порт Елизабет. Међутим, како наводи у мемоару *Рођаци*, он се деведесетих година вратио „и емотивно и физички у Кару“ (Фугард 1997: 13). Кару је и локација Фугардових драма *Пут за Меку* (1984), *Песма долине* (1996), *Туге и радости* (2001) и *Повратак кући* (2009), као и збирке прича *Кару, и друге приче* (2005).

Чарлса Лиела, предрарвиновску студију о развоју биљака, животиња и геолошких форми, у којој га посебно опседа више пута поновљена реченица да у сагледавању живота на земљи „нема трагова почетка и нема изгледа за крај“ (Фугард 2000б: 80, 81, 82)⁹⁸. Замисао да су еволуција, природа и живот бескрајни и есхатолошки неодредиви, било у теолошком или у научном смислу, оштро је супротстављена идеји на којој је почивао апартхејд и колонијализам уопште. Та идеја подразумевала је да се држава, норме и закони постављају као имплицитни аксиоми, услед којих сопствена култура престаје да буде саморазумљива, а поредак света, онакав какав постулира теорија еволуције о којој Ерол говори, више није безусловно прихваћен. Разматрајући однос секса и закона и начин на који се закон умешао у природу, иако не у колонијалном контексту, Фуко у *Историји сексуалности* закључује да је „против-природно“ ... несумњиво било пропраћено посебним ужасавањем, али је сматрано само крајњим обликом ‘противзаконитог’“ (Фуко 1982: 37). Суочени лицем у лице са законом јачим од природе, и Фрида (која је верник) и Ерол (који верује у науку) искушавају са једне стране очекивани страх, а са друге потпуну конфузију. Њихова збуњеност је разумљива баш због тога што експлицитне формулације апартхејда постају неразумљиве када се поставе у природне и космологијске оквире, унутар којих валидност наметнутих стега и граница постаје проблематична.

Прва половина драме одвија се скоро у потпуном мраку. Док слабо осветљење са једне стране можда интензивира интимност на сцени, са друге стране, оно одражава анксиозност која је свеprisутна код љубавника који на свесном нивоу не могу избећи чињеницу да је њихов однос „противзаконит“. Њихови сусрети се стога увек одвијају по помрачини, а сваки звук, попут лавежа паса, и сваки трачак светла, попут Ероловог паљења шибице, их узнемирава. Према Фанону (2008: 56), страх који су осећали љубавници различитих раса био је двострук. Обухватао је и очигледан страх од других, односно страх да не буду откривени, али и страх од себе самих—да не виде једно друго онаквим какви заиста јесу. Како Фанон напомиње, овај други тип страха може обухватити широко поље различитих бојазни: од разочарења, недопадања, досаде или замарања. Када Ерол упита Фриду чега се плаши, њен одговор потврђује Фанонову примедбу: „Свега. Себе... тебе... њих...“ (Фугард 2000б: 79). У мраку, Фрида и Ерол сакривају и своју аферу, али и оне делове сопства којих нису свесни и оне друге које не желе да признају ни себи ни другоме. Друга половина драме, у коме ће снопови светла заменити мрак на сцени, донеће и осветљивање ових делова идентитета двоје љубавника који се, искушавајући понижење и деградацију зато што су откривени, у потпуности разоткривају, најпре физички, а потом и емоционално и психолошки.

Преокрет започиње уласком полицајца Ду Преза, у тренутку у коме се Фрида и Ерол инстинктивно грле. Хапшење преступника се не приказује директно, полицајац се не окреће ка љубавницима, већ диктира своју изјаву у прошлом времену публици, која овом метатеатралном техником постаје саучесник и сведок неморалног чина. Безлични карактер Ду Преза у целости рефлектује законе апартхејда и психолошку структуру овог система: његов говор је апстрактан и официјелан, његово одело посве обично, он је потпуно неемотиван, као и његово понашање које је по закону у потпуности „исправно“. Њушкање покрај библиотеке, вирење кроз прозор и обелодањивање интима других људи—све је то део његовог свакодневног посла. Баш таква наводна пристојност инспектора интензивира, уместо да умирује ноћну мору кроз коју пролазе

⁹⁸ У Оксфордском издању ове драме у оквиру Фугардових „Унутрашњих драма“ (2000б), приређивач Денис Валдер наводи да ова реченица није из поменуте књиге, већ из студије Џејмса Хатона *Теорија земље* из 1795. године. Није познато да ли је реч о Фугардовом превиду, или о намерној грешци.

љубавници. Ипак, важније од тога какав је његов карактер који је огледало расног расуђивања је употреба овог лика у техничком смислу. Како Ванденбрук (1985: 137) примећује, његовим доласком у потпуности се мења тон, стил и структура драме. Оно што је до тог тренутка била прилично конвенционална психолошка драма—наизглед реалистична и донекле универзална љубавна прича која се развија пред публиком—наједном постаје нешто потпуно другачије. Натуралистички приказ везе између Фриде и Ерола уступа место апстрактном опису њиховог хапшења и њихових реакција на хапшење. И језик којим они говоре се мења: претежно једноставан и колоквијални дијалог прелази у дугачке, готово лирске монологе. Као што је то био случај и у *Острву* са Винстоновом реакцијом на вест о Џоновом одласку, монолози и овде наглашавају све већу раздвојеност и отуђеност љубавника.

И поред очигледне промене, Ванденбрук (1985: 138–139) сматра да улазак полицајца није *coup de théâtre*, изненадни и драматични преокрет, будући да Фридине и Еролове стрепње најављују његов долазак, а и наслов драме одаје судбину љубавника. Ду През стога није *deux ex machina*, већ пре служи као катализатор којим се у овој драми разоткривају и личности љубавника и сам апартхејд систем који их обликује (Исто). Већ у првој реченици његовог извештаја јасно се успоставља и Фридино и Еролово место у том систему:

Фрида Жубер. Улица Конрад, бр 10. Европљанка.

Ерол Филандер. Насеље Бонтраг. Обојени.

Оптужба: Закон о неморалу.

Жубер води градску библиотеку. Овде живи 6 година, неудата, неосуђивана.

Филандер је управитељ школе за обојене. Рођен у насељу. Жена и једно дете.

Неосуђиван. (Фугард 2000б: 91)

Истог тренутка протагонисти се свде на беживотне податке: на адресе (она има улицу и број; он само насеље), расну класификацију, брачни статус и полицијске досијее. У изјави полицајца, и Фрида и Ерол постају лабораторијске животиње (попут жаба на које су Фугарда подсећале фотографије преступника), које једва да имају сличности са два људска бића из првог дела драме. Извештај кулминира у серији кошмарних блицева фотоапарата који осведочавају гротескне покушаје љубавника да нађу одећу и сакрију своју голотињу, изговарајући неповезана објашњења и оправдања за свој „злочин“. У *Белешкама*, Фугард пише да улазак полицајца и шест фотографија Фриде и Ерола који посрћу у помрачини представља „20 секунди пакла који започиње са њима двојма загрљеним и завршава се са њима неповратно раздвојеним, двадесет секунди колико је потребно да се пређе из искуства живота до наговештаја смрти“ (Фугард 1983: 200). Ако је у *Сизвеу* моћ фотографије лежала у очувању успомене на оне који су у историји маргинализовани и игнорисани, у *Изјавама* полицијске фотографије представљају потпуно супротно—инвазију личне приватности и средство уништавања природне динамике романтичног односа свдећи га на порнографске црно-беле непокретне слике. Шест фотографија враћа уназад, изврће и уништава шест дана (божанског) стварања: „6 секунди у којима човек уништава оно што је само Бог могао да створи“ (Фугард 1983: 199). Нагост која је у првој половини драме одражавала лепоту, нежност и невиност сада прелази у опсценост која представља и суштину самог закона, што примећује и Фугард. Коментаришући начин на који су преступници иначе хапшени у Лужној Африци, који је подразумевао воајерско праћење, фотографисање и опипавање тоpline постелине, Фугард закључује да је „Закон о неморалу“ био „јединствен допринос ове земље свету порнографије“ (Исто).

Коначно, Фрида и Ерол остају приковани уз зид непрекидним светлима две батеријске лампе одакле дају своје изјаве у виду полупоетичних, фрагментираних монолога. Светла употребљена на тај начин не илуструју оно што се збиља одиграло за време хапшења, већ чине опипљивим кошмар љубавника и наговештавају ужас који њих двоје субјективно искушавају. Са друге стране, полиција се скрива иза светла, не видимо ни фотографа, ни дактилографа—они су, као и Ходоше у *Острву*, присуство без тела, невидљиви непријатељ. Попут Фукоовог *паноптикона*, затвора кружне структуре у коме су затвореници у сваком тренутку видљиви, али не знају ко их гледа (в. Фуко 1997), и структуре апартхејда су невидљиве и дехуманизоване, премда дубиозно учинковите.

Насупрот томе, Фрида и Ерол не могу да избегну светла, као ни оно што следи—метаморфозу која ће се у њима одиграти. Док је Фрида у првом делу драме тиха, несигурна и слаба, у другом делу њена снага постаје све израженија док пролази кроз мучно испитивање. Ако је испрва изгледало да је она суздржана и да се ослања на свог мушкарца, сада она, за разлику од њега, одмах признаје кривицу, при чему сазнајемо да је у њиховом односу она та која је начинила први корак. Иако та чињеница на први поглед изненађује, узимајући у обзир први део драме, у ширем контексту она се поима као једина реална, зато што се, у свету апартхејда, Фрида и Ерол не смеју сусрести као једнаки. Фрида је та која му позајмљује књиге (које припадају белцима), која га пушта на задња врата у библиотеку за белце и која му нуди „њену“ воду. Да је било другачије, Ерол би могао бити оптужен за најгори злочин—покушај силовања белкиње. „Закон о неморалу“ функционисао је тако што је у потпуности поништавао сексуалну и родну равноправност. Због овог закона Фриди се додељује бела, мачистичка и доминантна улога, а Ерол је принуђен на потчињену и пасивну улогу жене. Ово извртање улога у сексуалним односима између белаца и црнаца примећује и Фанон у делу *Црна кожа, беле маске* (2008: 28–61). Међутим, он истиче и разлику која у овим односима постоји у зависности од тога да ли је мушкарац црнац или белац. Однос белца и црнкиње, већином присиљен, из кога је потекао највећи број припадника мешовите расе, посматран је кроз визуру мушке жеље која је етаблирана као норма у патријархалном, колонијалном и експлораторском поретку. Са друге стране, однос црнца и белкиње морао је да укључи и опозитну, женску жељу чиме се деформише оно што је током историје било натурализовано видно поље, те је пример таквог односа био и далеко субверзивнији јер је могао да указује и на романтичну повезаност, а не само на физичку. Фанон такав однос посматра из простора свести црнца у којој изнова долази до расцепа идентитета, где жеља изван расних линија код црнца одражава жељу да искорачи из свог тела и своје коже, због наметнутих стереотипа о супериорности белаца. Према Фанону, оно за чим црнац жуди ступањем у такав однос је признање белца, као потврду свог маскулинитета:

Из најцрњих дубина моје душе ... извире жеља да одједном постанем бео.

Желим да будем признат не као црнац, већ као белац.

... Ко други него бела жена може ово да ми омогући? Тиме што ме воли она доказује да сам вредан беле љубави. Вољен сам као белац.

Ја сам белац.

Њена љубав ме одводи уз узвишени пут који иде ка потпуном просветљењу...

Венчавам се са белом културом, белом лепотом, са белином.

Када моје руке милују те беле груди, оне грабе белу цивилизацију и достојанство и чине их мојим. (Фанон 2008: 45)

У том смислу, Ерол је човек који жели да докаже другима да је човек, исти као и они. У првом делу драме чини се као да успева у томе: доминантан је и мужеван у свом односу са Фридом. Међутим, иако Фриди он изгледа поносан у свом одбијању да прихвати њену воду и поред тога што је његова породица жедна, врло брзо се његов понос разоткрива као стид: он не може да прихвати њену воду јер тај поклон носи ознаку беле хегемоније и милосрђа према потчињенима. Други део драме представља потпуну емаскулацију Ероловог схватања сопства. Фугард у *Белешкама* напомиње да Филандерова „казна није само губитак предмета љубави, већ негација мушкости“ (Фугард 1983: 194), која стоји у потпуној супротности са афирмацијом мушкости путем коитуса у првом делу драме. Док се емаскулација свих осталих Фугардових ликова донекле одвија на психолошком нивоу, овде је безмало опипљива, као да трансцендира једноставну психологију. Тек након што светло обасја Филандера, он постаје свестан сваког дела свог тела и своје сексуалности, што је оличено у његовим гротескним и неуспешним покушајима да навуче панталоне. Док је код Фриде та свест о телу пролазила кроз другачије нивое (испрва стидљива пред својим љубавником, она под рефлекторима критички разматра своје телесне недостатке), код Ерола се овде развија оно што Фанон назива „расна епидермална схема“ (2008: 83–84)—у тренутку у коме схвата да га очи белца посматрају он постаје одговоран и за своје тело и за боју коже и за своје претке. „Стид, самопрезир и мучнина“ (88) које црнац осећа у сусрету са белцима постају очигледни у скоро застрашујућој и бизарној мимици у којој Ерол прво покушава да сакрије своје гениталије шеширом, затим шешир ставља на главу, не би ли донекле повратио достојанство, а онда га опет скида гестом којим као да показује поштовање према Фриди. Аналогно са причом о шеширу Бунтуовог оца у *Сизвеу*, и овде се достојанство црнца у контакту са белцима у потпуности распада. Еролов перформанс се своди на пародију сервилног, покорног обојеног док он у само пар секунди прелази са „Госпођица Фрида Жубер“ на „Госпођица Фрида ... две кофе воде, госпођо ... вода ... само мало... жедни смо... молим вас госпођо“ (Фугард 2000б: 96–97). За разлику од Стајлса, чија је послушност и улизивачки манир само пуки привид, у Ероловим покушајима да се оправда, комплекс инфериорности изгледа у потпуности интернализован.

У супротности са његовом узнемиреношћу и непремостивим страхом, Фрида је у својој завршној изјави стишана и помирена са чињеницом да је њихова афера завршена: „Све моје које те је пронашло сада мора да те изгуби. Моје руке и даље на себи имају зној са твога тела, али морам их опрати... некада. Ако ја то не учиним *они*⁹⁹ ће. Ништа ме неће спречити да изгубим и тај малени део тебе“ (102). „Они“, односно апартхејд структуре, спречили су њен једини покушај да оствари везу са другим људским бићем и она увиђа да је потпуно усамљена и да је једино што јој преостаје бол, са којим се коначно идентификује: „Бол ће доћи. Држим га далеко. Али мораћу да попустим и он ће доћи. Неће му бити потребно пуно времена да ме пронађе. Зато што је мој. Тај бол ћу бити ја“ (102).

Ерол остаје сам на сцени и има последњу реч, али то је реч сломљеног човека који тихо бесни против власти и система који могу да учине било шта са њим—да му одузме сва права и сва чула, али су га у овом случају ускратили за нешто што је био фундаментални дар природе—способност да воли и буде вољен, чиме је у потпуности негирана његова човечност:

⁹⁹ Мој курзив.

Уколико ти одузму очи не можеш да видиш.
Уколико ти одузму језик не можеш да осећаш укус.
Уколико ти одузму руке не можеш да додирнеш.
Уколико ри одузму нос не можеш да миришеш.
Уколико ти одузму уши не можеш да чујеш.
Ја могу да видим.
Ја могу да осећам укус.
Ја могу да додирујем.
Ја могу да миришем.
Ја могу да чујем.
[Пауза.]
Не могу да волим. (103)

Ерол се распада на сцени исто као што се његове реченице распадају: „Рука без шаке. Нога без стопала. Глава без тела. Човек без имена“ (104). У дезинтегрисаном, немогућем монологу који покушава да изнесе, он описује свој однос са Фридом и своју жељу за њом. Та жеља је скоковита и елиптична, она се развија ван линеарне шеме, није „фабуларно“ тачна. То није само жеља за Фридом, већ, у подтексту, жеља црнца за белкињом, за светом белаца, за излажењем из сопственог тела. То је жеља да буде признат као Ја, као човек. У протицању те жеље кроз његов монолог има и застајкивања и оклевања, а некад исувише брзог напредовања и зато је нетранспарентна јер је лишена свог сталног топоса. Баш те деридијанске празнине у тексту, односно оно што очигледно недостаје у бујици нагомиланих речи, јесте оно што има највећу трополошку снагу и прети да разори симболичку жалузину. Код Ерола се, међутим, сусрећемо са његовим потпуним неуспехом да успостави слику о себи и свом идентитету—све што је од њега остало је празнина: „Остала је само празнина. ... То сам ја. То је све што је остало од мене“ (105) Он не успева да продре даље од слике која му је наметнута и путем табуизације и путем трауматизације. Опсцени, надгледајући и делотворни јужноафрички закон којим је љубав изван расних линија табуизирана, за собом оставља само трауматизована сопства: Фрида и Ерол јесу живи, али нису ништа друго до негирајуће идентитетске референце—бол и празнина. Они се метафорички претварају у змије које је Фрида описивала у првом делу: „У том тренутку су се париле. Њихови... делови су наставили да се мрдају... још дуго времена након тога“ (82). Хапшењем, откривањем и одузимањем онога што би требало бити најинтимније људско искуство, и Фрида и Ерол су у потпуности дехуманизовани. Секс, као чин стварања, односно чин који по Фугарду (1983: 199) пружа „најпримитивније искуство себе“ а и другог, путем наметнутог Закона, изврће се у потпуну супротност—деструкцију. Стога се у овој драми сексуални однос између белкиње и обојеног коначно препознаје као чин који, према Фугарду, у себи садржи двоструки аспект „открића и губитка и себе и другог“ (Исто). Ванденбрук (1985: 140) сматра да су и Фрида и Ерол заправо силовани и да је ово најпесимистичнија од свих Фугардових драма. У њој нема херојства, снаге, ни ироничног поигравања системом (иако оно може бити летално), нити подршке колектива—љубавници су на крају потпуно изоловани и коначно уништени. Фугард је такође истицао да док све остале његове драме допуштају извесну химну животу, ова драма је драма о смрти и деструкцији, о „мистерији уништења—једнако великој мистерији стварања“ (цит. према Ванденбрук 1985: 134–135).

Изјаве су једна од ретких Фугардових драма која је изгубила на популарности и која се ретко поставља на сцену.¹⁰⁰ Још приликом првих извођења критичари су јој

¹⁰⁰ Након низа година паузе драма је поново постављена на сцену 2019. године у *The Fugard Theatre* у Кејптауну, а затим и 2021. године у лондонском позоришту *Orange Tree Theatre*. Критика је махом била

замерали „неспретан“ избор језика, мањак политичке поруке и недостатак форме (в. Валдер 2003: 92). Политичка порука можда јесте ослабљена због тога што Фрида и Ерол имају и других препрека, међутим, њихова веза осуђена је на пропаст баш због тога што се одвија у Јужној Африци, где држава одлучује ко сме да се воли, а ко не сме, а та одлука је донета само и једино на основу боје коже. У недостатку класичне драмске форме Вертхајм (2000: 70) види и извесну предност, будући да неконвенционални театар стоји насупрот друштва које покушава да наметне „праву форму“ на природну селекцију и сексуалност. Уместо класичне драме, *Изјаве* су пре кореографски сет варијација уводне слике—нагих мушкарца и жене на поду собе. Коришћење тела, тј. физички театар, може се сматрати средством уз помоћ кога Фугард испитује идентитете својих ликова, пошто су њихова нага тела и оваплоћење моћи и извор слабости—флукуација између та два одвија се током драме, а нарочито је евидентна у моментима када настају фотографије. Управо у тим тренуцима који осцилују између реализма и суреализма¹⁰¹, схватамо да, док љубавници у свом уму, на свесном нивоу, можда прихватају логику која их осуђује, то не важи и за њихова тела, што је видљиво у инстинктивним гестовима, покретима руке или карлице (в. Елсом 1974). Током целе драме Фугард наглашава природне снаге, попут потребе за водом и еволуције, коју воља човека не може да контролише, може само да повреди. Љубав и секс, као једне од тих снага, коначно се показују као немоћне у борби против спољашњих структура. У односу између природне сексуалне репродукције и друштвене продукције субјекта у доба апартхејда, победу односи последње.

позитивна (в. Коен 2019; Никол 2021), премда Стјуарт (2021) изнова замера Фугардовом тексту на недостатку форме, док хвали глумце и сценографске ефекте. Кристина Никол (2021) повратак овој Фугардовој изразитој апартхејд драми тумачи као одговор на покрет *Black Lives Matter* који је започео у Америци 2020. године, али је убрзо попримио глобалне оквире.

¹⁰¹ У сценском упутству Фугард наводи да су „ове секвенце блицева кошмарни излети у делиће секунде откривања и мора им се приступити као ‘подтексту’ а не као ‘реалности’“ (Фугард 2000б: 93).

2. ДРАМЕ ТРАУМЕ

Драма *Изјаве*, као прва Фугардова драма у којој се испитује комплексност јужноафричке психе, сигнализирала је све израженије окретање аутора ка унутрашњем свету својих јунака, ка анализи психопатологије њихових усамљених свести, самокритике и самоиспитивања, при чему закон не игра толико експлицитну улогу као у првим драмама, али остаје имплицитни незаобилазни контекст. Ова драма, као прва у којој се на сцени појављују припадници две расе, најавила је и ауторово будуће занимање за сукоб, односно судар белца и црнца—Другог и другог, као и истраживање начина на који белци и црнци различито поимају своје идентитете, што је основни фокус драма које ће бити анализирани у поглављу које следи. У њима је све мање комичних епизода, а доминантан тон је озбиљан, на махове и узнемирујући, уз ретке моменте дирљиве нежности.

У свакој од ових драма протагонисти се суочавају са својом прошлошћу, при чему се испоставља да су, без обзира на расу којој припадају, сви они „рањени“ и трауматизовани на одређени начин, чиме Фугард тежи да покаже до које мере апартхејд уништава и оставља трауматске последице на сваког укљученог у систем, било вољно било невољно. До сличног закључка долази и Доминик Лакапра који у раду под насловом ‘Траума, одсуство, губитак’ (*Trauma, Absence, Loss*) (1999) помиње конференцију одржану на Јејлу чији је фокус била ретроспективна обрада великих историјских траума, холокауста и апартхејда, као и делотворност Јужноафричке комисије за истину и помирење (енгл. *Truth and Reconciliation Commission—TRC*). Лифт у хотелу у којем је боравила већина учесника имао је иницијале који су означавали спрат који је функционисао као Центар за опоравак од трауме (енгл. *Trauma Recovery Center—TRC*). Иако је на први поглед овај акроним „изазвао језовит утисак“, Лакапра убрзо увиђа да је ова случајност била и више него прикладна јер је „Комисија за истину и помирење на свој начин била центар за опоравак трауме“ (1999: 669). Комисија је основана 1995. године након званичног укидања апартхејда са циљем да забележи сведочења о грубим кршењима људских права почињеним током претходне власти. Ова комисија је била нека врста форума где су се по први пут могли јавно и званично чути гласови потлачених и потискиваних током апартхејда. Међутим, оно што се испоставило је да нису само изјаве жртава имале квалитет трауматичног сведочења, већ су и изјаве починиоца и посматрача на себи својствене начине узмицале једноставној реторици. Лакапра исправно увиђа да је успостављање овог јужноафричког комитета, као и томе слични подухвати у послератној Немачкој, представљало покушај признавања и превазилажења историјске трауме која је различито утицала на различите групације људи. Сам концепт историјске трауме подразумева њено успостављање на колективном нивоу, при чему се сви укључени у процес аутоматски деле на добре и лоше, односно на жртве и на починиоце, што само по себи има дискриминаторан квалитет. Лакапра напомиње да је проблем на који се наилази приликом признавања историјске трауме такође у томе што се појединачни губици са којима се различите групе и њихови чланови суочавају не могу адекватно адресирати ако се заогрну сувише генерализованим дискурсом о губитку, исто као што се ни губитак на колективном нивоу не може једноставно извући из појединачних губитака, ма колико они били многобројни (Лакапра 1999: 697–698). Дrame које су предмет анализе у овом поглављу, *Лекција од алоја*, *Луна парк* и *Машиновоћа*, сведоче индивидуалним губицима, односно траумама које су са једне стране прожете

колективном историјском траумом и које су, са друге стране, њен интегрални део. Иако се периоди у којима су ове драме објављиване разликују—за време апартхејда (*Лекција од алоја*), непосредно пред укидање апартхејда (*Луна парк*) и петнаест година након укидања (*Машиновоћа*)—алармантне су сличности у начину на који њихови протагонисти приступају (или, боље речено, избегавају да приступе) обради догађаја који је за њих представљао болно, шокантно и пре свега, непојмљиво искуство.

Такође, Лакапра нарочито истиче проблем са којим се суочавају они који су били на страни злочиначког режима—проблем који се односи на то како да признају губитке оних који јесу били жртве режима и истовремено пронађу легитиман начин за представљање и жаљење над сопственим губицима, а да притом не оспоре губитке ових првих или не склизну у спорну реторику која изједначава губитке једних и других (Лакапра 1999: 697–698). Стављајући донекле већи фокус у овим драмама на причу протагониста који су бели, Фугард делимично и сам запада у тај проблем. Међутим, тај фокус је такође и његов први, премда индиректни корак у (ре)конструкцији сопственог идентитета, баш због тога што је основно питање које се у овим драмама поставља, питање колико (бели) либерални, левичарски интелектуалац (или пак уметник) заправо несвесно дели идеје доминантне структуре које на свесном нивоу одбија.

2.1. Лекција од алоја: различите последице сећања на трауму

Фугард је истицао да је мотив преживљавања у „веома суровим и нехуманим околностима“ (цит. у Ванденбрук 1985: 172) оно што је заједничко драмама анализираним у претходном поглављу, *Сизвеу*, *Острву* и *Изјавама*. У драми *Лекција од алоја* питање како преживети се такође поставља, како кроз метафору биљака из наслова тако и кроз три лика присутна на сцени који су припадници три различите јужноафричке нације. Пит је Африканер (Бури), његова жена Гледис је Англоафриканка, а Стив, његов пријатељ и политички саборац, припада обојенима¹⁰², или јужноафричким мулатима, насталим мешањем белаца са другим расама на подручју Јужне Африке. Током драме, њих троје из сећања на исти трауматични догађај на сцену износе незалечиве (појединачне и заједничке) ране које је тај догађај на њих оставио. Драма је први пут приказана 30. новембра 1978. године у Јоханезбургу и у првим извођењима Фугард је глумио Стива. Радња је смештена у 1963. годину и одвија се у дому брачног пара Безајденоут (афр. *Bezuidenhout*), који је описан као „мала кућа у Алгоа Парку“ (Фугард 2000б: 220), делу Порт Елизабета у коме превасходно живи африканерска радничка класа. Пит, познавалац канонске литературе, свој дом је симболично назвао *Ксанаду*, по митском романтичном граду Кублај Кана из Колрицове познате песме. Колриц је ову песму написао након што је сањао дом последњег Великог кана Монголског царства. Међутим, оно што је за Колрица био пријатан сан, за ликове у драми иронично постаје окружење у коме се одвија њихова најгора ноћна мора. *Ксанаду* из драме не садржи „куполе ужитка“ које се спомињу у Колрицовој песми, пошто су односи међу ликовима (и брачни и пријатељски) посрнули и пропали како унутар, тако и изван *Ксанаду*—и у приватности њиховог дома и у спољашњој политичкој стварности, при чему се мисли на пропаст Либералне партије¹⁰³ чији су чланови били Стив и Пит. Иако није приказано непосредно као у претходно анализираним драмама, апартхејд држава и овде управља идентитетима и животима ликова. За разлику од директне и насилне интервенције путем апартхејд закона из претходних драма, у *Алојама* се ментална стабилност ликова, као и односи које они успостављају са Д/другима и према својој домовини, конструишу помоћу ауторитета на дистанци, психолошке кастрације и интернализације расизма.

Ова превасходно натуралистичка драма прожета дидактичким симболизмом на који алудира и њен наслов подељена је у два чина. У првом чину драме, Пит и Гледис у свом дому ишчекују посету Стива Данијелса и његове породице. Стив је средовечни обојени коме је због учешћа у анти-апартхејд активностима најпре изречена забрана кретања, а потом је и ухапшен када је извесни доушник обавестио полицију о његовом кршењу забране. По изласку из затвора одлучио је да напусти домовину и са породицом се путем једносмерне излазне визе пресели у Енглеску. Иако је јужноафричка политика присутна на сцени кроз питање да ли је Пит био тај који је издао Стива, као и кроз сећање на поноћну рацију у *Ксанадуу* када су одузети Гледисини дневници, први део драме, пре свега, преиспитује заједничку и индивидуалну психодинамику супружника путем прича које они износе из својих

¹⁰² За употребу термина ‘обојени’ у овој дисертацији, видети фусноту 19.

¹⁰³ Либерална партија представљала је савез свих расних група посвећен имплементацији слободе и једнаких права за све. Шездесетих година била је потпуно поражена од стране апартхејда, а у периоду првог извођења драме већ је била и заборављена као „племенити неуспех“. За детаљан приказ либералних ставова у драми видети Дурбак 1989.

сећања. Цео овај чин обележен је извесним осећањем ишчекивања, попут оног које се иначе може наћи код Бекета или Пинтера, а које каснијим догађајима даје још снажнији ефекат. Када се Стив најзад појави у другом чину без породице, привидни баланс који је био успостављен између Пита и Гледис се изненада прекида. Питање Питове кривице на иницијативу Гледис се изнова покреће, а односи између ликова на сцени разилазе се правцима који разоткривају њихову несавладиву финалну трагичност (Вертахјам 2000: 118). Крај драме оставља сва три лика у клопци сопствених траума, али истиче и различите начине на које се они суочавају са њима. Питова узалудна истрајност у борби против апартхејда у оштром је контрасту са менталним колапсом кроз који пролази његова жена, као и са Стивовим пристајањем на егзил.

Ове различите реакције на трауму, које ће се постепено открити током драме, наговештене су још од иницијалног момента на сцени, будући да је прва слика супружника са којом се сусрећемо индикативна за поимање непремостивих разлика између њих и начина на који они виде себе и једно друго. Према сценском упутству, Пит носи наочаре за вид, кратке панталоне, сандале без чарапа и нема кошуљу на себи. За разлику од њега, Гледис, потпуно обучена, са наочарима за сунце, „*седи веома мирно на клупи у башти*“ (Фугард 2000б: 221). Одећа и наочаре за сунце функционишу као параван помоћу кога се она скрива од света и погледа других, што сугерише њену окренутост ка себи. Њена ћутљивост и непомићност су такође индикатори њене готово аутистичне заокупљености сопственим мислима. Са друге стране, лик Пита се истог момента успоставља као причљив, отворен и без стида: он је активан и потпуно заокупљен покушајима да идентификује једну од алоја које из хобија гаји у лименим конзервама у башти.

Према Вертахјаму (2000: 118–119), Питов ботанички жар и љубав према природи, очигледни у његовој посвећености алојама и у цитатима из песама о природи Китса и Кембела¹⁰⁴ које он спонтано износи, повезују га са његовим прецима, Бурима или Вортрекерима, који су исто тако имали потребу да истраже, контролишу и припитоме јужноафричку природу. Први Холанђани су на подручје Јужне Африке дошли крајем седамнаестог века, као представници холандске источноиндијске компаније, али већ почетком деветнаестог века Јужна Африка постаје део Британског царства. Како би избегли сукобе са Енглезима, многи Африканери су се повукли у унутрашњост и постали фармери. Развили су сопствену културу и језик (африканс) које су искористили да, током већег дела 20. века, чврсто успоставе и одрже позицију политичке супремације. Пит, који је одрастао на фарми у унутрашњости, био је приморан да се због суше пресели у Порт Елизабет, где се запослио као возач аутобуса. Након што је изгубио посао због чланства у покрету отпора у коме је и упознао Стива, посветио се алојама, које га подсећају на фарму и на корене, али и на сопствени неуспех зато што, за разлику од алоја, он није успео да преживи сушу.

Већ у првим Питовим реченицама, док настоји да именује неидентификовану алоју, открива се његова опсесија именима, не само алоја, већ и свих других бића. Имена за њега представљају оличење сопства, што подсећа на Сизвеево оклевање да остане без свог имена као јединог идентитета који има. Алудирајући на *Ромеа и Јулију*,

¹⁰⁴ Мисли се на Питов цитат из песме *Змија (The Snake)* коју је написао један од најпрослављенијих јужноафричких песника, Рој Кембел, који је током свог живота у Енглеској био члан Блумзбери групе, надалеко познатог литерарног кружока. Иако потомак чувене англоафриканске породице, Кембел је био изразити противник апартхејда због чега је био у сталном сукобу са својим сународницима, што такође представља паралелу са Питовим ликом.

Пит се пита и о свом сопственом имену: „Да ли би и Петрус, да се Петрус не зове, | задржао своје савршенство и без свог имена?“ (Фугард 2000б: 222), али схвата да, попут Ромеа, он не може у потпуности одбацити своје име и свог оца, зато што би тако одбацио отаџбину и своје африканерске корене. Он никада не би могао, попут Стива, да пристане на егзил. Исто као што се брине што корење алоја нема довољно простора у лименим конзервама, Пит и свој сопствени идентитет одређује на основу својих корена: „У добру и злу, остаћу позитивно идентификован као Петрус Јакобус Безајденоут; Раса: Африканер; Станиште: Алгоа Парк, Порт Елизабет“ (Исто). Гледис такође потврђује Питову везаност за корене и земљу примедбом да његово име са собом носи снажан „земаљски“ призив (227). За разлику од Сизвеа, који успева да одбаци своје име када схвати да је оно само спољашња идентификација, за Питу имена су много више од пуких „етикета“: „Шта је прво што дамо детету када се роди? Име. Или када се странци упознају, шта прво ураде? Размене имена. Према Библији, то је било прво што је Адам урадио у Рају. Именовано је свој свет“ (227–228). Гледисино девојачко презиме је иронично Адамс, али је Ксанаду и њихов живот уопште далеко од рајске баште. Литерарне асоцијације на Капулете и Монтаге такође наговештавају сукоб који ће се десити у драми, али и несавладив јаз између Пита и Гледис.

Онога тренутка када Гледис проговори, по стилу и тону препознајемо да њен и Питов свет нису исти. За разлику од препланулог Пита, Гледис се крије од сунца како не би изгорела, поучена лошим искуством из прошлости. Она се присећа одласка на плажу са родитељима када је добила опекотине од сунца: „Моја кожа то не може да поднесе. Научила сам ту лекцију још када сам била девојчица“ (223). Гледис је тада научила и нешто више од тога, пошто су расистички страхови мајке заувек остали урезани у њој: „Мама је била преплашена да ћу завршити са браон кожом“ (Исто). Паралелно са интернализацијом инфериорности код црнаца, и белци од рођења инкорпорирају комплекс супериорности. Да је расизам лекција коју деца усвајају од малих ногу, Фугард истиче и у својим *Белешкама* описујући како се деца у комшилуку играју белаца и црнаца уз све стереотипне фразе и покрете које су научили од одраслих (Фугард 1983: 138). Док је, после плаже, премазана лосионом од камилице, како би јој кожа вратила белу боју, из сигурности свог дома посматрала црнце који скупљају ђубре белаца, Гледис је засигурно постајала прототип Англоафриканке—која свет види „кроз прозор“ без икакве реакције на друштвену неправду у Јужној Африци: „Све чега се сећам везано за спољњи свет је како стојим на прозору и гледам псе како побесне када ђубретари дођу да испразне канте. Небеса! Каква је то пометња била. Велики сиви камион са планином смећа, црнци који лупају у стране камиона и пси који их дивљачки нападају“ (Фугард 2000б: 224). За разлику од Пита, Гледис није активни учесник, већ неко ко очекује од других да чисте за њом. Њу спољашњи свет, односно јужноафричка социјално-политичка реалност, не занима све док је директно не дотиче.

Исто као што не схвата Питово учествовање у покрету отпора и залагање за права црнаца, она не схвата ни његову опсесију именима нити алојама. Слојевита метафоричност коју ове биљке носе у драми открива се већ у првим дијалогским разменама између супружника. У алојама, као у окидачима ‘сети ме’-памћења о којима је говорила Асманова, похрањене су Питове успомене на детињство и фарму. Према Асмановој (2011б: 154), такви „окидачи“ носе и позитивне и негативне слике које човек има о себи и свом животу—они представљају одраз тог појединца. Док је, са једне стране, љубоморан на алоје које опстају упркос дугим периодиома суше, Пит се, са друге стране, позитивно поистовећује са њима. Он исто има тврдокорну кожу и као и алојама, лепше му је било на фарми, него у граду: „Не можеш је видети у најбољем

светлу у конзерви у малом дворишту. Потребан им је простор“ (Фугард 2000б: 228). Алоје, које су ограничене на „конзерве“, а не на отворене ливаде, могу бити метафора и за све друге Јужноафриканце који су спутани ограничењима апартхејда. Такође, „конзерве“ су назив који се користи за страћаре направљене од лима у сиромашним селима у Јужној Африци у којима живе црнци или обојени. Питов импулс да сортира алоје сабласно алудира на сортирање различитих раса у апартхејду. Али, док дискурс апартхејда стигматизује оне који се разликују баш на основу те разлике, Пит у постмодернистичком духу слави разликовање алоја и индивидуалност сваке биљке, додељивањем посебног имена свакој од њих. Имајући на уму драму *Сизве* и начин на који су имена коришћена у апартхејду, Питова опсесија именима постаје контрадикторна. Нарочито када се Гледис упита зашто их нико није посетио већ шест месеци од кад се она вратила са још неименованог места и када схватимо да се основни конфликт драме одвија око питања да ли се име ‘доушник’ може приписати Питу, јер доушник је онај који одаје имена својих пријатеља.

За Гледис, напротив, ни алоје ни имена немају никакав значај. Оне су све исте, као што су исти и сви не-белци у Јужној Африци—њихова имена нису важна. Она не зна ни колико има Данијелса, ни како се деца зову, иако је најмлађе дете њихово кумче. Своју разлику од Стива, али и од Пита, она истиче константно англиканизујући њихова имена у „Стивен“ и „Питер“. За њу, алоје су само „трње и дебело, меснато лишће“ (228). Као такве, оне су метафора за живот у Јужној Африци где је преживљавање исто као „трње и горчина“ (229), а и метафора за све остале Јужноафриканце од којих се она, као Англоафриканка, разликује и са којима не жели да има контакт:

Гледис: Па, оне нису веома лепе биљке, знаш. Постоји ли добра реч за оно што не можеш и не желиш да дотакнеш? То би био њихов опис.

Пит: Ружа такође има своје трње.

Гледис: То није за поређење! Оне дивно миришу, лепе су на изглед и има их у толико предивних боја. Али ово... [*Гура алоју од себе.*] Не, хвала. (228)

Гледисина идентификација са ружом је логична, зато што ни руже, попут ње, нису аутохтона јужноафричка сорта и не могу да успеју на суши и сунцу у земљи коју Гледис сматра за главног кривца своје трагедије. Фрагилност која карактерише и руже и Гледис у оштром је контрасту са „механизмима преживљавања“ (229) које поседују алоје и Пит. Међутим, поред тога што не жели да их додирне и буде поред њих, алоје истовремено и плаше и узнемиравају Гледис. Она не жели да заврши попут њих, иако види да је заглављена у дворишту са њима: „Бог ме није засадио у металну конзерву. Можда је проклео вас Африканере, али није целокупну људску расу. Желим да живим свој живот, а не само да преживим“ (230). Исто тако, њена забринутост због распореда седења током предстојеће вечере проистиче из њеног страха да ће седети поред обојеног дечака. Хоми Баба је истицао ову контрадикторност која се одвија у колонизатору у сусрету са колонизованим. Поред тога што Други истиче своју разлику и супериорност у односу на колонизованог другог, они у њему изазивају и страх, баш зато што представљају изврнути приказ у огледалу, чиме децентрирају центар (в. поглавље ‘Идентитет и постколонијализам’). У сценама које ће уследити откриће се да су и Гледис и Пит заправо већ „децентрирани“ од апартхејд норме. Они су све само не типични Африканер (који подржава и одржава апартхејд на власти) и Англоафриканка (која ужива све привилегије беле расе). То је очито и у језику који користе. Попут имена, која му омогућавају да разуме свет око себе, Пит често наводи књижевне

цитате¹⁰⁵ у тренуцима када се осећа узвишено (на пример, када бира здравицу за предстојећу вечеру или кад поклања Гледис дневник). Он и на тај начин покушава да припитоми и контролише свој свет и осећања тако што их дефинише унапред утврђеним, познатим фразама, максимама и цитатима из каноничне књижевности. Цитирајући енглеске књижевнике, он подсвесно жели да премости јаз који га раздваја од супруге, усвајајући њен језик, што, опет, подсећа на и савршено описује Бабиноу мимикрију. Она, са друге стране, псује: „Научила сам како да користим псовке. И то добро, зато што нема другог адекватног вокабулара за ову земљу“ (238). У правилно уређеном јужноафричком свету, Африканер не би цитирао енглеске романтичаре, нити би отмена Енглескиња псовала.

Њихови „децентрирани“ идентитети се откривају на основу прича које они причају о својој прошлости, попут Гледисиног одласка на плажу или Питовог одрастања на фарми. Ове приче до публице долазе кроз призму перспектива, будући да Фугард користи двоструке или пак, троструке тачке гледишта кроз које ликови износе своја сећања (на пример, поноћна рација описује се и из Питовог и из Гледисиног угла). Иако њихове исповести нису усмерене толико на другог лика колико на публику као додатно разјашњење, према Вилсу (1993: 506), оне ипак успевају да изврше своју драмску функцију. Пит својим монолозима покушава да умањи Гледисин гнев, а Гледис своја сећања користи и као оружје против Пита и као индикацију своје све веће психичке нестабилности. Некада су ова сећања усмерена и према самом лику који их износи постајући тако нека врста унутрашњег монолога. На пример, док Пит прича о томе како је упознао Стива, он се не обраћа толико Гледис колико покушава сам себе да убеди да ће се тренутна „суша“ у његовом животу једног дана завршити, као што се и тада десило. Пит се присећа тренутка на фарми у коме је у потпуности „пресушио“ пошто није успео да артикулише, односно да „именује“ своју патњу када су га замолили да одржи говор на сахрани афричке бебе која је умрла од глади. Поражавајуће осећање које га је тада обавило подстакло је његову одлуку да напусти фарму. Сусрет са Стивом и придруживање покрету отпора Пит описује „као кишу после дуготрајне суше“ (Фугард 2000б: 242). Управо се у тој причи Питов идентитет разоткрива као нетипична фигура у колонизацији коју Албер Мемми назива ‘колонизатор који одбија’. Као што је и Спивакова истицала хетерогеност колонизованих идентитета, а Баба њихову иманентну хибридноћ, и према Меммију, успостављање идентитета у колонизацији се не задржава на једноставној релацији Други—други. Колонизатор и колонизовани јесу две структуралне позиције, али нација уплетена у колонизацијски процес укључује читав амалгам колонијалних идентитета, а једног од њих Мемми означава као ‘колонизатора који одбија’. По Меммију, када (и ако) колонизатор увиди сву насилност колонизације и призна да је то једноставно само пут ка лакшем животу, а не просветитељска мисија, он има два избора: да прихвати или да одбије такву улогу, а „одбити значи или повући се физички из ових услова или остати како би се борили и променили их“ (Мемми 2003: 63). Мемми ту позицију можда погрешно идентификује као подухват „хуманитарног романтизма“¹⁰⁶ (65), као улогу

¹⁰⁵ Иако ови цитати, као Питова очигледна карактерна особеност, превасходно представљају показатељ његове поменуте децентрираности, сваки од њих има и ширу функцију унутар драме јер подупиरे како основни заплет, тако и споредне елементе, као споменути цитати из Шекспирове трагедије (који наговештавају и коначни трагични исход ове драме) и цитати из натуралистичких песама Китса и Кембела (који су паралелни са Питовом укорененошћу).

¹⁰⁶ Надин Гордимер у уводу у Меммијеву студију због овога тврди да таква улога заправо није реална, а ни позитивна, будући да је баш хуманитарни романтизам била маска, фасада иза које се скривало право лице колонизације (Мемми 2003: 35–36). Она тврди да је Меммијев приказ ‘колонизатора који одбија’ заправо приказ представника Либералне партије, који је исто тако идеалистички и утопијски.

либерала и помирителџа, тј. мировног посредника између тлачитеља и потлаченог, али исправно запажа сву инхерентну комплексност и фрустрацију коју таква позиција носи са собом, а која је очигледна и у Питовом лику. Када ‘колонизатор који одбија’ схвати да не дели ставове колонизатора и да постаје „несхваћен“ од њих, па чак и од сопствене жене, Меми наводи да једино што му преостаје је да „покуца на врата колонизованих које брани“, али исто тако поставља питање да ли ће га они „засигурно прихватити отворених руку са захвалношћу?“ (66) Пит управо описује тај тренутак:

Постајао сам нервозан што ме сви посматрају док сам прилазио. Био сам једини белац ту. Када сам им пришао рекао сам да само желим да слушам. Следеће чега се сећам је да ме поздрављају, смешкају се, тапшу ме по леђима и праве ми место у првом реду. Не знам како да ти то опишем, Гледис... Утисак који је то оставило на мене. ... То што су ме ови људи дочекали било је нешто најдирљивије што ми се икад догодило. (Фугард 2000б: 241–242)

Меми, међутим, истиче да је одбити колонизацију једна ствар, али прихватити колонизоване као једнаке и бити прихваћен од стране њих—сасвим друга ствар. Позиција коју ‘колонизатор који одбија’ заузима у систему је увек амбивалентна зато што је он увек „негде између“, ни тамо ни овамо. Без обзира на своје ставове, он остаје „члан тлачитеља и оног тренутка када направи било какав сумњиви гест или заборави да покаже најмању дипломатску уздржаност (а верује да може себи дозволити искреност коју добронамерност допушта), он изазива сумњу“ (Меми 2003: 87). Мемијеви ставови се показују тачним у Питовом случају, будући да су га, као јединог белца у покрету, сви саборци, па чак и Стив, његов најбољи пријатељ, окарактерисали као издајника истог тренутка када је полиција прекинула састанак. То се такође може схватити као Бабина мимкрија, премда у обрнутом смеру, јер бели Пит је сада предмет разлике која га дистанцира од осталих у групи: он је „готово исти, али не црн“, ако парафразирамо Бабин израз. Ни то, међутим, није поколебало његов патриотизам и веру у оптимистичку идеју да „[з]ао систем није природна катастрофа. Не можеш ништа учинити да спречиш сушу, али лоше законе су створили људи и људи их могу и уништити. Једноставно је тако. Можемо од овог света да направимо боље место за живот“ (Фугард 2000б: 242). Ова реченица се по први пут појављује у Фугардовим *Белешкама* десетак година пре писања *Алоја*. Подстакнут читањем књиге *О потреби уметности* Ернста Фишера, аутор бележи: „Више него икад у животу осећам у којој мери нас слепило, апатија, равнодушност људи кочи и оставља заглављене у мочвари самозадовољства и млитаве, бескорисне свести“ (Фугард 1983: 179)¹⁰⁷. Пит је све само не апатичан и равнодушан. Он као да је слика и прилика „моралног хероја“ (Меми 2003: 67) о коме Меми говори. Тај херој је своју сврху пронашао у отпору према неправди и злом систему иако ништа не иде у прилог таквом понашању.

Насупрот њему, приче које Гледис износи из сећања махом указују да она свој идентитет сагледава у недостатку сврсисходности. Пит јој је на првом састанку цитирао реченицу Тороа, америчког природњака и аболиционисте: „У животу постоји сврха и мериће нам се на основу тога колико смо јој се посветили“ (Фугард 2000б: 234). Осећање које је она о себи имала било је, међутим, потпуно супротно: „Ништа није изгледало толико без сврхе као Гледис Адамс коју сам угледала у огледалу“ (Исто). У дневнику је на дан када јој је мајка умрла забележила реченицу која неодољиво подсећа на почетак Камијевог *Странца*: „Мајка ми је данас умрла, нисам још плакала и мислим

¹⁰⁷ У тренутку бележења ове реченице, Фугард није имао на уму драму *Алоје*, већ је пре свега разматрао своју улогу као уметника у таквом систему.

да и нећу“ (235). На неко време, ушавши у њен живот, Пит је спасао Гледис од усамљеног и несхваћеног живота Камијевог Мерсоа и, поклонивши јој дневнике у које ће записивати своје успомене, доделио јој сврху упркос околностима једнако апсурдним као код Камија.

Поред тога што приче о прошлости које износе Пит и Гледис рефлектују њихове различите идентитете, оне такође суптилно указују на стање у коме се њихов брак сада налази, тј. на бескрајну усамљеност коју они у браку осећају. То је симболично представљено са два сета на којима се драма одиграва: башта са алојама испред куће и спаваћа соба у коју се Гледис често повлачи (да би сакрила свој садашњи дневник, да би се пресвукла, да се сакрије или повуче из тешке ситуације). Према Манроовој (1981: 476), башта, као спољашњи простор, је мушка и друштвено-политичка сфера, док је унутрашњи простор женственији и психолошки обојен. Ова два сета буквално одражавају екстерни, односно интерни свет ликова. Питов карактер је екстрвертан (на шта указује и његова опсесија именима—спољашњим ознакама): он се сналази напољу, друштвен је и причљив, али је исто тако незграпан и сметен када уђе унутра. Унутрашњи простор је огледало Гледисиног лика: она је интровертна и затворена у своје мисли и осећања. Пит мора да куца на врата спаваће собе, како је не би затекао голу док се пресвлачи, а она се циљано не облачи пред њим, што јасно указује на недостатак интимности и границу која између супружника постоји. Пре него што га пусти унутра, Гледис очајнички тражи место да сакрије свој садашњи дневник.

Дневник је, уз алоје, други неживи објекат на сцени—предмет који за Гледис функционише као систем резонанци који прошлост повезује са садашњошћу. Осим примарне сврхе дневника као места на коме се записују и похрањују успомене, у дневнику је похрањена, али не и заувек закопана Гледисина траума из прошлости. Одузимање и гласно читање дневника у току рације за њу је представљало инвазију на њен унутрашњи живот и нарушавање приватности. Дневник је њеном животу требало да дâ сврху, наду и будућност. Одузимањем дневника, одузета је и њена сврха, украден јој је и оптимизам и сва егзистенцијална снага, што је кулминирало у нервном слому и смештањем у психијатријску клинику. Ако је у *Изјавама* приватност Ерола и Фриде нарушена у физичком, сексуалном смислу, у *Алојама* се то одиграва више на унутрашњем нивоу. Па ипак, Гледис је то доживела попут буквалног силовања: „Силовали су ме, Питер. Могла сам и да останем на том кревету, подигнем спаваћицу и пустим их да се изређају“ (Фугард 2000б: 238). У тренутку у коме се то одиграло, она је пак била потпуно несвесна: не сећа се да ли је уопште успела да обуче кућну хаљину током рације или је остала у спаваћици. Њен нови дневник, коме се компулзивно враћа, делује као константни подсетник на трауматично искуство које није свесно прихваћено у време када се заиста одвијало, па га сада сваки пут изнова проживљава. Вертхајм (2000: 125) примећује да се Гледис понаша као рањена звер: напада друге како би и они били повређени. Она оптужује Питу да ништа није урадио да је заштити и да је његова политика главни кривац и за рацију и за њен нервни колапс—чиме је заувек подвучена граница између њих. То постаје очигледно и када Пит, покушавајући да је орасположи, предложи да промени намештај у соби у којој се „силовање догодило“. Он говори у првом лицу множине: „Можда бисмо могли“, на шта Гледис одговара са „Могоао би да покушаш“ (Фугард 2000б: 236). На његово „ми“, она одговара са „ти“, истичући непремостив јаз у њиховом браку.

Гледисин покушај да се избори са својом траумом путем заборављања, тако што ће поцепати признаницу да дневници нису враћени („Тако. Отписала сам ове године. Има

да заборавим да сам их икад проживела“ (237)), показује се као узалудан. Наметнути заборав трауме, без директног сучељавања са њом, без самокритике и преиспитивања, жртву заробљава у прошлости, уместо да је из ње извуче (в. Лакапра 1999: 713–715). У том смислу, Гледис је пример *working-through* процеса о коме говори Лакапра, чија је основна одлика меланхолија или жаљење. Њено депресивно трауматизовано сопство, закључано у компулзивном понављању (непрекидном сакривању и отварању новог дневника) остаје заокупљено прошлосту и остаје нарцистички идентификовано са изгубљеним објектом (дневником) (713). Међутим, ни Питово решење—да промени намештај, да крене унапред без обзира на прошлост—не представља разрешење, зато што се ни он не суочава директно са трауматичним догађајем. На крају првог чина, и поред привидног спуштања тензије (Гледис чак припрема и мали поклон, као знак пажње за Стивову жену Мејвис), као да се на сцени невидљиви трауматски чвор све више стеже око њих, уместо да попусти. Док Пит пали свеће у башти припремајући се за непосредни долазак Данијелса, Гледис се, са песимизмом да ће они уопште доћи, изнова повлачи ка свом трауматичном *locus*-у, у спаваћу собу, тј. у свој унутрашњи свет.

Када се завеса у другом чину подигне, видимо да је већ увелико пао мрак, а да је спремљени сто за ручавање остао нетакнут. Када и Пит разочарано прихвати да гости неће доћи, изненада се зачује Стив који на својој усној хармоници свира „Марсељезу“. Револуционарни дух и национални набој ове химне симболизује однос између два пријатеља, белца и обојеног, које повезује управо заједничко учешће у револуционарном покрету. Обојици је матерњи језик африканс, они деле политичке ставове и љубав према домовини која је очигледна у песми „Сан роба“, америчког песника Хенрија Водсворта Лонгфелоуа¹⁰⁸ коју заједно усхићено изводе. Такође, Стив је донео боцу јужноафричког вина коју њих двојица деле, док Гледис, која је сада у потпуности маргинализована у односу на њих, они нуде шери, пиће које се традиционално повезује са Британцима (Вертахјам 2000: 128). Гледис усиљеним руковањем одржава физичку дистанцу са Стивом, али и психолошку, тако што га ословљава са Стивен и тако што га непрестано изазива коментарима о ономе што га несумњиво највише боли: његовој пропалој политици и одласку из земље. Она га пита шта мисли о Питовим алојама, које су постале његов нови хоби „сада када политике више нема“ (Фугард 2000б: 254) и ишчуђава се његовој одлуци да напусти домовину („Ти од свих људи“), али га и подржава у њој јер „путовање шири видике“ (255) иако добро зна да је одлазак Данијелсових једносмеран и да ће пре представљати огромну и тешку промену за целу породицу, а не пријатно туристичко путовање. Када је Стив упита како је у Енглеској и да ли је икада видела снег, пошто је одувек претпостављао да је она из Енглеске („због твојих манира и начина на који говориш. Ниси груба попут Пита и мене“ (255)), Гледис, која заправо никад није била у Енглеској, прихвата игру: „На неки начин претпостављам да јесам из Енглеске... сада. Била сам тамо много пута“ (256). У њеној „Енглеској“ је међутим увек лето. Оно што ни Стив ни публика још увек не схватају је да она мисли на психијатријску клинику *Fort England* и да алудира на слику у чекаоници клинике која приказује залазак сунца у летњој башти у Сомерсету:

Веома је зелено. У даљини се назире планине, али се не могу јасно видети због нежне измаглице и зрака залазећег сунца. Ту је и мала љупка колиба са кровом

¹⁰⁸ Хенри Водсворт Лонгфелоу (1807–1882) био је амерички песник, белац, који се енергично борио против ропства. Песма коју Стив и Пит изводе је из Лонгфелоуове збирке *Песме о ропству (Poems on slavery)* (1842) и говори о сећањима роба на своју родну земљу, што опет алудира на Питову укореењеност и на Стивов предстојећи одлазак из отаџбине.

од сламе и цвећем у башти, а поред ње завија стари сеоски пут са чије се једне стране надвија високо дрвеће. Стари пастир и његов пас дуж пута воде мало стадо оваца и надгледају га, на капији се налази мала девојчица. (268)

Излажући опис који представља утопијску визију тог обећаног света, Енглеске, Гледис као да храни Стивову машту. Дајући му приказ Енглеске који одговара његовим очекивањима, чак их и премашује, Гледис сумњичавог Стива уверава да је срећан што одлази.

У том тренутку светла на сцени се гасе, као да наговештавају да ће се оно што би за Стива требало да буде светло на крају тунела испоставити као супротно. Пит излази из куће и доноси упаљене свеће, цитирајући део из Шекспировог *Отела* у коме се исто помиње светлост свећа:

Угаси свећу, па живот угаси.
Кад тебе утулим, ти плашљиви слуго,
Враћам ти светлост ако се покајем;
Ал' кад твоју светлост једном угасим,
Најлопши узоре Природе ненадмашне,
Не знам где је огањ Прометеја тај
Што би твоју светлост опет запалио.
Узберем ли твоју ружу, не повратих
Животну јој снагу; она ће свенути. (Шекспир 2016: 449)

Иако Пит у овом тренутку Шекспиров цитат износи са узбуђењем због сусрета са пријатељем обраћајући пажњу само на очигледне визуелне аналогije, цитат у оригиналној драми *Отело* износи у тренутку док приноси свећу успаваној Дездемони и размишља о кобним последицама предстојећег убиства, свестан да није исто угасити свећу и угасити живот. Па ипак, у ширем контексту драме, паралеле између ове сцене у *Отелу* и односа између Фугардових протагониста се не задржавају само на површинском нивоу: Шекспирови стихови такође алудирају на предстојећи коначни крах пријатељства између Стива и Пита, које се након једном изговорених речи не може више никада поново „упалити“.

Па ипак, Пит још увек не верује да га Стив сматра дошником и диже чашу као здравицу „новим пашњацима“ (Фугард 2006: 256) за које се његов пријатељ спрема. Стив тада признаје да није толико срећан због одласка, јер га је паковање за пут навело да преиспита цео свој дотадашњи живот:

То је читав један живот који лежи на поду као гомила смећа. То покушавам да угурам у неколико старих кофера. Најгори део је што почнеш све да мрзиш. Понекад помислим да би све требало бацити. Да се на тај брод попнемо са неколико пицама и четкица за зубе. Почнемо тамо без ичега. ... Али баш када то помислим, из неке кутије или из фиоке излети нешто на шта си заборавио... и пре него што си и свестан, седиш на поду и смешкаш се на сећање. (257)

Као што је био случај код Пита и Гледис, и Стивов идентитет открива се кроз две приче које он износи из свог сећања. Прва је прича о његовом оцу и бруталности јужноафричког закона о расподели земљишта и начину на који је то утицало на његов начин размишљања и живот уопште. Друга прича, која у себи садржи одјеке прве, односи се на Стивов политички и психички (па чак и физички) слом изазван од стране специјалног огранка јужноафричке полиције. У првој причи Стив се присећа свога оца,

који је као вешт рибар једном приликом успео да упеца огромну рибу уз помоћ обичног штапа и канапа, за разлику од дечака белаца који су имали модерну опрему за риболов. Понос који је Стив у том тренутку осећао прати прича о очевој трагедији. Локација близу мора где су Данијелсови живели је на основу поменутог закона била додељена белцима, те је породица била приморана да се пресели далеко од мора, изгубивши и кућу и уштеђевину, али и више од тога: „Избацили су нас, Гледис. Расподела земљишта. Феарвју је проглашен земљиштем за белце и то је био наш крај. ... А то је докрајчило Виљема Герардуса. Није изгубио само кућу и уштеђевину, узели су му и море“ (259). Некада поносни отац постао је празна љуштура, сломљени човек који изнова и изнова понавља фразу „Наша раса је грешка“ (260), у чему одзвања поменута Сизвеова изјава „Наша кожа је проблем“ (Фугард 2000: 191). Сабласни ехо ове реченице који се наслућује и у осталим Фугардовим драмама потврђује Фанонову тезу да се комплекс инфериорности код црнаца преноси генерацијски кроз колективно несвесно. Шели закључује да чињеница да подређени други виде себе као „грешку“ засигурно представља „тријумфалну победу за апартхејд идеологију“ (Шели 2009: 160).

Као и његов отац и Стив је приморан да напусти свој дом који је обликовао његов идентитет, питајући се да ли је очева фраза заиста тачна. Као да се у причи коју син мора да испише, траума коју је проживео његов отац изнова појављује и самобјављује попут „ране која запомаже“, како би то рекла Карутова, будући да Стивово предстојеће пресељење у Енглеску и слом који је доживео у притвору пресликавају трагедију његовог оца. Такође, ово прво сећање повезује Стива и са Питом, који је исто тако био приморан да се пресели са породичне фарме. И поред свега што је због отаџбине пропатио, Стивова везаност за Јужну Африку је дубока попут Питове с обзиром на то да обојица у себе инкорпорирају далеко више од онога што је садржано у фундусу личних искустава, пошто су у њиховим сећањима уткана и сећања њихових очева, предака и целокупних раса. Баш због тога Пит сâм не може да појми разлоге због којих Стив одлази и захтева од њега да му их објасни. Стив наводи да је платио своје дугове земљи и да јој не дугује више ништа, али Пит увиђа оно што његов пријатељ још не види: „Свађаш се сам са собом Стиве“ (Фугард 2000б: 262). Оно што Пит не успева да разуме је чињеница коју му Стив константно намеће, а у којој се опет језовито понавља поменута мантра његовог оца: „Да ја имам белу кожу, исто бих пронашао гомилу разлога да не напустим ову земљу“ (Исто). Стив своја осећања измешта на Пита: најпре га напада због тога што осуђује његову одлуку да оде из Јужне Африке (иако Пит то не чини експлицитно), а затим га напада како је издајник—да би оправдао то што је у притвору он сâм постао доушник. Стив се заправо нада да Пит јесте цинкарош јер би то на неки начин потврдило очеву фразу и олакшало му одлазак.

У другом сећању на менталну кастрацију коју је преживео у притвору схватамо да је Стивов егзил само у техничком смислу добровољан: он је принуђен да иде зато што не може да заради довољно за живот. Његове руке, које четири године нису радиле, постале су мекане и неупотребљиве, попут „празних“ Филандерових руку на крају *Изјава*. Бескорисне руке представљају фигуративни ниво Стивове емаскулације. Полиција га је изазивала и буквалном кастрацијом након што је покушао да сакрије своју ерекцију током хапшења¹⁰⁹. Стив се присећа мучења које је потом претрпео у

¹⁰⁹ Стив објашњава да су га полицајци пронашли док се крио у орману на пријатељичиној забави: „Видиш, док сам се крио у Бетином гардероберу док су претраживали просторије... згњечен у мраку међу њеном одећом... мирис њеног парфема, а ја усран од страха... дигао ми се, човече. Покушавао сам да га спустим када су ме пронашли. И они су то видели. У колима је један од њих рекао: ‘Уколико га ти не научиш како да се понаша, Данијелсе, одузећемо ти га’“ (Фугард 2000б: 265).

притвору где је његова емаскулација достигла врхунац. Мучење ипак није било физичко, већ психолошко, кроз урезивање у свест чињенице да је његов живот безвредан и да је недовољно мушкарац. Он описује како је изгубио осећај сврсисходности док је безуспешно покушавао да одреди шта је икада постигао вредно у животу и начин на који су га полицајци третирали као дете, а не као одраслог мушкарца, што исто доживљавају Џон и Винстон у *Острву*:

Соба на петом спрату... зову је чекаоница. У њој је само столица покрај отвореног прозора. Сваки пут када бих рекао „немам ништа да изјавим“ ... ставили би ме у ту собу и оставили самог. На сваких пола сата, неколико њих би провирило, погледало ме ... и насмејало се. Немам модрице да ти их покажем. То је све што су ми икад урадили. Само су се смејали. ... смејали су се мојој мушкости и сваком разлогу због кога бих се бацио кроз тај прозор. Када су дошли по мене следећег јутра, плакао сам као беба. А они су ме тешили као да јесам беба. (265–266)

Ово сећање Стива ипак више повезује са Гледис него са Питом, иако он испрва не схвата да њих двоје имају заједничко много више од недостатка сврсисходности, све док га она сама не суочи са својим болом:

Схватам, Стивене, да сам ја само још једно бело лице на периферији твог ужасног живота, али ја сам усред мог сопственог и твоје лице је само још једно браон лице на периферији моје приче. Не треба ми и твоја прича. Сама сам открила пакао. Можда ти је тешко то да признаш, Стивене, али ниси ти једини који је повређен. Политика и црна кожа нису једине жртве ове земље. (267)

Гледисин коментар дотиче срж постмодерне теорије која центар и маргине уплиће у игру у којој они неповратно мењају своја места. Центар, који се у колонијалном дискурсу отеловљује у лику белца као привилегованог Другог, јесте онај који дискриминише црнце, гурајући их на своје маргине, као инфериорне друге. Међутим, постмодернизам и постколонијализам те позиције разоткрива као фикције, баш због тога што су вештачки конструисане дискурсом колонијалне идеологије, те је стога и њихова променљивост могућа. То истиче и Гледис, која се најпре успоставља као „центар“ у односу на „периферију“ коју за њу представља Стив, али схвата да је и она сама сада гурнута на маргине. Хачионова истиче да центар постаје нестабилан, односно да он више „не стоји чврсто“ (1996: 30)—у Гледисином случају, ово се буквално отеловљује у њеној очитој психичкој нестабилности.

Гледисина виктимизација је застрашујуће иронична с обзиром на то да се она не залаже за Питов и Стивов политички циљ, а пропатила је исто као и Стив. Ванденбрук (1985: 171–172) повлачи низ паралела између ова два лика: њено симболично силовање (одузимање и читање њених дневника) је паралелно Стивовој симболичној кастрацији; терапија електрошоковима кроз коју је прошла у клиници била је вид менталне кастрације једнако страшне као тортура полиције; Стивово заробљеништво се огледа у њеном заточеништву у психијатријској клиници. У оба случаја нормални живот је прекинут. Гледис и Стива повезује и то што обоје у Питу проналазе узрок своје трауме. Стив је дошао да види да ли је Пит заиста тај који га је оцинкарио полицији, као што већина њихових политичких савезника, па чак и Стивова жена Мејвис, мисли. И Гледис и Стив повезују Питу са полицијом (и апартхејд режимом уопште) који су Африканери попут њега. Док је за Питу идентификација са Бурима позитивна, за Гледис и Стива његово африканерско порекло има негативне референце и наглашава његову

„Д/другост“. Стив полицајце назива Бурима, а Гледис, све израженије побуђујући његове сумње да Пит јесте доушник, додатно истиче његове сличности са полицијом: „Изгледа као они, зар не? Исто самопоуздање! Свакако звучи као они, прича енглески са грозним акцентом“ (Фугард 2000б: 266). Гледисин изненадни излив беса који се јавља као очекивана последица све веће тензије и на сцени и унутар ње саме и њен нескривени презир (како према Питу, тако и према Стиву) кулминира у њеној одлучној изјави да Пит јесте доушник. У то публика испрва верује, исто као што верују и Стив и остали саборци, баш због тога што сâм Пит не жели да побије ту тврдњу, упорно понављајући да „нема шта да изјави“ (265). Тек када Стив, у потпуности уверен у своје сумње, направи корак да изађе са сцене и тако заувек прекине њихово пријатељство, Гледис открива да Пит није доушник. Њени разлози за ту „грозну лаж“ (267) могу се тражити у љубомори на везу коју деле он и Пит, а коју она никад није остварила или можда пре у освети за патњу коју је претрпела: „Не требаш ми! Не треба више да ме штитиш! Ионако никада ниси. Када су ми узели дневнике ниси учинио ништа. Када су ми узели лажне зубе и чврсто ме држали и разнели мој мозак на комаде, ти ниси ни био тамо! Звала сам те, Питер, али ниси био тамо“ (267). Па ипак, она на самом крају признаје да се највећи разлог заправо крије у немогућности да избегне лекције које је апартхејд идеологија утиснула у њу, што нас подсећа на дидактичку симболичност наслова драме: „Ти си добар човек, Питер, а то је постала страшна провокација. Желим да уништим ту доброту. Иронично, зар не! Оно што највише мрзим и чега се највише плашим у овој земљи изгледа да је једино што сам научила“ (270).

Када описује терапије електро шокovima, Гледис истиче још једну везу са Стивом: „Спалили су ми мозак да буде браон као твој Стивене“ (268). Тек у том тренутку она прихвата везу између њих двоје путем заједничке маргиналне позиције на коју су против своје воље „гурнути“ и док се спрема за свој последњи поздрав она по први пут ословљава Стива као пријатеља и савезника: „Збогом, Стиве“ (Исто). Њихов статус на крају драме је сличан: док Стив креће на физичко путовање ван земље, Гледис креће на путовање унутар себе. Она коначно признаје своје тајно искушење да насилност окрене ка себи—да дигне руку на себе због чега се мора вратити у клинику својевољно. Признаје и да је њен дневник сада потпуно празан и да су је речи издале, као и Пита, који нема прикладни цитат за расанак са Стивом. Он каже: „Радије ћу памтити ово као још једну прилику у којој нисам знао шта да кажем“ (269), алудирајући на једнако поразан тренутак на фарми, када је остао без речи на погребу домородачке бебе умрле од глади. Ова алузија је у потпуности пригодна, зато што су и смрт детета и фигуративна смрт Стивовог и Питовог пријатељства трагичне последице „злог система“ (249).

Последња сцена у драми је на сличан начин поразна. Иако су све тајне откривене, сви ликови изгледају заробљени у својим ситуацијама, безизлазно заточени у траумама, и изнад свега бескрајно усамљени: Гледис је сама у својој соби, Стив одлази ка дому који неће још дуго тако звати, а Пит остаје сам у дворишту, са неидентификованом алојом у руци, потпуно без речи. Меми истиче ову „самоћу, збуњеност и неефикасност“ (Меми 2003: 87) која је једино што преостаје ‘колонизатору који одбија’, будући да он, на крају крајева сам себе не успева да дефинише, ни у приватној ни у политичкој сфери. „Ко је он у политичком смислу? Није ли он израз самог себе, занемарљиве силе у разним сукобима унутар колонијализма? Његове политичке жеље ће трпети услед недостатка који је својствен његовом аномалном положају“ (Меми 2003: 85). Пит, одбачен од стране обојених из покрета отпора, али и од сопствене жене, делује коначно поражен. Па ипак, неидентификована алоја коју

држи у руци преостаје као метафора за наду да ће можда и овога пута преживети „сушу“ дајући подстрека оптимистичној идеји коју је истицао раније, да се „зао систем“ ипак може уништити, што је и кључна лекција на коју алудира наслов драме.

Алоје и суша представљају и метафору за настанак драме, будући да је између њеног објављивања и драме *Диметос* коју је Фугард написао пре ње прошло три године. Као да је овај период представљао Фугардову унутрашњу кризу, где је његово уметничко умеће „пресушило“. Према *Белешкама*, Фугард је током десет година неколико пута покушавао да напише *Алоје*. Вероватно су ове године и биле потребне да Фугард, попут Пита, преиспита сопствену психодинамику по питању расе, односно колико он као белац, на свесном и на несвесном нивоу, прихвата а колико одбија владајућу идеологију. Драма је у време извођења (1978–1985) била веома успешна, чак је добила и награду за најбољу драму сезоне Њујоршког друштва драмских критичара. Фугард воли да мисли да ова драма има призив Чеховљевих драма у томе што оно најважније што се одиграва на сцени није исказано речима (према Ванденбрук 1985: 174). Супротно Фугардовом мишљењу, Ванденбрук мисли да је ова драма више препуштена самом наративу, него „оном неизрецивом“, с обзиром на то да се до краја драме на већину постављених питања дају експлицитни одговори: шта се десило Гледис, да ли је Пит цинкарош, зашто Стив одлази. „Укратко, психолошка и интелектуална неизвесност уступа место наративним чињеницама“ (Исто). Као да свезнајући писац манипулише својим ликовима и држи их на краткој узици док прераспоредује делове слагалице које је разбацао на почетку. Са једне стране, можда јесте тачно да ова драма у том смислу јесте слабија од свих осталих које ће бити обрађене у наредним поглављима, али је и значајна јер се у њој појављују аутобиографске референце, које Фугард сâм признаје. У Предговору Оксфордског издања неколико Фугардових драма под називом *Унутрашње драме (Interior plays)* аутор пише:

Поставка и ликови *Лекције од алоја* проистичу директно из мог личног искуства. Ја сам био један од „другова“ на тој тужној рођенданској забави коју је рација Огранка безбедности грубо прекинула и ухапсила Стива. Иако је лик Пита мој покушај да осликам портрет једног од пријатеља из тог периода, у њему се налази много Фугарда, Африканера. (Фугард 2000б: v)

Попут Пита, Фугард себе сматра Африканером због доминантног утицаја мајке која вуче корене од првих холандских досељеника. *Алоје* чак носе и посвету мајци „Елизабети Магдалени Потхитер“, која је умрла 1980. године, мало пре америчке премијере драме. Фугардова сличност са Питом огледа се и у превеликим, мада понекад конфликтним осећањима које писац гаји према својој отаџбини, а која постају још директније истакнута у његовим каснијим драмама. Када су га 1963. године (године у којој је смештена радња *Алоја*) упитали шта би урадио да Јужна Африка постане други Алжир и да ли би напустио домовину, Фугард у *Белешкама* пише:

Како бих могао? Недостатак љубави је до смрти изгладнео Јужну Африку. Ову земљу је захватила најтежа суша—а та суша је у људском срцу. Сви овде живимо у љубави и мржњи. Отићи би значило да ће мржња победити—а Јужној Африци је сада потребно да буде вољена, сада када се налази у најтежем стању икада. Тиме што бих остао, можда бих био у стању да је волим. (Фугард 1983: 83)

Четири године након тога, његова одлучност у намери да остане била је изнова тестирана када му је одузет пасош, што је значило да би одлазак, попут Стивовог, био једносмеран—не би му било дозвољено да се врати назад у земљу. Ни тада није поклекао у намери да остане и није постао писац у егзилу. И Фугард је, попут Пита, био осумњичен да је доушник, нарочито док је блиско сарађивао са црнцима у трупи *Serpent Players*. Свој либерализам истицао је небројено пута и небројено пута био нападан због истог (в. нпр. Колеран 1995б и Дурбак 1989). И његова кућа је неколико пута била предмет полицијске рације, а једном приликом један од полицајаца је сео и почео да чита Шилину поезију. Као и Гледис, и Шила је претрпела нервни слом. Када у *Белешкама* описује своју жену, Фугард истиче да је „[о]на своје корене сместила у живу земљу—у Лизу [ћерку] и мене“ (Фугард 1983: 74). Док жене своје корене смештају у људе, он признаје да је, попут Пита, завистан од земље и везан за своје корене, што доказује и као уметник у темама које обрађује. У мемоару *Рођаци*, Фугард пише о тој својој везаности за земљу и корене коју је наследио од мајке: „Тај дубоки инстинкт који поседује Африканер да укорени себе у парчету земље која је његова сопствена земља и која може прехранити и њега и његову породицу је снажан елемент у мојој психи“ (Фугард 1997: 32). Најдоминантнија метафора алоја у драми стога јесте африканерска укорененост која опстаје упркос очају и горчини који се неконтролисано размножавају у земљи где владајућа политика одобрава и даје подстрек расизму и доминацији. А такав расизам, иако на различите начине, оставља ожиљке на свим учесницима система, будући да су Пит, Гледис и Стив, на неки начин, алегорични представници свих Африканера, Англоафриканаца и обојених. И у наредне две драме Фугард преиспитује деструктивну моћ апартхејда на жртвама који су припадници различитих јужноафричких раса. Временски оквир ових драма је померен још више унапред, у време када је апартхејд почео да слаби (*Луна парк*) и када је потпуно укинут (*Машиновоћа*), али се последице показују као једнако разорне.

2.2. *Луна парк* и *Машиновоћа*: сахрањивање трауме

Драма *Луна парк* први пут је приказана у јулу 1992. године у Јоханезбургу. Исте године премијеру је доживела у Америци, а већ наредне и у Лондону. Радња драме је смештена у новогодишње вече две године раније, када Гидеон Ле Ру, бивши војник Африканер, долази у луна парк из наслова у потрази за новим почетком и заборавом на трауматична убиства која је починио у рату. Његов лик супротстављен је лику чувара луна парка, црнца Мартинуса Зулуа, који своје сопствене трауме, везане за убиство белца које је у младости починио, сваке ноћи изнова проживљава. Конфронтацију црнца и белца која подстиче путовање унутар себе које и један и други морају да искусе како би се ослободили догађаја који их прогоне, прекида само бестелесни глас са разгласа „Лајавог Барнија“ Баркхајзена, чије банално промовисање ужитака у луна парку служи као контраст у односу на озбиљност сукоба који се одвија у првом плану.

И темпорални и просторни оквир драме наглашава теме залечења и покајања кроз сећање и заборав за којим трагају протагонисти. Покретни забавни парк који је путовао кроз Кару и Источни рт Фугард је познавао још као дете и помиње га у *Рођацима* (1997: 41), као и у *Белешкама*, када је у њега водио ћерку Лизу док је била мала (Фугард 1983: 145). Тада се јавља и првобитна идеја за драму, када је видео црнца који је био инспирација за Мартинуса. Иако радња драме не потиче из личног искуства или из стварног догађаја какав је случај са већином осталих драма, низ година касније Фугард схвата да је лик Гидеона заснован на његовом рођаку Гарту који је своје трауматично војничко искуство такође проживео у одложеној реакцији: „Сада разумем зашто сам чуо ехо његовог нервозног смеха све време мог писања *Луна парка*“ (Фугард 1997: 150). Луна парк, са свим забавним атракцијама, стоји као симбол ескапизма, односно простора за бег од стварности у који људи попут Гидеона долазе да забораве на бриге и проблеме, да порекну истине и да избегну последице својих дела, што још на почетку истиче чувар:

Луна парк је земља среће! Бљештава светла и музика. Купите карту за Велики Точак, вртите се у круг и заборавите све своје невоље и све бриге. Због тога сви они долазе. Знам. Посматрам их. ... када упалимо светла и музику, они долазе. Као мољци се појаве из ноћи—матори ујаци и дебеле тетке, млади момци и лепе девојке, чак и мала деца. Сви они долазе да се играју зато што сви желе да забораве. (Фугард 1998: 262)

Новогодишње вече 1990. године у коме се драма одвија, овај заборав подиже са индивидуалног на колективни ниво, будући да је непуна два месеца након тога, 2. фебруара 1990. године, Нелсон Мандела пуштен из затвора, чиме је Јужна Африка полако упловила у нови друштвено-политички систем који је коначно, 1994. године, сменио апартхејд. Холовеј (1993: 38) исправно запажа да не само да су ликови, а и тадашња публика, суочени са надама и перспективама које доноси нова деценија, већ се налазе и на прагу потпуно новог периода у јужноафричкој историји у коме ће бити неопходно признавање одговорности за прошле злочине како би се обликовала будућност. Гидеон и Мартинус у том смислу могу се посматрати као остаци апартхејда којима је потребна обнова, нови правци и нови живот. Захтев за обостраним опроштајем и помирењем белца и црнца који се налази у основи драме, заправо симулира преговоре који су се у том тренутку одвијали у земљи, а који су коначно кулминирали у успостављању поменуте Комисије за истину и помирење. Док се луна

парк, као метафора за колективну амнезију, са бљештавим светлима и гласном музиком види у позадини сцене, у првом плану налази се камп ноћног стражара, као простор у коме се суочавају протагонисти зарад својих индивидуалних амнезија. Истакнут у предњем делу сцене, сломљени аутомобил¹¹⁰ преко кога је навучено шаторско платно, а који сигурно потиче из једне од атракција, такође је алузија на сломљене психе протагониста којима је неопходна поправка.

Као и у већини Фугардових драма, и овде су спојени реалистични детаљи (попут познатог забавног парка или стварног рата у коме је Гидеон учествовао) и апстрактне конфронтације у контексту апсурдности савремене егзистенције, какве се иначе могу наћи код Бекетових симбиотских двојаца, попут Дидија и Гогоа (*Чекајући Годоа*) или Хама и Клова (*Крај партије*), који не могу један без другог, али немају ни саосећања један према другом. Такође, случајан сусрет и сукоб Гидеона и Мартинуса подстиче и Вертхајма (2000: 189) и Шелија (2009: 241) да у *Луна парку* виде паралелу са Олбијевом *Зоолошком причом* где сличан непланиран сусрет Питера и Џерија доводи како до физичког тако и до психолошког климакса у коме се јунаци суочавају са својим ништавним и поробљеним положајем у савременом друштву које је изграђену цивилизацију окренуло против себе. Преиспитивање могућности постојања слободе у таквом ишчашеном свету, на које се алудира већ на самом почетку *Луна парка* кроз симбол голубова у кавезу, наводи Вертхајма на закључак да ова драма није само слика Јужне Африке на ивици краја апартхејд режима, већ да представља универзалну метафору сваке нације која се опоравља од озбиљних расних, политичких или етничких подела: „Ликови су људи са реалистичним историјама, а ипак са надреалистичним егзистенцијама, чији је говор негде између природног и вештачког“ (Вертхајм 2000: 192). Док су простор и време јасно одређени, бројне су и алузије на апстрактне и алегоричне представе, попут судњег дана или ватре из пакла. Такође, и поред специфичне локације, Гидеон и Мартинус се, на неки начин, сусрећу у вакууму, на „ничијој земљи“—између њих је огромна интерперсонална и дијалогска празнина (Исто).

Јаз између ликова, који је, противно Вертхајмовом мишљењу, у сваком смислу и последица и оличење сепарације раса у апартхејду, уочљив је у драми још од прве сцене. Гидеонов опуштени и ноншалантни улазак на сцену показатељ је фасаде самопоузданог белца иза које он скрива своје страхове и несигурности. Насупрот њему, Мартинус док улази прича сам за себе, потпуно несвестан Гидеона. У његовом уводном монологу нижу се слике судњег дана, пакла и смртних грехова, којима ће он остати заокупљен током читаве драме: „Све ћу вас ја видети доле у паклу. Тако је. Све вас. У паклу. А кад се пробудите и видите велике пламенове и почнете да плачете и говорите како вам је жао и тражите опроштај, ја ћу бити тај који ће се смејати“ (Фугард 1998: 253). Из ових реченица, јасно је да и Мартинус, из неког разлога, заслужује место у паклу. За разлику од Гидеона који делује жељан разговора и који на све начине покушава да успостави контакт са црнцем, Мартинус, и када коначно постане свестан Гидеоновог присуства, остаје на дистанци и у својим мислима. Њихов потоњи дијалог је пре серија монолога у којима смислена интеракција изостаје. У свом монологу Гидеон открива да је парализован у садашњости: „Дођавола, ова година је заиста пролазила споро, зар не? Мислио сам да никад нећемо стићи додде. Некад на послу ми се чинило да је толико лоше да сам мислио да ми је сат стао. Погледам колико је сати и видим да је десет. Два сата касније погледам поново и тек је пола једанаест“ (256).

¹¹⁰ Сломљени аутомобил се појављује и у драми *Крвна веза*, где се одвија сличан сукоб између два брата, којима је такође потребна „обнова“ и залечење од траума из детињства.

Пошто целе године није успео да се покрене, његове новогодишње одлуке су наговештај новог живота за којим он (а и цела нација) жуди—да заборави прошлост и крене у будућност: „Нема више патње догодине! Не занима ме како, али 1990. ће бити другачија. Чак иако ме то убије, има да се поново покренем“ (258). Мартинуса, напротив, не занимају новогодишње резолуције, он не пије и не пуши, нема порока кога би могао да се одрекне. Иако се у сценама које ће уследити открива да је он исто колико и Гидеон заробљен у времену, он ипак не показује никакву жељу да то промени.

Прва конекција између њих одиграва се у њиховој заједничкој реакцији на догађај који нема везе са друштвено-политичком стварношћу Јужне Африке, већ са величанственом природом ове земље (Вертхајм 2000: 192), на шта упућује сценско упутство: „*Обојица зуре у хоризонт где залазак сунца у Каруу достиже драматични врхунац*“ (Фугард 1998: 259)¹¹¹. Међутим, за Гидеона и Мартинуса овај прелепи приказ последњег заласка сунца у старој години је, уместо наде у нови дан и будућност, асоцијација на есхатолошке и апокалиптичне представе, које индицирају предстојећи сукоб. Црвена и црна боја подсећају Мартинуса на „пламенове вечног проклетства“ и „судњи дан“; за Гидеона су прашина и боје на вечерњем небу асоцијација на облак у облику печурке након нуклеарне експлозије и на праве пожаре, дим и пуцњаву у рату када је за неке војнике заиста и био судњи дан. Холовеј (1993) сматра да оваквим успостављањем паралеле између новогодишњих надања и туробних сећања „Фугард намерава да прикаже тензију између колективне амнезије и преовлађујуће кривице“ у Јужној Африци.

У другом сећању које Гидеон износи присутан је сличан контраст. Он се присећа голубова које је гајио са оцем: „Сви би заједно летели пре него што би се увече вратили у кавез. Човече, како је то био прелеп приказ. Звали смо их ваздушни маневри каруанске ескадриле“ (Фугард 1998: 257). Сliku слободе, међутим, изненада смеђује бизаран приказ мртвих голубова које је једне ноћи растргла дивља мачка, а који Гидеона опет подсећају на погинуле војнике: „Пола њих је раскомадано лежало наоколо—мртви као јebene борци за слободу“ (Исто). На убиство такође алудира и Мартинус помињањем шесте божје заповести „Не убиј!“, на шта Гидеон, који није верник, изненада мења тон. Он постаје узнемирен и оштар покушавајући да оправда убиство: „Сви знају да некад мораш то да урадиш. ... Шта је са самоодбраном? ... Или браћењем жене и деце? ... Шта је са одбраном земље од комунизма?“ (263) Његово нестрпљење да луна парк почне са радом постаје све веће, али му Мартинус саопштава да то није увек могуће, будући да се некад дешавају кварови.¹¹² Луна парк је забавни парк за супериорне белце, оне који су одржавали апартхејд на власти, али парк чије функционисање одржавају црнци попут Мартинуса, што је иронично симболична слика целокупног колонијалног процеса. Непремостиву расну баријеру између њих истиче и Мартинус који, када се светла коначно упале, шаље Гидеона да се забави са осталим белцима: „Иди заборави своје проблеме, белче. Луна парк је отворен и чека те“ (Фугард 1998: 267). Ословљавајући га са белац, а не по имену, Мартинус своди Гидеона на расног Другог, додељујући му колективни идентитет. На сличан начин, Гидеон

¹¹¹ У ‘Записима из недавних белешки’ (1993) Фугард такође говори о својој љубави према природи и заласцима сунца у својој домовини: „Мој омиљени тренутак у дану је током заласка сунца. Само трен пре него што падне иза брда на западу, сунце преплави башту златном светлошћу ... То траје само пар секунди а онда је дан завршен. ... Све више волим ову земљу“ (Фугард 1993б: 536).

¹¹² Према Вертхајму (2000: 193) луна парк је синоним за апартхејд режим који је упоран да покаже своје добростање упркос крвопролићу, насиљу и расизму који подстиче. Заправо, није све тако лепо у луна парку и не функционише све тако добро: генератор не ради, претходног месеца нису ни успели да га поправе. За Вертхајма овај квар има симболичну вредност за одрживост система који све више слаби.

Мартинуса током драме ословљава са СВАПО¹¹³: он је за њега такође расни други, без личног имена, представник свих црнаца, односно свих црних војника против којих се у рату борио. Чињеница да Други и други почињу полако да мењају места у апартхејду и да њихов потенцијално погубан сукоб постаје неминован одражава се и у непрестаном смењивању вербалне моћи између њих двојице током драме али и у самој слици луна парка, на коју је алудирао Вертхајм (в. фусноту 112).

Када започне да ради у позадини сцене, луна парк, као гротескна позадина тог сукоба (и у буквалном смислу у драми и алегорично—у целој Јужној Африци), описан је као простор испуњен срећним (наградне вожње, храна) и мање срећним (изгубљене ствари, изгубљена деца) догађајима. У објавама „Лајавог Барнија“ чији се глас чује са разгласа, али чије је телесно присуство невидљиво, попут божанства без лица или стражара у Фукоовом паноптикону, присутне су алузије и на рођење и на смрт. Он честита рођендане, али и промовише примамљиве вожње у атракцијама које се злослутно зову *Зид Смрти* или *Воз Духова*, док се у позадини чују и смех и врисци, и забава и страх. Усред таквог бизарног света који се без обзира на све окреће око осе попут Великог Точка, налази се Гидеон—ван ритма, без координације, претерано покушавајући да се забави. Он збија шале, покушава да пева уз музику и прави пошалице на рачун објава са разгласа, али све што постиже је „слика присиљеног и неприкладног доброг расположења“ (Фугард 1998: 269). У ‘Записима из недавних белешки’ Фугард наводи да је основна функција ове сцене да презентује „Гидеонов однос са друштвом—његов очајни осећај отуђености и неприпадања. Он жели да припада, жели да буде срећан и да се смеје као и сви остали, али то му измиче“ (Фугард 1993б: 535). Исто тако пренаглашено, он тврди да се добро проводи и да је постигао оно због чега је дошао:

Заборао сам све своје проблеме. Шта кажеш на то? Моја болесна мама, мој глупи посао, глупи надзорник на глупом послу, моја глупа проклета кола за која унапред знам да неће упалити када будем хтео да кренем кући—мораћеш да ме погураш, О.К.?—Све сам их заборавио! И нисам завршио. Идем назад по још. Желим да се вртим и вртим у круг и горе и доле све док јебено не заборавим ко сам! (271)

Јасно је, међутим, да Гидеон тражи да заборави нешто више од досадног посла, шефа или поквареног аутомобила, будући да се, сада већ припит, изнова враћа код Мартинуса. Његова очајничка жеља да успостави везу са црнцима овај пут је интензивнија не само због пића, већ и због тога што му, упркос ономе што тврди, луна парк није пружио жељену сатисфакцију нити ублажио његов још увек неидентификован бол. Делови песме „Сачувај последњи плес за мене“ које Гидеон пева прилазећи Мартинусу представљају још једну индикацију да је њихова конфронтација неизбежна: они ће „заплесати“ на сцени, али се не зна да ли ће тај плес бити весело или смртоносан. Када открије да Мартинусова „тајна“, попут његове, има неке везе са шестом божјом заповести, односно убиством из прошлости, Гидеон постаје узбуђен, препознајући то као везу између њих двојице. Он се поставља као терапеут: „Само покушавам да ти помогнем. Све што желим је да ти помогнем да се избориш са својим проблемом“ (277). Истина је, међутим, да је њему самом потребна терапија и да ће бити неопходно обострано сведочење да би се њихове сломљене психе „поправиле“.

¹¹³ СВАПО је скраћени назив Југозападноафричке народне организације у Намибији (енгл. *The South West African People's Organisation—SWAPO*), чије су се герилне јединице супротставиле јужноафричкој војсци у Рату на граници.

Мартинус не наседа на Гидеонове провокације и шаље га да прослави Нову годину са „својим људима“, изнова подвлачећи баријеру између Ја и Д/другог.

Долазак Нове године, који Барнијев глас оптимистично најављује као лансирање у орбиту среће (Фугард 1998: 280), Гидеону не доноси ни срећу ни олакшање. Еуфорично заједничко певање новогодишње песме код њега пререста у крик, у „*дивљи животињски урлик*“ (281) и завршава се маничним понављањем његове војничке мантре: „Полако Гид... жив си!... полако... жив си... све је готово и жив си...“ (Исто). Гидеонове константне алузије на рат, као и чињеница да се представља као „Пуковник Гидеон Ле Ру“ сасвим сигурно указују на то да траума за чијим заборавом он трага има неке везе са његовим војничким искуством. Рат на граници, или Намибијски рат за независност, био је дугогодишњи рат између Јужноафричке Републике (чија је надмоћна војска била махом састављена од Африканера) и црнаца из Намибије и Анголе—рат толико округан да је био познат као „јужноафрички Вијетнам“. Док је апартејд влада овај рат представљала као успешну борбу против совјетског експанзионизма и комунистичких идеја, за Гидеона су убиства које је као робот чинио пре била „[з]акон џунгле! ... Убиј или буди убијен“ (278). У њему се, донекле, одвија сукоб индивидуалног и политичког/националног памћења, на који упозорава Асманова (2011б: 68), будући да оно што је било тријумф Јужноафричке Републике у рату против Намибије, за Гидеона представља срамно, болно и трауматично сећање на злочин. Коначно одбијајући да се поистовети са осталим белцима, он признаје да рат за њега није био ништа друго него пакао:

Док се та група дебелих гузица забављала у луна парку ми смо били Паклу. Да! За твоју информацију не мораш да чекаш на судњи дан да би открио шта значи та реч. ... То је операциона зона. ... То је вечито блато и пишаћа и говна и зној и прашина. А ако хоћеш ђавола и њега ћу ти показати. Носи окер униформу и има АК-47 у рукама. (Фугард 1998: 278)

Тај пакао је далеко од илузорног библијског пакла на који алудира Мартинус, он је толико опипљив и реалан да га не напушта ни сада када је давно прошао.

Према Кети Карут, ово је основна одлика трауматизованог војника, који се појављује као централна слика у теорији трауме у 20. веку: „Искуство војника који је суочен са изненадном и масовном смрћу око себе, а који то проживљава у стању отупелости, само како би то касније изнова проживљавао у непрекидним ноћним морама“ (1996а: 11). Ова слика пружа и индикацију ка историјском пореклу трауме, с обзиром на то да је Фројд „открио“ компулзивну репетицију убрзо након Првог светског рата који је произвео гомиле војника који су патили од такозваног шока изазваног експлозијом гранате (енгл. *shell shock*) (Бјуз 2001: 174). Неспособни да се суоче са оним што су видели и доживели на фронту, војници попут Гидеона су се затекли у ситуацији у којој им се призори ужаса рата враћају много након што је стварна борба завршена. Трауматични догађаји који нису асимилловани онда када су се догађали, већ су гурнути из свесног у несвесно, једино се у свом поновном појављивању могу искусити. Подстакнут новогодишњом буком и ватрометом, Гидеон се у свом уму изнова налази на бојном пољу. Он одбија да призна да се луна парк затворио и остаје како би се коначно суочио са Мартинусом, који за њега није више чувар луна парка, већ генерализовани представник свих црнаца које је у рату убио—само број без имена и презимена: „Име? О чему јеботе причаш? Ти немаш име. Ти си само број. Број један, број два, број три... један дан сам те избројао двадесет и седам пута. Сваке ноћи те сахрањујем у сну“ (Фугард 1998: 284).

Гидеоново признавање убиства расног другог коначно наводи Мартинуса да и он препозна паралелу између њих двојице и призна убиство које је сâм починио, и које, као и Гидеон, сваке ноћи изнова проживљава. Дух који Мартинуса уходи је дух белца кога је убио зато што је силовао његову девојку. Он коначно излаже своју причу о убиству, недостатку кајања након тога и о суду који није веровао у њихову причу само зато што су црнци, о служењу казне у затвору и како своју девојку никада више није видео. Гидеонова реакција на Мартинусову причу, међутим, није обојена саосећањем, већ расним предрасудама, попут описаног судства. Он истиче типичну слику колонијалних сексуалних односа, где је силовање црнкиња било уобичајено и увек је пролазило некажњено: „Убио си сиротог момка само због тога? Само зато што ти је туцао жену? [смеје се.] Ви људи сте тако смешни. Види, пријатељу, ако је туцање ваших жена тако велики злочин, ти и твоја браћа ћете морати да забодете ножеве у гомилу белаца... почев од мене! ... Тако бели дечади уче како се то ради. На вашим женама!“ (288) Исмевајући Мартинуса зато што је убио „само“ једног белца, он се, у бизарном поређењу бројања мртвих непријатеља са главицама купуса које је као дечак бројао у башти када је и научио да броји, као са поносом присећа како је број двадесет седам био његов лични рекорд. У овом тренутку, драма достиже климакс у смислу скоро опипљивог физичког сукоба њих двојице—Гидеонова бруталност, расизам и провокације наводе Мартинуса да га трансфигурише у фигуру белца кога је убио. Овај моменат, међутим, истовремено постаје и преломни тренутак у смислу да Мартинус (премда неуверљиво) превазилази свој бес и по први пут у драми, ословљава Гидеона именом: „Гидеон ле Ру! Тебе зовем“ (285), чиме, донекле, уклања расне генерализације и отвара врата односу човека са човеком насупротив расним границама и индивидуалним расно обележеним историјама (Вертхајм 2000: 197). На тај начин он се отвара за сведочење, постаје не други као опозит (као колонијални други), већ други као слушалац неопходан да би Гидеон коначно успео да своје трауматично сећање конституише у смислени наратив, што је једини начин да изађе из клопке трауме (в. Фелман и Лауб 1992: 69).

Након борбе, Гидеон и још један војник били су делегирани да се отарасе тела мртвих црнаца у масовној гробници. Док су их бацали у рупу, као главице купуса, а не људе, из жбуња их је посматрала старица. Ова црнкиња која без речи излази из жбуња и нестаје у њему је, попут Сизеове жене, пример „одсутне жене“, обесправљене до те мере да се на позорници не може ни видети ни чути, већ се њено присуство осећа само кроз алузије у тексту. Вичући на старицу да се склони, Гидеон се изненада сетио подједнако трауматичног догађаја из детињства када је, док је био са оцем на пецању, упецао трудну рибу и распорио јој утробу ножем. Тада, док је гледао како мртве бебе рибе испадају из мајчине утробе, знао је да је учинио нешто лоше: „Оно што сам учинио био је грех. Не смеш то да урадиш мајци и њеним бебама, брига ме ко је то, да ли су рибе, пас или друга особа, то је погрешно“ (Фугард 1998: 295). Гидеонов наратив овде прелази из првог у друго лице, као да у њему проговара интерни други који му обезбеђује извесну објективност у сагледавању злочина и који такође функционише као сведок његове трауме. Тек када се сетио убиства рибе, схватио је да је и убиство у рату једнаки грех и да је вероватно убио сина старице која га је посматрала. Тренутак признавања људскости свог непријатеља и свог греха јесте тренутак у коме се његово сопство у потпуности дезинтегрисало и заувек остало у кошмарном бунилу, ни тамо ни овде:

Нешто се дигло у мени и сузе и слине су се накупиле у тој гасној масци, плакао сам као никад у животу, чак ни кад сам био мали. Поцепао сам маску и рукавице

и сишао са камиона и отишао до места где је старица стајала, али она је већ отишла. Отрчао сам до жбуња да пробам да је нађем, тражио сам је и звао, али није је било. Ту су ме нашли следећег дана. Кажу да сам шетао наоколо у бунилу. (295)

Он тражи старицу како би јој се извинио и како би се покајао, како би јој рекао да је дечак на плажи оног дана знао разлику између добра и зла и да није желео да постане човек који баца људе у рупу као да су труле главице купуса. Пошто не успева у томе, он тражи Мартинуса, који за њега на основу расе постаје старичин сурогат, онај коме ће се оправдати. Његово суочавање са Мартинусом је заправо суочавање са самим собом, у покушају да поврати своје трауматизовано сопство, а то може учинити само ако постоји могућност обраћања другоме. Асманова (2011б: 118) сматра да траума починилаца настаје управо онда када тријумфалистичка фантазија о свемоћи непосредно удари у своје границе. Тог тренутка настаје заокрет у свести и наступа изненадна и шокантна конфронтација са индивидуалном одговорношћу и савешћу. Траума срама истовремено са собом носи и слом идентитета, разарање слике о себи. Гидеон не зна ко је и шта је његова сврха, од тог тренутка његов живот се свео на бесмислен ритуал, свакодневну баналну репетицију навлачења маске, јунговске *Персоне*, пред другима:

Покушавам да направим да изгледа као да сам као сви други: устајем, идем на посао, шалим се са колегама, свађам се са надзорником, идем кући, вечерам, гледам тв са мамом... али све је то лаж човече. Унутар себе ја сам и даље у тој рупи у Ошакатију. Тамо идем сваке ноћи—тражим ту старицу у жбуњу... и никад је не налазим. (Фугард 1998: 297)

Иако манично понавља: „Жив си Гид“, он схвата да то не значи ништа. „Каква глупа шала. Мртав сам, као и људи које сам сахранио и такође уходим место на коме сам то урадио“ (298). Једино што му у таквом стању преостаје је да, попут Олбијевог Церија, прижељкује да та фигуративна смрт у којој егзистира постане стварна, али, неспособан да сам дигне руку на себе, он тражи црнца који ће окончати његов живот испуњен кривицом због свих црнаца које је убио. Уколико би га Мартинус убио, то би на неки начин била праведна одмазда. Зато га, на крају своје исповести, поставља пред незавидан избор: „Опрости ми или ме убиј“ (296).

За Мартинуса, међутим, овај избор није нимало једноставан: опраштање Гидеону, значило би и опраштање белцу кога је убио, а када би то урадио онда му не би преостало „ништа“: „Седео бих овде ни због чега“ (Исто). И поред тога што је престрављен самом природом греха „број 6“, Мартинус се уопште не каје због свог злочина, односно, сасвим је сигуран да би поново учинио исто. Он се у потпуности идентификује са својом грехом: без њега он би био ништа, ништавило. Па ипак, и он попут Гидеона, признаје да није желео да постане ухода која сваке ноћи чека свог непријатеља како би га поново убио. Обојица су постали нешто што нису хтели кад су били деца—апартхејд је од њих направио убице. Уместо елемента личне воље, драма сугерише да су оба мушкарца жртве система, њихови идентитети су конструисани силама моћи: Мартинус је убио из страсти и заштитништва, док је Гидеон представљен као неко ко је убио јер би иначе био убијен—он не показује никакву недвосмислену политичку пристрасност која би сугерисала индивидуалну кривицу.

Крај драме, међутим, не оставља ликове заробљене у вакууму ништавила. Свитање новог дана, а уједно и Нове године, сугерише ослобађање из егзистенцијалног

лимба и започињање новог живота, како за њих двојицу, тако и за целу Јужну Африку. Изражавајући наду у обнову Гидеоновог сопства кроз повратак у хоби из детињства (узгајање голубова), Мартинус донекле признаје и своје исцељење:

И ја бих волео да их видим. Те голубове. Како лете унаоколо онако како кажеш. [...] када луна парк дође овде догодине—за Божић или Нову годину—желим да урадим како си рекао... да погледам у небо, гледам голубове како лете, пијем свој чај и смејем се! [...] дођавола са духовима! Жив си. Иди кући и учини то. Нађи даске и ексерс и чекић и поправи тај кавез. Почни поново са голубовима. Чујеш ли шта говорим, Гидеоне Ле Ру? (299)

Ословљавајући један другог именима, а не са „белац“ и „СВАПО“, они обојица признају идентитет оног другог, тј. признају да су индивидуе које имају своја имена, а не сопства обележена траумама које им је наметнуо систем. Обострано сведочење траумама допушта стварање нових субјективитета (и Ја и Другог) и новог живота за обојицу. У ‘Записима из недавних белешки’, Фугард истиче да би разрешење конфликта на крају драме требало да буде симболично изражено у реченици: „Хајде да сада живимо“¹¹⁴ (Фугард 1993б: 536). Исто тако симболично, као алузија на могућ суживот црнаца и белаца у новој Африци, они заједно напуштају сцену како би покренули Гидеонов аутомобил: „И да докажеш да си жив, а не сабласт погурај ме. Знам да ова моја проклета кола неће да упале. Задају ми муке читаве недеље. Не знам шта није у реду са њима. Већ два пута су била на сервису овог месеца“ (Фугард 1998: 299).

Па ипак, овај финални опроштај и покајање више одаје утисак наметнутог оптимизма, него праве психолошке катарзе која би донела ослобађање од трауме. Холовеј (1993) чак сматра да крај заправо и није оптимистичан, с обзиром на то да Мартинусов опроштај Гидеону није изричито наведен. Уместо тога, интензивни тренутак сукоба и исповести нестаје са свитањем новог дана, а пуко признање кривице изједначава се са прочишћењем и ослобађањем од трауме. За Вилса (1993: 515) крај драме је „превише уредан“. Колеранова (1995б: 393, 402) ову драму експлицитно етикетира као оно што она назива „Фугардовим либерализмом“ који допушта и одобрава искорењивање историјског контекста. Она замера Фугарду што на известан начин изједначава злочине белца и црнца (на шта је управо упозоравао Лакапра у горепоменутом раду) и што на крају драме ствара утопијску слику расних односа при чему потчињени црнци не добијају одштету, већ их тлачитељи приморавају да преузму улогу њихових терапеута или исцелитеља и да им опросте. Према Холовеју такође, овако приказан расплет не допушта могућност било какве изричите промене друштвено-политичке ситуације на коју се непрестано алудира с обзиром на то да на крају Гидеон и даље заузима своју доминацију, а Мартинус је онај који ће му помоћи (да погура ауто):

Чини се да драма ненамерно поручује да ће белци и даље заузимати привилеговани положај, док ће црнци вечно остати добре и верне слуге. Узајамна сарадња на страну, [последња] сцена симболично спречава било које преокретање улога или постизање једнакости. Гидеон, отарасивши се (по мом мишљењу) сувише лако белачке кривице, комотно и без имало ироније враћа се у непромењене услове своје пређашње невиности. (Холовеј 1993: 41)

¹¹⁴ Ова реченица се ипак не налази у коначној верзији драме.

Узимајући у обзир целу драму, у којој је нагласак на Гидеону далеко већи него на другом протагонисти, Холловејов коментар је у потпуности тачан. Чињеница да се Мартинус не каје због свог свирепог убиства приближава његов лик стереотипним приказима црнаца као животиња без осећања, које Гидеонов коментари непрестано одражавају. Међутим, залечење протагониста и њихово помирење на крају драме мора се посматрати као одраз Фугардовог оптимизма, а не као чињенично стање. Аутор тврди да је крај двадесетог века за њега представљао „чувено политичко чудо“ Јужне Африке: „Видео сам га да долази и знао сам да ће ова изванредна прилика за изградњу праведног и достојног друштва зависити од наше способности за Истином и Помирењем. *Луна парк* представља моје признање те чињенице“ (Фугард 1998: viii). Неуверљиво помирење између два лика на крају драме је, истина, ипак тешко прихватити као и оно које је у то време форсирано од стране политичких лидера у годинама након пуштања Нелсона Манделе из затвора, које су обележене константним немирима широм земље. Нада да ће померање ка новом режиму обрисати сву кривицу из прошлости стајала је, заправо, раме уз раме са страховима да ће се тензије и насиље, толико дуго присутни због расне поделе, изнова појавити. Утисак који драма несумњиво оставља је да ране које је апартхејд нанео неће моћи тако лако да зарасту и да се залече и да ће бити потребне деценије да се формира репаративно оживљено ткиво. То постаје очито у драми *Машиновоћа* која, иако је смештена у године након апартхејда, истражује сродне трауме експлицитно постављајући питање да ли се и шта променило и да ли је опроштај кривице белца постигнут, а патња црнаца призната.

Када је 1994. године Јужноафричка народна партија смењена са власти, а апартхејд закони укинута, очекивало се да ће са падом владе нестати и расна дискриминација, као и да ће се подељена завештања трауматичне прошлости превазићи. Испоставило се, међутим, да је за многе жртве осећај индивидуалног губитка и трауме остао, а заборав се показао тежак, ако не и немогућ. Огроман јаз у економском и образовном смислу проузрокован дугогодишњом сегрегацијом становништва у пост-апартхејд ери још више се проширио уз повећање стопе незапослености, криминала и политичких раздора. Оно што је карактеристично је да ова смена режима у Јужној Африци није била јединствени догађај, већ је била слична такозваним плишаним револуцијама које су се широм света одигравале у последњој деценији двадесетог века. Ове револуције нису подразумевале једноставно заузимање географске територије, већ идеолошку промену (в. Кругер 2010: xiv) која би са собом повлачила и промену по питању поимања идентитета. Драма *Машиновоћа*, написана чак шеснаест година након званичног укидања апартхејда, истражује да ли је до ове промене заиста и дошло, односно да ли је питање идентитета у новој Јужној Африци и даље засновано на расној супериорности белаца са једне стране, и друштвеној стигми која се повезивала са не-белцима са друге стране и у којој мери се, ако уопште, остварило помирење сугерисано на крају *Луна парка*. Ово питање поставља се у контексту индивидуалне трауме кроз коју пролази протагониста Рулф Висажи, а која је и последица и одраз колективне кривице са којом су се суочили белци у пост-апартхејд добу. Валдер у том смеру закључује да Фугард овом драмом „наставља да даје значајан допринос потрази за самодефиницијом у земљи, у смислу сећања на трауму у ери пост-апартхејда“ (Валдер 2014: 32). У интервјуу поводом премијере ове драме Фугард такође истиче да се драма фокусира на питање покајања и искупљења белаца у овом новом добу, које се, како се показало, не разликује много од претходног:

Оно што сам брзо схватио је да наша такозвана нова Јужна Африка има исто онолико материјала за приповедача као и стара. ... Пејзаж се није одиста

променио. Садашњи владари се разликују од претходних, али се сквотерска насеља шире попут канцера, богати постају богатији, а сиромашни још сиромашнији. Мислим да се пут којим су јужноафрички белци кренули доста променио. Ова нова драма поставља питања да ли је и какво искупљење могуће. (Салкас 2010)

Премијера је одржана у марту 2010. године у Кејптауну, у новоотвореном позоришту смештеном у Дистрикту 6, који је „Законом о расподели земљишта“ 1966. године био проглашен насељем за белце. Попут Стивовог оца из *Алоја*, око 60.000 људи тада је насилно исељено, а већи део насеља био је савњен са земљом. На отварању драме Фугард се обратио публици следећим речима: „Седећете у крилима духова оних људи који нису могли да буду овде. ... То је истинска прослава“ (Исто).

Духови такође симболично плешу и на самој сцени ове драме будући да се она одиграва на гробљу на које долази епонимни протагониста како би се обрачунао са црнкињом која се, са дететом у рукама, бацила испред његовог воза. Овај „обрачун“ подразумева, међутим, и сукоб са самим собом кроз који машиновођа пролази, а који резултира у његовој транзицији од неупућеног, расистичког Африканера до емпатије, идентификације са мртвом црнкињом и признавања стања у коме се становништво црне боје коже налази. Шест кратких сцена током којих се развија Рулфова трагична прича уоквирене су прологом и епилогом које износи гробар, црнац, који му помаже у потрази за гробом неименоване жртве. Гологлави гробар се на самом почетку представља и заузима позицију приповедача¹¹⁵ који из свог сећања износи причу о сећању другог: „Зовем се Сајмон Ханабе. Ја сам онај који сахрањује безимене. Овако се то догодило“ (Фугард 2012: 7). Вербална динамика између Рулфа и Сајмона чини срж драме, при чему симпатија и смирено прихватање црнца донекле уравнотежавају хистерију возача која је симптоматски резултат трауматичног искуства „самоубиства на шинама“ коме је сведочио и у коме је учествовао против своје воље. Сајмон самим тим, осим приповедача, постаје и сведок сведоку—слушалац, попут Мартинуса у *Луна парку*, тј. онај други који је неопходан да се траума машиновође преточи у разумљиву и ослобађајућу исповест. Међутим, ова улога црнца као сведока белцу, као и неједнаки фокус на белца и црнца током драме, представља једнако проблематичан моменат као и претходној драми.

Писање *Машиновође* подстакао је новински чланак из 2000. године о истинитом догађају у коме је црнкиња извршила самоубиство тако што се са своје троје деце бацила под воз у Кејп Флетсу, сиромашном насељу на ободу Кејптауна, који је Фугард забележио у својим белешкама (Фугард 2012: 177–178). У чланку није било много речи о овој породици, осим изјаве социјалног радника да је ово чест феномен за људе који „немају излаза“, али је детаљно описано како је машиновођа након тога био подвргнут психијатријском лечењу, што управо чини и окосницу Фугардове драме. Иако се овај догађај одиграо у Кејптауну, Фугард радњу драме измешта у тмурно и ветровито предграђе свог родног града Порт Елизабета, недалеко од места где је смештена и радња драме која га је испрва прославила, *Крвна веза* (1961), у којој се такође испитују преокрети у односу два мушкарца различите боје коже.

¹¹⁵ Валдер (2014: 32) вероватно због овакве форме закључује да је ова драма синкретичка, односно да Фугард у њој спаја савремене, првенствено европске позоришне тенденције и урођеничко приповедање које је карактеристика афричког уметничког израза. Ово је тачно и за безмало целокупан Фугардов опус.

У погледу структуре, *Машиновоћа* је типична Фугардова драма, са малом глумачком поставом и једноставном и ограниченом сценографијом која верно одражава простор на коме се радња одвија—простор који је пример Фукоових хетеротопија одступања, лиминалних места која се налазе на ободу доминантног друштва и чији становници на неки начин одступају од владајућег система, попут затвора или луна парка из претходно анализираних драма. Овога пута, маргинална локација није чак ни само предграђе у коме живе обојени или црнци, насупрот белцима из центра, већ и горе од тога—гробље на рубу сквотерског насеља, чији опис безмало подсећа на крај света: сцена је прекривена жутим песком, са необележеним хумкама и разбацаним смећем; на средини се налази усамљено „бекетовско“ дрво; са једне стране жичана ограда, а са друге колиба у којој Сајмон живи. Према сценском упутству, „то је слика туробне коначности“ (Фугард 2012: 9). По Фукоу, гробљима се почев од деветнаестог века придаје све већа пажња, а до те промене долази баш од тренутка када почињу да попуштају стеге вере, када се престаје веровати у бесмртност душе и васкрснуће тела. Посмртни остаци тада постају „једини траг нашег постојања у свету, и у речима“ (Фуко 2005: 33). На гробљу из драме, међутим, чак и овај доказ постојања се укида, будући да се на њему сахрањују неидентификовани лешеви, црнци без имена—они чији идентитет ни током живота није био признат. Валдер (2014: 35) напомиње да, када је реч о гробљима у Јужној Африци, расна једнакост у додељивању земље мртвима није била постигнута ни након укидања апартхејд закона који су осигуравали да се сегрегација наставља чак и после смрти, па су илегалне сахране биле честе. Гробља црнаца попут овог из драме су обично била необележена и прекривена смећем које је разбацао ветар, а које симболично упућују на уврежено мишљење о црнцима као „отпацима белаца“¹¹⁶. У пост-апартхејду, када је наводна једнакост постигнута, Валдер поставља питање шта црнци сада представљају, односно „чије љубре су они сада?“ (Валдер 2014: 35). Црнкиња која се са дететом бацила под воз као да не припада никоме, с обзиром на то да нико није дошао да преузме тело у мртвачници. Ни полиција ни било ко други није могао да је идентификује, њен идентитет никада није откривен и она у драми остаје неименована¹¹⁷, те за њу и дете нема посебног, обележеног гроба, чиме се губе и посебни трагови њихове индивидуалности: они као да никад нису ни постајали.

Црнкиња из драме је пример оне врсте субалтерних за које Спивакова тврди да не могу да проговоре, пошто се њихов говор налази изван доминантног дискурса и који једино могу да продру у тај дискурс неким драматичним чином, попут самоубиства. То је једини начин да приступе симболичком регистру, односно ономе што Лакан означава као дискурс оца. Као пример, Спивакова наводи девојку из Индије, члана Покрета за независност Индије, која је својим самоубиством, можда чак и несвесно, уписала своју женску субјективност као нешто што се разликује од традиционалног идентификовања жене као добре и послушне супруге (в. Спивак 2011: 130–131)¹¹⁸. На сличан начин,

¹¹⁶ У драмама Фугард овакав став приказује и из угла белаца и из угла не-белаца. Док се у *Алојама* Гледис Адамс присећа љубретара црнаца који чисте за белцима, у *Крвној вези* и *Бузману* и *Лени* обојени протагонисти такође себе идентификују као „смеће белаца“ (в. наредно поглавље).

¹¹⁷ Она до краја драме остаје названа једино „Црвена Марама“, по марами коју је носила око главе у тренутку када се убила и која се возачу урезала у памћење.

¹¹⁸ Спивакова објашњава да је девојци у покрету отпора било поверено да изврши убиство. Пошто није могла то да учини, али ни да погази своју реч, она је одлучила да се убије. Међутим, сачекала је да то учини у тренутку док има месечно крварење како се њено самоубиство не би повезало са ванбрачном трудноћом која би била једини замислив разлог за тако нешто. Спивакова наводи да овај чин ипак није наишао на разумевање ни код кога, па чак ни код девојчине најближе породице пошто су и они

машиновођина жртва која се убија из очаја, зато што „нема излаза“, може се посматрати и као оличење ултимативног вида отпора према друштву које фигуративно поништава њен идентитет. Буквалним брисањем трага свог идентитета путем самоубиства она се појављује у видокругу Другог и на тај начин прави процеп у дискурсу који ју је унапред избацио из свог система означитеља. Спивакова, међутим, напомиње да чак ни такав шокантни поступак не гарантује да ће говор ових субалтерних бити примећен и препознат, пошто ни у случају девојке о којој она говори, реакција окружења није била адекватна: „У непосредном контексту њен је поступак изгледао апсурдан, пример помрачења свести пре него разборитости“ (131).

Исто реагује и машиновођа: немогућност да закочи воз на време, шкрипа кочница, свест да прелази преко жене и детета и дробе њихова тела—целокупан приказ коме је сведочио га опседа, али он га у суштини не разуме, што је евидентно у његовом бесу. Он долази на гробље да би је отерао дођавола због тога што је његов живот претворила у агонију. Ако му гробар покаже њен гроб, псоваће је и клети: „Све док не поплавам у проклетој фаци! ... Рећи ћу јој како ми је сјобала живот... та себична црна кучка... да седим овде са дупетом у блату зато што сам захваљујући њој изгубио све... дом, породицу, посао... проклети разум!“ (Фугард 2012: 12–13) Сајмон, нажалост, може да пружи мало смерница. Он не зна ништа више него власти о „успаваним људима“ међу којима живи. На гробовима неименованих црнаца нема чак ни дрвеног крста, зато што дрво краду црнци из оближњег насеља како би се угрејали, па Сајмон оставља „сво ово ђубре по гробовима“ (9), обележава их неким комадом пластике или каменом само из разлога да не би ископао стари леш док копа нови гроб. Духове за којима Рулф трага није тако лако истерати, а ноћу на гробљу вребају и веће опасности попут дивљих паса и хулигана (афр. *tsotsis*) који ће наљуштити присуство белца, те Сајмон, истичући расну баријеру, саветује Рулфу да оде: „Не припадаш овде. Мораш да идеш“ (13). Рулф, међутим, признаје да нема где да оде, јер је изгубио све, па чак и сопствени идентитет, што симболично истиче у губитку свог имена: „Ово је место за оне без имена... мислим да сам сада један од њих. Рулф Висажи? Ко је то? Узми ту твоју лопату и ископај још један гроб, човече“ (14). Сајмон му стога нуди уточиште у колиби у којој живи, где белац коначно излаже разлог због кога тражи гроб црнкиње и огољава своје, како сам каже, „озбиљно трауматизовано“ (18) сопство: „Још један јебени дан као овај и више нећу знати ни ко сам ни шта јебено радим!“ (13)

Подстакнут Сајмоновим једноставним питањима, Рулф му описује приказ која га не напушта у ноћним морама, чак ни након што узме пилуле за спавање: „Мене је гледала када је пала под точкове. Њено лице ме уходи сваке проклете ноћи у сновима“ (18). Он се присећа породичне Божићне вечери када је његов бес према црнкињи експлодирао као „јебена бомба“ (21) пред запрепашћеном породицом:

Мора да сам изгледао као дивља животиња побегла из кавеза која жели да поубија све што види око себе. А за мене је то била та глупа Божићна јелка са лампицама које су се палиле и гасиле, палиле и гасиле. Па сам је уништио. Ишчупао сам сијалице из зида као да јој је то корење и подигао сам јелку и лупао је у под, а када сам завршио они су стајали на вратима и гледали у мене престрављени: Лорен и деца. (Исто)

самоубиство приписивали „женским хормонима“, а не нечему што би показало стварни положај жена у индијској заједници, које су потчињене до те мере да једини излаз проналазе у смрти.

Првих недеља након несреће, ипак, ништа није толико упозоравало да се у њему нешто „кува“ (20): „Да си ме само видео током тих првих пар недеља пошто се све десило рекао би оно што су сви говорили: да се Рулф Висажи опоравља. На добром је путу. Покушавао сам да скренем мисли радећи у башти, ишао сам у Божићну куповину са Лорен ... било шта што би ми упослило руке“ (Исто). Траума, која се никада не региструје на време, у тренутку дешавања, тих првих недеља била је у стању латенције. Смрт црнкиње одиграла се превише брзо да би је машиновођа регистровао у свести у пуном разумевању и управо се у његовој симптоматској реакцији (хистерији и прекомерним емоцијама) открива да је овај догађај за њега био трауматичан и да ће бити потребно много више од обичног проклињања места на коме црнкиња почива да би се, ако уопште, трауме ослободио и повратио своје разорено сопство.

Неразумевање Рулфове жене Лорен, као и осталих возача и социјалних радника индикује окружење из кога он долази, а које дефинише и његов сопствени идентитет. Он је типичан Фугардов лик беле боје коже, уских погледа на свет, припадник сиромашне радничке класе која говори африканс (попут Гидеона и Пита)—класе која је била извор најексплицитнијег и најзаразнијег расизма у земљи (в. Валдер 2014), што је очито у коментарима његове жене: „Умукни више о тој кучки! Ова кућа већ смрди на њу! Могу да осетим смрад свуда!“ (Фугард 2012: 17) Такве расне предрасуде несумњиво је делио и сам машиновођа, на шта указује његов опис црначког насеља са почетка: „Патетично је, човече! Ти људи живе као животиње. Нема тоалета, куће им стално смрде на говна, да извинеш на изразу—деца им гола пузе наоколо по прљавштини“ (11). Међутим, сада се такви његови ставови постављају под знак питања. Чак и после бројних психолошких саветовалишта кроз које је прошао и психолога који су му објаснили да смрт црнкиње није могла да се избегне, пошто није могао ни да закочи ни да скрене воз, он ипак осећа одговорност за оно што се догодило. Његова љутња заправо је подстакнута грижом савести, јер је смрт црнкиње постала нераскидиво повезана за његовим животом: „Не знам да ли је она то урадила мени или ја њој. Све што знам је да је она мртва, а ја сам добро и заиста сам сјебан“ (17). Ситуација у којој се Рулф налази потврђује да се прича о трауми увек креће између међусобно конфликтних прича о животу и смрти. Трауматична „смрт на шинама“ неподношљива је исто као што је, за машиновођу, неподношљиво и сећање на њу.

У Лакановом тумачењу Фројдове приче о сну оца који је изгубио дете¹¹⁹ може се донекле пронаћи узрок за машиновођине поступке и његово опсесивно тражење гроба. Лакан трауму повезује са идентитетом сопства и са односом себе и других, односно, Лаканово тумачење показује да шок трауматичног призора открива у срцу субјективитета не толико епистемиолошки, већ пре етички однос са стварношћу (в. Карут 1996б: 92). За разлику од Фројда који се задржава на сну као подсвесној жељи оца да продужи дететов живот, за Лакана је кључно питање „Зашто се отац буди?“ Карутова објашњава Лаканово тумачење буђења као парадокс о неопходности и немогућности суочавања са смрћу (другог):

¹¹⁹ У *Тумачењу снова* Фројд наводи причу о оцу који је након што му је дете умрло легао да спава у другој соби и сањао како му син стоји поред узглавља уз речи „Оче, зар не видиш да ја горим?“ Када се пробудио, видео је да је једна од свећа поред дететовог тела пала и запалила чаршав којим је тело било прекривено. Фројд је сан протумачио на једноставан начин: светлост свеће је пробудила оца, а дететове речи су вероватно повезане са реченицама које је дете изговарало кад је били живо (када је „горело“ због температуре, на пример). Фројд овај сан повезује са својом теоријом жеље, те се у сну може пронаћи очева жеља да је дете и даље живо (в. Фројд 2013б: 154–155, 193).

Однос између горења изнутра [у сну] и горења споља није ни фикција (као у Фројдовом тумачењу) ни директна репрезентација, већ *понављање* које открива, у свом темпоралном парадоксу, како је сама веза оца и сина—очев одговор на синовљеве речи—повезана са његовим пропуштањем дететове смрти. Пробудити се, дакле, управо значи пробудити се само како би се изнова поновио претходни неуспех да се види на време. Снага трауме није сама смрт, већ чињеница да, у својој везаности за дете, отац није могао да сведочи како дете умире онда када се то догодило. *Буђење*, у Лакановом тумачењу сна, *само по себи је место трауме*, трауме неопходности и немогућности да се реагује на смрт другог. (Карут 1996б: 100)

Како Карутова даље сугерише, преживљавање оца се не сме више посматрати као наставак живота након смрти детета, већ као начин егзистенције који је детерминисан његовим неуспехом да одговори на ту смрт. Буђење стога није случајност, већ упућује на шире питање одговорности. Очева прича о преживљавању није више једноставно само његова, већ говори о причи мртвог детета и о његовој неспособности да реагује на њу (101). Исто се дешава и у Фугардовој драми. У свести преживелог (машиновође), чији је живот постао нераскидиво везан са смрћу којој је био сведок, поново се позиционира однос психе са стварношћу не као једноставна спознаја или увиђање природе емпиријских догађаја (нешто што се о стварности може сазнати), већ пре као прича о „хитној одговорности“ (102). По Лакану, то је базична етичка дилема која се налази у срцу свести у оној мери у којој је свест повезана са смрћу, а превасходно, са смрћу другог (104). Та одговорност преживелог је често повезана и са осећајем кривице преживелог, која се у драми односи и на индивидуалну кривицу возача, али и на колективну кривицу белаца које он постаје свестан тек када уђе у до тада за њега потпуно непознату територију—гробље црнаца који као мртви никоме не недостају. Упоређујући ово гробље са гробљем препуним цвећа на коме је сахрањена његова мајка, Рулф, падајући на колена, растројено почиње да прави крстове од камења, не би ли на неки начин обележио гробове, зато што у њима „леже људска бића“ (Фугард 2012: 26). Посматрајући пропало тело унутар једног од гробова, он, у мрачно комичној визији истиче суштинску истост свих људских бића: „Сви они ... деца неке мајке ... једног дана и ти и ја, исти је крај за све. Да ... несумњиво, пријатељу, црнац или белац ... црвима је свеједно. Њима је све исто“¹²⁰ (Исто). Иако овај приказ на махове делује чак и комично, сумрак који се спушта на сцену, лајање паса у даљини и приближавање олује носе злослутни призив.

Када се потом врате у колибу, Сајмон дели са Рулфом конзерву пасуља угрејану на пламену свеће. Сцена је у оштром контрасту са паранојом дисфункционалне Божићне вечере у дому Висажових. Остављајући по страни ноту сентименталности коју овакво дељење сиромашног obroка може да носи, овај гест гробара заправо противречи

¹²⁰ Ова сцена умногоме подсећа на стихове из *Хамлета* и на Шекспирово слично инсистирање на једнакости свих људи. Након што Клаудије упита Хамлета где је Полоније, Хамлет саркастично одговара да је Полоније мртав путем метафоричне слике људског тела као хране за црве:

Хамлет: На вечери.

Краљ: На вечери? Где?

Хамлет: Не тамо где он вечера, но тамо где њега вечерају. Некакав збор црва сад је баш на њему. Једино се црви хране царски. Ми хранимо све животиње да нахранимо себе; али себе хранимо за црве. Угојени краљ и мршави просјак само су разна јела, само су два јела на истој трпези; то је крај.

Краљ: Ах! Ах!

Хамлет: Човек може печати црвом што је јео од некога краља и јести рибу што је појела тог црва.

Краљ: Шта хоћете да кажете тим?

Хамлет: Ништа друго сем то да краљ може проћи кроз црва једног просјака. (Шекспир 2016: 95–96)

све интензивнијој емотивности у тону машиновође, при чему коначно почиње да се формира њихов однос, као однос Ја и другог у процесу сведочења трауми и „порађања“ закаснеле истине. Обојица се у сећањима враћају у прошлост. Сајмонова сећања у оштром су контрасту са животом који сада живи. Он се са сетом присећа како је имао црног и белог пса са којима је поред мора проводио безбрижне и срећне дане, као и свог поноса када је упецао рибу за мајку и сестру. Открива и да Сајмон није његово право име, већ да је то име које су му доделили белци, исто онако како су му, као и осталим црнцима, на неки начин предодредили идентитет и судбину. Фугардова употреба успомене на пецање како би описао Сајмонов понос пре него што је заувек уплетен у симболички дискурс колонизације која његов идентитет одређује као идентитет подређеног другог идентична је опису који Стив даје о свом оцу. Баш због тога што Сајмон не инсистира на разлици између црног и белог пса, ова његова успомена се у психоаналитичком регистру може сместити у период пре уплива у симболички поредак—период у коме субјект не појми диференцијацију црнац-белац, па ни њихову бинарност у смислу хијерархијске подређености-надређености. Такође, Сајмоново сећање не може да не подсети и на Гидеонову риболовачку успомену која у *Луна парку* ипак не функционише као блажено и носталгично сећање, већ управо супротно—као трауматично искуство од кога започиње расцеп Гидеонов сопства.¹²¹

Слушајући Сајмонову причу, Рулф постепено почиње да разуме разлог који је навео црнкињу да убије и себе и бебу—очај: „Размишљао сам о страћарама у жбуњу, о смраду гована, о човеку који ме је питао хоћу ли да појебем црнкињу... и размишљао сам... она је живела у једној од тих страћара... Живела је тако... Да! То је Црвена Марама називала својим домом. Млада жена, мајка, са својом бебом! Схваташ ли? Без икакве јebene наде, човече“ (34). Сирова емпатија отвара га за нови ужас који ће сменити његову жељу за осветољубивим псовкама. Он са запрепашћењем спознаје да људско биће може живети и умрети не припадајући никоме: „А ни то још није крај... Велики срећни крај је да је Нико Не Жели!“¹²² (34–35).

Ову сцену отвара разговор њих двојице о духовима црнаца који ноћу лутају по гробљу и које Сајмон умирује успаванком на Коса језику коју му је некада певала мајка, симболично се враћајући у имагинарни поредак где се блаженство и целовитост бића поима као могуће. Као да успаванка делује умирујуће и на узнемирену савест машиновође будући да на тренутак изгледа као да ће се и његови унутрашњи демони умирити. Али, док сан са једне стране указује на смирење, исто тако је и метафора смрти, попут сна у поменутој Лакановој причи. И успаванка и мрак који пада, као и све већа претња хулигана, за које Сајмон још на почетку напомиње да ће нањушити присуство белца, имају упозоравајући значај и наговештавају да је немогуће пронаћи унутрашњи мир, зато што мрачне заоставштине прошлости не престају да вребају из подсвести. Док у *Луна парку* свитање новог дана доноси нови живот и искупљење, овде све гушћи мрак на сцени упозорава да најгоре тек долази. Машиновођа оставља успаваног гробара и одлази да лута међу гробовима како би се коначно сусрео са духом своје „жртве“.

У дугом, последњем монологу, замишљајући црнкињу пред собом, Рулф схвата да су њихови животи заувек испреплетени, да су њих двоје, као Ја и други, део

¹²¹ Честе Фугардове алузије на пецање проистичу из његове љубави према овом хобију, који често помиње како у *Белешкама*, тако и у интервјуима (в. нпр. Руш 2014).

¹²² Фугард у оригиналном тексту оставља велика слова како би нагласио Рулфово викање које представља кулминацију његовог потпуног растројства.

јединствене целине: „Све се своди на тебе и мене“ (38). У разумевању њене безнадежности и очаја као главног разлога за самоубиство, он замишља да је њој било мрачно исто онако као и у Сајмоновој колиби, али и мрачније, јер је мрак био унутар ње, а ту се свећа не може упалити. Можда на махове не толико суптилно, Рулф истиче поменуто кривицу белца које је тек сада постао свестан:

Сада, захваљујући свему што сам видео и чуо последњих пар недеља док сам лутао по жбуњу Сварткопса и тражио твоју страћару, захваљујући свему што ми је Сајмон рекао и како ово место изгледа, стекао сам неку идеју, неку врсту осећања о твом свету. Видиш, Црвена Марамо, већина нас белаца нема појма о томе како је то зато што је наш свет толико другачији! Увек мислимо да знамо—попут Лорене, моје жене—она мисли да зна све о вама... као што сам и ја мислио. Али истина је да не знамо. (Исто)

Оно што га ипак највише мучи је да нико није дошао да однесе тело црнкиње из мртвачнице и што она и беба никоме не недостају, чиме отвара питање припадања и обостране зависности Ја и другог. Без другог, да се у њему огледа, да га признаје и препознаје, остаје празно и пуко Ја, које још само из навике изговарамо, а које нема референцу на коју може да се ослони. Једино што таквом Ја преостаје је смрт: буквална смрт којој се препушта црнкиња, а и фигуративна кроз коју пролази машиновођа јер се боји да ће је заборавити и тако заувек изгубити. Због тога он покушава да заувек уједини њихова сопства свечано подижући руку и изговарајући: „Ти си моја, и Бог ми је сведок“ (40). У последњој сцени драме ово сједињавање достиже врхунац. Сајмон додаје лопату машиновођи да ископа гроб за још једну неименовану мртву особу и тако коначно сахрани своју црнкињу, призна њено постојање и припадање њему самом. Како Биљана Влашковић Илић напомиње, чин сахрањивања је синониман са правдом, пошто представља признавање есенцијалног достојанства људског бића и то „не само у смрти, него и за живота“ (Влашковић Илић 2017б: 142). У ритуалном давању имена умрлом („Назваћемо је Црвена Марама“ (Фугард 2012: 44)) машиновођа јој додељује идентитет и достојанство, оно што јој је за живота било ускраћено. Његова потреба да сахрани црнкињу паралелна је са Антигоном потребом да сахрани брата, као чином отпора према држави која их је све дехуманизовала. Сахрањивањем црнкиње, машиновођа донекле постиже и своје искупљење. Светла се полако гасе док он копа оно што ће, како сазнајемо у Сајмоновом епилогу, заправо бити његов сопствени гроб, пошто су га ту затекли хулигани и убили. Сахрањујући сопствену трауму, он сахрањује и самог себе.

Овакав крај се по много чему разликује од оптимистичног завршетка *Луна парка*. Иако Фугард (2016) тврди да у последњем тренутку драме спаја наду и очај, епилог који Сајмон износи оставља другачији утисак. Рулфова смрт оставља црнца без посла, крваву лопату одузима полиција као доказ и Сајмон нема са чим да ради. Он је гологлав и његове руке су празне. Док је скидање капе/шешира код црнаца у сусрету са белцима био знак како поштовања белаца тако и самодеградације, као што је видљиво у драми *Сизве Банси*, овде је и наговештај потпуног незнања. Коначном песимистичном осећању доприноси и последњи приказ у коме Сајмон „беспомоћно пружа руке“ (Фугард 2012: 48), попут Ерола у *Изјавама* и Стива Данијелса у *Алојама*. Ово упућује на закључак да укидање апартхејда није довело до суштинског преиспитивања расизма као кључне одреднице за формирање идентитета оних који то друштво чине, због чега се и неједнаки, дискриминаторни односи репродукују. Међутим, у законском смислу, укидање апартхејда јесте корак, бар ка томе да хуманисти попут Фугарда уоче сопствене имплицитне предрасуде и привилегије. Фугард ову драму описује као

„вероватно најзначајнију драму“ коју је икада написао: „То је емотивни пут који сам ја прошао у суочавању са мојим наследством по питању јужноафричких предрасуда и онога што чините са таквом суженом визијом стварности“ (Салкас 2010). За Валдера (2014: 36), Рулф потиче из ауторовог личног порекла и искуства, што објашњава амбивалентну ауру која окружује овог лика и његову коначну саосећајну, па чак и претерану идентификацију са жртвом. У потрази за црнкињиним гробом, Рулф уствари трага да јој додели идентитет и да призна да је она више од „ђубрета“. За Фугарда је очигледно ово признање јако значајно, зато што драма носи посвету „За Пумлу Лолвану и њено троје деце—Линдани, Андиле, Сесанда—који су умрли на шинама између Филипија и Нјанга у Кејп Флетсу у петак, 8. децембра 2000. године“ (Фугард 2012: 2). У интервјуу са Рушом, аутор такође повлачи паралелу између себе и свог протагонисте, истичући да, ако је машиновођа морао да сахрани црнкињу у драми, он је морао то да учини „на папиру“ (Руш 2014: 132).

Билингтон (2010) у овоме ипак види негативни аспект: Рулфов недостатак знатижеље за Сајмона, чијем спартанском постојању сведочи, по њему је Фугардов облик самооптуживања. Драма тиме губи на уравнотежености, будући да је већи акценат стављен на лик белца и африканерско покајање него на реалност у коме се црнци и даље налазе, што је такође била и једна од главних замерки упућених *Луна парку*. Структура ове две драме је слична, али и њихова тематика, будући да обе обрађују одложене реакције на убиство, што се поставља као главни узрочник идентитетске нестабилности протагониста, без обзира на то да ли је убиство учињено намерно или ненамерно. Ипак, разлика између ове две драме је очигледна пре свега у ономе са чим се сусрећемо на њиховим завршецима, што је симболично представљено и у сценској расвети. Мрак који запоседа последњу сцену *Машиновође* синониман је са смрћу протагонисте, док је светло на крају *Луна парка* наговештај наставка живота и Мартинуса и Гидеона. Такође, и поред неједнаког фокуса, у *Луна парку* чујемо причу и белца и црнца. То што је у *Машиновођи* прича гробара црнца потпуно занемарена не делује ни мало оптимистично у контексту очекиваног удаљавања од историјске трауме у којој су црнци били у потпуности ућуткани.

Па ипак, иако *Машиновођа* често уме да буде „фрустрирајуће инертна“ драма (Ишервуд 2012) због Рулфовог непрестаног излагања својих емоционалних и психолошких ожиљака, не може се порећи да она кроз овај потресни портрет протагонисте сведочи о дубоким поделама које још увек муче земљу, представљајући скроман, али елоквентан додатак Фугаровом опусу. Валдер (2014: 34) напомиње да је управо због таквих подела које се често не прихватају на свесном нивоу, задатак позоришта и даље да суочи публику са егзистенцијалном стварношћу, односно присуством Д/другога, и да допусти и пренесе оне приче и оне историје које су ућуткане било због политике и закона (као раније), било због све већег конзумеризма и селективног заборављања, као што је случај у садашњој Јужној Африци. Оно што је сигурно је да је у лик машиновође Фугард уткао своја сопствена преиспитивања, наде и страхове, исто онако како је чинио, мада мање експлицитно и можда несвесно, у драмама које је писао и раније. Те драме су предмет анализе у наредном поглављу.

3. ПОРОДИЧНЕ ДРАМЕ

Драме *Крвна веза*, *Бузман и Лена* и *Здраво и довиђења* су највише прославиле Фугарда, не само у Јужној Африци, већ и у свету. Иако у почетку нису замишљене као трилогоја, а нису ни написане непосредно једна за другом, ове драме деле заједничку тематику и стилистичке одлике. Са фокусом на егзистенцију и идентитет усред бесмисла и упркос њему, уз мање експлицитно наглашавање апартхејд норми, Фугард се у њима постепено удаљава од Брехта и очигледног активизма присутног у претходно анализираним драмама, а све више приближава Бекету и његовом апсурду. Међутим, насупрот Бекетовој тежњи ка универзалности, Фугард ове драме смешта у Порт Елизабет¹²³, град у коме је одрастао и у коме је провео највећи део живота. Аутор истиче да је ово место, са својим становницима и особеностима, место у коме је „расла [његова] машта“ (Фугард 2004: v) и које је дефинисало његов „регионализам“ у драмском стваралаштву. Осим што одражавају физичке специфичности овог града („блатна обала реке Сварткопс у којој Лена дрхтећи проводи најмрачнију ноћ у свом животу, ... статуа Краљице Викторије на пијачном тргу у Порт Елизабету где Џони чека заласке сунца и смрдљива септичка јама, језеро у Корстену, испред врата Моријеве и Закове мале колибе“ (vi), ове драме заузимају једну веома специфичну психолошку „област“—породицу, која је у формативним годинама Фугарда као аутора на унутрашњем нивоу била једнако значајна као и Порт Елизабет у физичком смислу. Фугард је истицао колико је породица са мајчине стране била блиска и колико је утицала на њега: „На многе начине, то представља извор моје заокупљености нексусом породничних односа“ (цит. у Шели 2009: 15). Мемоар *Рођаци*, који у основи представља портрет два ауторова рођака, такође пружа увид у чврсте породичне везе које су Фугардови гајили: на првој страни налази се фотографија Фугардове шире породице, а аутор такође спомиње и бројна породична окупљања.

У *Белешкама*, Фугард препознаје повезаност између *Крвне везе*, *Бузмана и Лене* и *Здраво и довиђења* и обележава их као циклус драма које би требало назвати „Породица“ (1983: 174), будући да свака од њих приказује ликове који су „свезани крвљу и навиком“ у нераскидиви „нексус породичних односа“ (175). Ти односи, међутим, у овим драмама су ишчашени и избачени из класичне матрице, те породица овде не представља стуб стабилности у којој протагонисти успевају да обезбеде уравнотежене и кохерентне идентитете помоћу својих сродника. Насупрот томе, породица се овде јавља као „место немоћи и амбивалентности“ (Валдер 2003: 28), место у коме се сећања протагониста на заједничку прошлост не преклапају већ сударају, па су породични чворови овде заправо тешко размрсиви трауматски чворови који руше стабилна сопства јунака. Када говори о динамици колективног и

¹²³ Ово је разлог због кога су ове три драме, уз драму *Господар Харолд'... и децаци*, још 1987. године први пут објављене заједно под називом *Драме Порт Елизабета (Port Elizabeth Plays)* у издању Oxford University Press-а. У Уводу у ново издање из 2004. године, Валдер напомиње да је тешко замислити мање погодно место од Порт Елизабета за стварање уметности или књижевности. Лоциран на источној обали Јужне Африке, овај град понајвише је познат по својим ветровима и фабрикама аутомобила. Две трећине становништва законом је било приморано да живи у „локацијама“ попут Корстена и Њу Брајтона које Фугард помиње у својим драмама. Ова насеља су формирана уз фабрике чији је опстанак зависио од рада оних који су живели у насељима—црнаца, обојених, Индијаца и Кинеза. Сиромашни белци, претежно говорници африканса, живе на периферији града, док богати белци живе у луксузним квартовима уз плажу и немају скоро никакав контакт са осталим становништвом, а самим тим ни разумевање за њих (Валдер 2004: xii–xiii).

индивидуалног сећања и идентитета и немогућности функционисања изван такозване Ми-групе, Алаида Асман напомиње да се улазак у те групе одиграва делом независно од личне воље (притом се мисли на рођење, породицу, нацију и етницитет) и група стога може представљати и камен спотицања, а не нужно темељ сигурности. Такође, породица као Ми-група је комуникациони оквир у коме се укрштају живе генерације—њихова искуства, приповести и судбине. Али, породица је истовремено и „парадигматска заједница која икорпорира своје мртве, макар се на том задатку увек изнова ломила“ (Асман 2011б: 20–21). Ако је сећање однос према прошлости и ако прошлост настаје када постанемо свесни разлике између јуче и данас, онда је смрт „праискуство те разлике“ (Асман 2011а: 60), а сећање повезано са мртвима је праоблик памћења (Исто). У Фугардовим породичним драмама, дијалошка размена на сцени одвија се између два члана породице (два брата, мужа и жене, брата и сестре), али ће у свакој од ове три драме још значајнију улогу, иако уистину физички невидљиву, одиграти и мртав члан те породице: у драми *Крвна веза*—мртва мајка, у драми *Бузман и Лена*—мртва деца (мртворођена и нерођена), у *Здраво и довиђења*—мртав отац. Приказујући такве сударе живота и смрти на сцени, ове драме представљају чистилишта токсичних родбинских односа, кроз које Фугардови протагонисти морају да прођу пре него што се коначно помире са судбином или заувек кажу „довиђења“.

3.1. *Крвна веза*: идентитети у огледалу и „игре“ из сећања

Драма *Крвна веза*¹²⁴ премијерно је приказана 3. септембра 1961. године у Јоханезбургу, са Фугардом и Зексом Мокајем (*Zakes Mokaе*) у главним улогама. Упркос томе што простор уопште није био намењен за представе¹²⁵ и што су прва извођења са мноштвом импровизација била предугачка, драма је врло брзо стекла позитивне критике. Са више од сто честрдесет извођења широм земље током наредне две године, ова драма је била „најзначајнији позоришни комад у историји Јужне Африке до тог тренутка“ (Ванденбрук 1985: 48). Према Надин Гордимер, гледаоци, првенствено белци, „седели су омађијани седмицу за седмицом, као да их је хипнотисала змија“ (цит. у Кругер 1999: 110). Ово је била и прва Фугардова драма која је извођена у иностранству. Иако критичари у Лондону 1963. године нису били превише благонаклони¹²⁶, током девет месеци 1965. године драма је била на сталном репертоару позоришта на Бродвеју где је изгласана за „позоришни комад године“ (Шели 2009: 54), чиме је Фугард почео да стиче интернационалну славу. Роберт Кинг препознаје ову драму као увод у низ каснијих Фугардових драма са свим оним што ће убрзо постати његове препознатљиве одлике и теме: „спознаја сопства, друштва и расизма“ (Кинг 1993: 40). У интервјуу са Нилом Рушом 2014. године, Фугард такође закључује да је у овој драми по први пут открио свој глас као глас драмског писца. Он описује како је драма настала када је једном, по повратку кући, угледао бол на лицу свог брата који је спавао: „Живот га није штедео, и то је било исписано на његовом телу ... Био сам апсолутно преплављен осећањем шта је време учинило од нечега чега сам се сећао као поносног и снажног тела. Видео сам бол: то је првобитна слика *Крвне везе*“ (Руш 2014: 129). У истом интервјуу, Фугард истиче да је ова драма заправо драма о идентитетском дуелу између Ја и другог, у коме одзвања хегелијанска жеља за признањем и који подразумева испреплетаност унутрашње и телесне егзистенције:

Ова драма је о мени и другом. То је есенцијална егзистенцијална дилема постојања. Постојим ја. Постојиш ти. Ако те волим, желим, шта год: читав низ могућих осећања између два људска бића; како се носим са тим? У случају мог брата интересантно је да у реченицама које завршавају монолог на крају прве сцене—постоји нешто о телу. Тело осећа. (Руш 2014: 128)

Јужноафрички контекст био је идеалан за истраживање сукоба две свести, пошто је дугогодишња расистичка политика створила погодну подлогу за приказивање сопства

¹²⁴ Прва верзија драме, под оригиналним називом *The Blood Knot*, била је предугачка и превише лирична, сцене су биле дуге и монолози су се често понављали. Свестан тог проблема сувишности („Драма је претрпана речима, монструозно претрпана“ (цит. у Ванденбрук (1985: 43) и у Валдер (2004: xi)), Фугард је драму ревидирао. У овој анализи коришћена је нова верзија драме из 1976. године, под називом *Blood Knot*, који се понегде јавља и као *Bloodknot*.

¹²⁵ Сцена је импровизирана у бившој фабрици текстила, осветљеној собним лампама, са звучном изолацијом направљеном од картона за јаја.

¹²⁶ Пре свега се мисли на оштру критику Кенета Тајнана објављену у *The Observer Weekend Review* 24. фебруара 1963. године. У интервјуу са Рушом (2014), Фугард напомиње како је након успеха у Јужној Африци отишао у Лондон уз велику наду да ће се успех и ту поновити. Међутим, „Кенету Тајнани [1927–1980], који је био врховни бог британског позоришта, драма се није свидела и вратио сам се у Јужну Африку крварећи из сваке поре. Сви критичари који су ми предвидели невероватан успех у иностранству пожурили су да напишу *post mortem* и готово једногласно дошли до закључка да у драми постоји једна грешка: немој писати само за Јужноафриканце, пиши за људе у Америци, Енглеској, Канади како би они разумели оно о чему пишеш“ (Руш 2014: 136). Фугард је, ипак, остао доследан свом регионализму.

суоченог са проблемом постојања Д/другог, при чему је место другости конвенцијом одређено на основу телесне стварности. Као и у драмама анализираним у претходном поглављу, Фугард испитује овај сукоб тако што једном лику додељује белу, а другом црну боју коже, али оно чиме се овде додатно компликује ова ситуација је чињеница да су ликови притом браћа, нераскидиво спојени не конвенцијом, већ крвном везом. У својој аутобиографији, Нелсон Мандела наводи да ситуације попут ове у којој се налазе браћа из Фугардове драме нису биле реткост у Јужној Африци:

Арбитражни и бесмислени тестови којима су разликовани црнци од обојених или обојени¹²⁷ од белаца резултирали су у трагичним случајевима у којима су чланови исте породице били различито класификовани, у зависности од тога да ли је дете имало светлу или тамну пут. Како ће неком бити дозвољено да живи или ради зависило је од тако апсурдних разликама као што су увијеност косе или величина усана. (Мандела 1995: 70)

Иако то није експлицитно речено у драми, врло је вероватно да браћа имају заједничку мајку, али различите очеве¹²⁸, па отуда и различиту боје коже. Стога је, поред класичног колонијалног сусрета Другог и другог, овакав нестандартни породични концепт такође један од контекста унутар кога, у лакановском смислу, односно, у „обрачуну“ са родитељском фигуром, протагонисти формирају своја схватања идентитета.

Валдер (1993: 411) напомиње да је у време првих извођења ова драма била изразито трансгресивна, чак и више него што јој се признаје, јер овде Фугард по први пут ставља белца и црнца заједно на сцену, што је у тадашњој Јужној Африци представљало изузетно смео, радикалан и безмало незамислив потез.¹²⁹ Трансгресија се, осим на сцени, налази и у средишту драме, и то трансгресија идентитета, будући да оба брата прекорачују расне границе наизменично испробавајући како је то „бити белац“ или „бити црнац“. Врло ретке су биле драме које су дотицале тему преступања линије расе пре *Крвне везе*. Шели (2009: 53–54) наводи неколико јужноафричких позоришних комада који су се бавили овом тематиком, попут драме *Kakamas Greek* Дејвида Херберта и драме *Kimberley train* Луиса Соудена, али је углавном приказиван однос између црнкиње и белца. Фугард је несумњиво био упознат са овим драмама (у првој је чак глумио током живота у Лондону), али његове *Белешке* не одају утисак да су му те драме биле узор приликом писања *Крвне везе*. Иако инспирацију црпи из локалних ситуација и ликова, он теоретски и интелектуални стимулус радије проналази у европским и америчким драматурзима којима одаје признање у *Белешкама*, а чији утицај је по први пут јасно видљив у овој драми (Исто). Вертхајм (2000: 19) скреће пажњу на то да је баш из тог разлога ова драма била трансгресивна и у стилском погледу, пошто је, за разлику од осталих јужноафричких драма тога времена, комбиновала и међусобно супротстављала реалистичне сцене са сценама бекетовског симболичног минимализма.

¹²⁷ За употребу термина ‘обојени’ у овој дисертацији, видети фусноту 19.

¹²⁸ У *Белешкама*, Фугард јесте испрва написао „Иста мајка! Исти отац!“ (1983: 10), а различита боја коже потомака и у том случају је могућа. Међутим, Вертхајм (2000: 240–241) напомиње да је кларификација везана за порекло протагониста направљена у Би-Би-Си-јевој екранизованој верзији драме из 1967. године, у којој Мори, кога и ту глуми аутор, узвикује: „Различити очеви, али иста мајка, а то је оно што се рачуна... браћа.“

¹²⁹ Само четири године након премијерног извођења *Крвне везе*, расно помешана глумачка постава, као и публика, и званично је била забрањена.

Почетне сцене драме испуњене подугачким дискусијама о непријатним мирисима или цени соли за стопала, уз безмало празну сценографију, доприносе стварању бекетовске атмосфере, која многе критичаре подсећа на *Крај партије* или *Чекајући Годоа* (в. Вертхајм 2000: 20, Валдер 1985: 55, Грин 1969)¹³⁰. За разлику од Бекетове временске и просторне амбивалентности, у *Крвној вези*, и време и локација су јасно детерминисани и условљавају идентитетске конструкције ликова. Бекетови „обични људи“ који се могу срести увек и свуда, овде су смештени у специфичности насеља за обојене по имену Корстен на ободу Порт Елизабета, које је, ништа мање од локације драме *Машиновоћа*, својеврсни крај света:

Корстен у Порт Елизабету: [кренете] уз пут поред великих фабрика гуме и аутомобилских делова, скренете десно низ блатњав пут, препун рупа и камења. Магарци слободно шетају унаоколо. Кинеске и индијске пиљарнице. [Идите] низ тај пут све док не стигнете до језера—рупе у коју се бацају отпаци из фабрика—ужасан смрад. Нешто даље—попут красте на брду које се уздиже из воде—налази се насеље Корстен: низ страћара које се наслањају једна на другу и колиба од блата. Нема улица, нема бројева. ... Када ветар дува у погрешном смеру, становници Корстена живе са смрадом из језера.

У једној од тих страћара на Беријевом ћошку су два брата: Морис и Закарије. (Фугард 1983: 9)

Валдер напомиње да су „у својој отрцаној неодређености, бруталној анонимности и моралном хаосу“, оваква насеља за не-белце на ободима градова представљала „места изван контроле власти која их је створила и која је њихове становнике дефинисала као нељудске“ (2003: 30). Током драме, протагонисти често алудирају на сивило, блато и смрад које их окружује, што упућује на закључак да су становници Корстена ништа друго до ђубре белаца: попут отпадака бачених у оближње језеро, они представљају оно што су белци одбацили. Недостатак имена улица и бројева кућа указује на брисање идентитета оних који живе у насељу—за белце, они су неодређена маса, колектив, али не и појединци. Мала једнособна колиба, изграђена од дасака, картона и лима, у којој браћа проводе дане, такође је синоним ограничењима која су наметнута онима који чине најнижи слој друштва. Овакав ограничени простор са једне стране наглашава и учвршћује породичне везе, али их, са друге стране, озбиљно изазива. То примећује и Колеранова (1988: 108), која истиче да јединствена сцена у овој драми потпомаже истицање интимности коју те блиске везе носе, али истовремено упућује и на зависност ликова једног од другог и на њихово међусобно спутавање¹³¹.

У скученом простору колибе у Корстену одвија се целокупна радња драме која покрива период од једне седмице у животу двојице браће. Морис Питерсен, чија је боја коже довољно светла да изгледа као белац, након низа година неочекивано се вратио у дом у коме живи његов брат Закарије, очигледно Африканац по изгледу. Док Зак зарађује новац као чувар у парку за белце, Морис брине о кући, штеди и гаји снове о куповини фарме за њих двојицу, снове који су за обојене немогући. Када се Зак присети

¹³⁰ Са овим ставом се не слаже Мартин Оркин (1991: 98) који изразито одбацује бекетовски одјек у овој драми како би нагласио њен анти-индустријски и анти-капиталистички аспект и Фугарда приближио марксистичкој агенди.

¹³¹ Ограничена сценографија и јединствена сцена која је присутна у безмало свим Фугардовим драмама јесте вешта драматуршка стратегија која наглашава саму тематику драма, али Колеранова истиче да је, исто тако, ова стратегија, бар у првим драмама, била неизбежна, будући да буџет који је аутор имао на располагању обично није прелазило ни педесет долара (Колеран 1988: 108).

„срећних дана“ пре Моријевог повратка који нису били ограничени на сувопарни и пусти свет без жена у њиховој страћари, Морис му предлаже да преко огласа пронађе партнерку за дописивање. Безазлена забава постаје опасна онога тренутка када се испостави да је Етел, изабрана пријатељица, белкиња. Свесни да у свету у коме живе оваква комедија интриге врло лако прелази у трагедију, браћа смишљају план да Мори, због своје боје коже, изађе на састанак са Етел, чиме ће избећи претњу полицијске одмазде. Њихова уштеђевина одлази на скупочено одело у коме ће Мори глумити белца, а браћа увежбавају Моријеву улогу изигравајући снисходљивог господара белца и понизног црнца. Међутим, чак и након што Етел откаже своју посету и стварна претња нестане, „игра“ се наставља указујући на дубље корене њиховог идентитетског преиспитивања, док успомене из детињства везане за мајку и стварни разлози Моријевог повратка полако испливавају на површину.

Стандардизоване идентитетске конструкције се изокрећу већ у првој сцени када се гледаоци суочавају са неуобичајеним призором: запуштен човек светле пути пажљиво припрема воду у лавору за прање ногу, мотрећи на стари часовник; крупнији, али једнако запуштен и уморан мушкарац тамне пути улази, прави се изненађен купком, испробава топлину воде једним прстом, не би ли се коначно опустио и сместио своје уморне ноге у лавор. У овој мимици без речи, „у том тихом, али физички елоквентном поступку“ (Валдер 2003: 30), на сцени сведочимо односу који има узнемирујуће импликације: открива се нешто што „на први поглед изгледа као белац који се понаша као кућна помоћница, тј. слуга црнци“ (Исто). Изазивајући централизоване односе моћи у структури јужноафричког друштва, првој публици је ова ефективна обрнута слика хегелијанског господара и роба свакако била скандалозна. Када браћа коначно проговоре, колонизацијски идентитети Другог и другог се враћају на устаљене стереотипне позиције, с обзиром на то да се Мори поставља као учитељ свом брату, покушавајућу да на њега пренесе „врлине“ попут рутине, хигијене и религије. Он истиче да то чини зарад Закове добробити („Ја сам на твојој страни“ (Фугард 2004: 56); „Помажем ти, зар не, Зак?“ (66)), исто као што су, према Сезеру, и колонизатори своја освајања правдали „цивилизаторском“ мисијом. Сезер је истицао да је колонизаторска идеологија подразумевала супериорност белаца и у моралном и религиозном погледу (Сезер 2000: 32–33). Свако вече пре спавања, Мори чита Заку Библију, што потврђује да је идеологију разлике у Јужној Африци подржавао (и створио) савез између владавине апартејда и Холандске реформисане цркве. Разлике између браће присутне су и у карактерном смислу. Док је Зак више оличење физичке него интелектуалне снаге, Морис је сталожен, писмен и елоквентан. Он попут песника везе речи, учи Зака новом вокабулару („увреда... повреда... нехуманост“ (Фугард 2004: 56)) и постепено плете око њега мрежу о заједничкој будућности. Са друге стране, Закове реченице су кратке и некомплицоване, он испољава готово анимално задовољство у својим сећањима на музику, плес, жене и пиће. Док се овакве очите разлике¹³² између њих јасно постављају већ на почетку, њихова повезаност, тј. нераскидива крвна веза из наслова, још није експлицитна, као ни разлог због кога је Мори најпре напустио брата, а затим му се вратио.

Исто као што долазак колонизатора мења из корена живот колонизованих, диктирајући заборављање свега што је претходило, и Моријев повратак у Корстен

¹³² Овакви различити прикази белца и црнца на сцени подстичу негативну критику Луиса Нкосија, који сматра да су ликови Морија и Зака у великој мери отеловљење расних предрасуда с обзиром на то да су Закове физичке и сензуалне особине пренаглашене у односу на интелектуалне, док се код белца морал и интелект не доводе у питање (према Ванденбрук 2000: 45).

изазива потпуну дисрупцију живота који је Зак до тада водио. И он, попут колонизованих, има потешкоћа да се присети свог живота пре Моријевог доласка: „Само једна бедна година и све сам заборавио! Као да се никад није ни десило!“ (Фугард 2004: 57) Закова прошлост пуна сензуалних ужитака у потпуности се разликује од монашког начина живота који му је наметнуо Мори. Када Зак помене свог старог пријатеља Минија, Мори изгледа љубоморан на било шта што би могло да угрози њихове снове о будућности. Заково присећање пијанства и излазака са Минијем, брзо га наводи на сећања на жене. Мори покушава да промени тему, пошто присуство аутсајдера (било стварног попут Минија, или из снова и сећања на жене) може угрозити доминантну позицију коју је он у дому заузео. Ванденбрук примећује да „иако је Зак онај који зарађује, Мори је глава домаћинства“ (1985: 37), што као однос господара и слуге понавља класични колонијални однос. Мори тежи да контролише време, темпо радње и наратив, као што тежи да контролише и Заков друштвени живот. С обзиром на то да Зак не жели да заборави опипљиве ужитке које искуства са женама носе зарад неопипљиве будућности, како би задржао контролу, Мори му предлаже да нађе пријатељицу за дописивање. Зак је, попут већине обојених и црнаца, неписмен, те му Мори, коме је бела кожа очито омогућила и неко основно образовање, обећава да ће писати писма уместо њега, што имплицитно говори да ће имати и надзор над њима. Моријева потреба за контролом симболично је илустрована његовим сатом са алармом који се током драме оглашава у правилним интервалима. Сат диктира живот у колиби: његово звоно прекида тишину у почетној сцени и покреће Морија у један од његових кућних послова; сат оглашава да је време за ручак или за спавање. Календар је други начин на који Мори регулише рутину: он четвртком спрема рибу, петком кобасицу (Исто).

Сат и календар симболично уводе гледаоце у другу основну тему драме: протицање времена. Трагичну несигурност садашњости у којој браћа живе већ у првој сцени изазивају две опречне темпоралне визије: Моријева, о заједничкој будућности на фарми и Закова, о сексуалним узбуђењима у прошлости. Међутим, није само Зак тај кога „мучи“ прошлост. Током драме, прошлост обојице браће се показује као неухватљива и неопипљива једнако као будућност—они се различито и са несигурношћу сећају своје заједничке далеке прошлости, свог детињства. Поврх тога, Морија оптерећује и непосредно блиска прошлост—године које је провео након што је напустио Зака, иако то није одмах очевидно. Као код сваке похрањене трауме која прогони оног који ју је искусио, али се не појми кохерентно, испрва су и Моријева размишљања магловита и непрозирна. Ипак, неодређеност његових речи, наводна побожност и осећај одговорности који демонстрира према брату упућују на нешто што он још увек није у стању отворено да призна другоме, а ни да разуме сам. Када Зак заспи, у Моријевом монологу, којим се завршава прва сцена, отвара се један потпуно нови увид у његов лик који је обележен енормним осећајем кривице због напуштања брата. Он свој говор започиње библијском референцом о Каину и Авелу¹³³: „А Бог рече: шта учини! Глас крви брата твојега виче са земље к мени. И сада, да си проклет на земљи, која је отворила уста своја да прими крв брата твојега из руке твоје“ (Библија, Постање 4:10), што нас неизбежно наводи да однос између Морија и Зака сада посматрамо у светлу архетипа братског ривалства између Каина и Авела. Крв која

¹³³ Морисово константно окретање Библији је иронично ако се сагледа у контексту улоге религије у колонизацији, коју је истицао Еме Сезер (в. поглавље ‘Идентитет и постколонијализам’). Морис у калвинистичкој религији тражи објашњење за своје поступке, али та иста религија га, као обојеног, изоставља из своје расистички обојене историје. Ово је на сличан начин контрадикторно и у лику Мартинуса из *Луна парка*.

„виче са земље“ није права крв потекла од убиства као у Каиновом греху, већ симболична крв која повезује браћу и расу, а које се Мори одрекао, када је напустио Зака због расне стигме и порекао крвну везу из наслова. Посматрано у том контексту, његов повратак у Корстен је покушај тражења опроштаја и искупљења због „греха“ који је починио (в. Вертхајм 2000: 22 и Ванденбрук 1985: 38).

На крају ове сцене, Морис облачи Заков капут и посматра се у огледалу: „Био ми је баш од помоћи, овај топли, стари капут. Улазиш право унутар човека када можеш да се огрнеш његовим мирисом. Припремио ме је за твоје тело, Зак. Зато што твоје тело, видиш, утиче на мене. ... Видео сам те после свих тих година... и болело је, човече“ (Фугард 2004: 67). И Вертхајм (2000: 23) и Ванденбрук (1985: 40) у овој сцени облачења увиђају асоцијације на глуму и играње улога, пошто је код сваког глумца костим тај који га уводи у улогу. Ово је заправо први у низу визуелних чинова расног и братског трансвестизма у драми, током којих и Морис и Зак покушавају да открију улоге изван оних које им је предодредио апартхејд.

Огледало, у коме се нешто касније и Зак суочава са својим сопством, на сцени у драми представља физичко отеловљење Лакановог виртуелног концепта „фазе огледала“. Лакан наглашава илузорна обећања ове фазе као узрок отуђености у каснијем добу. Иако је у фази огледала присутно наводно јединство сопства, дете се идентификује са сликом у огледалу, а самим тим што себе види као неког другог (као одраз у огледалу), оно постаје отуђено. Увођењем фигуре оца, тј. друштва и језика, дете схвата да је његов идентитет повезан са другима, губи субјективитет и постаје неповратно расцепљен (в. Лакан 2006: 75–81). Попут носталгије за изгубљеним рајем, човек је у сталној потрази за својим изгубљеним сопством, али му оно стално измиче, пошто је повратак у фазу огледала немогућ¹³⁴. У случају Морија и Зака, фигура оца, схваћена у буквалном смислу, овом концепту даје још једну ноту, пошто је отац, односно очеви, одговоран за увођење „разлике“ између браће—разлике у боји коже, која доводи до њихових дискриминаторних идентификационих конституција.

Због тога је на овом месту неопходно изместити Лаканов концепт Ја и другог у колонијални дискурс, како то чини Хоми Баба. Према њему, претпоставка да је дискурс колонизатора супериоран је имагинарна и у њој одјекује Лаканова фаза огледала. Заправо је моћ колонизатора отуђена од сопствене представе света зато што не може да опстане, а да у себе не укључи елементе колонизованог космоса. Стога моћ и дискурс колонизатора непрестано, попут сенке, уходи његова сопствена фаза огледала. Као што је, према постструктуралистима, језик систем нестабилних означитеља, тако се и субјекатске позиције колонизатора и колонизованог константно померају и „прљају“ једна другу и постају хибриди (в. Баба 1994). Хибриде карактерише конфликтна природа дуалних односа сопства: Ја и други постоје у једном телу и константно се боре. Вафула и Ванјала (2016: 179) примећују да због тога што су Зак и Морис обојени, они су, самим својим пореклом и изгледом, већ хибриди—ни белци ни црнци, те су њихови идентитети свакако нестабилни, ни тамо ни овамо. Хибридноста је нарочито присутна код Мориса, који је довољно бео да „може да „прође“ као

¹³⁴ У својој ранијој мисли Лакан је хронолошки поставио Имагинарни па Симболички поредак, на шта овде алудирамо. Међутим, касније Лакан истиче да имагинарни поредак заправо постоји спрам Симболичког, јер поред дискурзивне „стварности“, субјект има и имагинарно поље идеализација које је увек у спрези са симболичким, што се уочава касније у драми.

белац“ (Фугард 1983: 9), али је исто тако, законом и крвљу обележен као црнац¹³⁵. Док се обучен у капут „црнца“ посматра у огледалу, он покушава себи да да одговор на питање које га одувек прогони: на ком од два идентитетска пола која су одређена спољашњим изгледом се налази његов несигурни идентитет: да ли је он белац или обојени? Фугард у *Белешкама* истиче да је основна Морисова дилема управо потрага за идентитетом: „Једно питање, иако неизречено, присутно је иза свега што овај човек ради у тој соби: „Ко сам ја?“ то питање је његов живот—на свим нивоима. Да ли је бео или црн? Да ли је пријатељ или непријатељ? Да ли је стваран или је опсена? ... Овде је по среди потрага за идентитетом“ (Фугард 1983: 70).

Вафула и Вањала (2016: 179) тврде да је Морис, враћајући се Заку и дому, заправо тражио повратак у фазу огледала. Измештајући мајку (коју више не може да пронађе) у братску везу која постоји између њега и Зака, он тежи „да изнова открије и поново успостави *имаго* мајке“ (Исто), то јест, да поврати јединствено сопство из фазе огледала. Међутим, као што је и јединствено сопство у имагинарном поретку само фикција, тако и призор који Морис сада види у огледалу није савршена слика, већ пре поломљено стакло: Заков капут му је превелик и гротескан лик у огледалу иронично симболише немогућност имагинарног јединства. Ово на неки начин наговештава трагични исход његове потраге за идентитетом, у којој му брат неће бити од помоћи, пошто је Д/други населио сопство много пре њиховог поновног сусрета—самим рођењем у Јужној Африци обојица су уплетени у незаустављиву игру Другог и другог, од које не могу да се сакрију ни у својој колиби.

Са таквом реалношћу они морају да се суоче када Етел Ланг, девојка из Оутшорна, коју је Зак изабрао за дописивање, узврати писмо, будући да слика коју шаље уз писмо открива да је она белкиња. Од тог тренутка, моћ коју у апартхејду поседује бела кожа почиње да се пробија кроз зидове њихове колибе и постаје очигледна чак и без директног приказивања на сцени. Иако Етел није физички присутна у драми, кроз писмо се њен лик актуализује и одређује даљи смер драмске радње. Овде на сцени нема директних примера насиља или спровођења закона које врши власт као што је то случај у *Изјавама* или *Острву*, али није тешко повући паралелу између колибе у којој живе Питерсенови и затворске ћелије у којој се налазе Џон и Винстон. Од доласка Етелиног писма, браћа се понашају као да су под константним надзором. Као да их неко може чути, Морис упозорава Зака да буде тих: „Тише, Зак!“ (Фугард 2004: 76). Писмо стога постаје ефектан означитељ власти која, иако је „негде напољу“, једнак је „глумац“ у драми. Оно утиче на однос међу браћом и на начин на који они доживљавају сами себе и један другог, тако што их повезује са друштвеним и институционалним структурама које формирају њихове идентитете.

Испрва је њихова реакција на забуну којом је дошло до тога да се дописују са белкињом опречна. Док Морис предлаже да одмах спале писмо, Зак ужива у неспоразуму и не схвата опасност коју прекорачење расних ограничења носи. Када Морис прочита писмо, Зак са усхићењем замишља себе како прекорачује расне линије и то му се допада много више него Моријева идеја о фарми: „Допада ми се та мала белкиња! Свиђа ми се помисао на њу! Више ми се свиђа помисао на малу белу Етел него наши планови, или будућност, или со за стопала или било која проклета ствар

¹³⁵ И Шели (2009: 61) и Валдер (2003: 32) напомињу да је на основу „Закон о регистрацији становништва“ белац дефинисан као „особа која је по свом изгледу бела, или која се генерално сматра за белу особу, али не укључује особу која се, иако по изгледу бела, генерално сматра за обојену особу.“ Морис, према таквој дефиницији, никад не може бити белац.

овде. То је најбоља помисао коју сам икад имао и задржаћу је“ (81). Он сада покушава да учини оно што је Мори већ радио, да „прође као белац“, односно да уђе у кожу белца и постане као он, како би то рекао Фанон. У реалности, међутим, прекорачење јужноафричког „Закон о неморалу“ има трагичне последице и Мори то зна. На Закову тврдњу да ништа лоше није урадио, Морис му каже да и не мора ништа да уради зато што су и снови о расној трансгресији забрањени и потенцијално опасни:

Када се дочепажу црног момка који се игра са белом идејом, мислиш да неће открити о чему сања ноћу? Имају они своје начине, Зак. Злобне начине. Као што је затвор, у ћелији, на хлебу и води, данима без краја. Имају они времена. Све што им треба као доказ су снови. Не толико мржња. Са тим могу да живе. Снови су ту којима они суде. (92)

Моријев опис неодољиво подсећа на оно што је одиста искусио Стив у *Алојама*. Оно што Морис не схвата одмах је да су и његови снови илузорни: покушај да обојена браћа имају своју фарму немогућ је исто колико је немогућа веза између Зака и Етел. „Закон о земљишту“ је јасно истицао да нико осим белаца не може поседовати нити изнајмити земљиште изван бантустана. Снови, заједнички већини Фугардових ликова са маргине, унапред су осуђени на пропаст.

Па ипак, браћа несвесно покушавају да допру до места у коме су веровали да су такви снови још увек били могући—до свог детињства. Они улазе у царство сећања, не би ли стигли до тачке у којој концепт разлике није фигурирао на свесном нивоу. Међутим, као што и Лакан упозорава, браћа се суочавају са илузорношћу фазе за којом жуде, пошто се њихова сећања на мајку, основну референтну тачку имагинарног регистра, разликују. Магловита слика мајке коју Мори призива у сећање носи у себи сету: „додир туге, сива хаљина недељом, сапуница на браон рукама“ (66). Зак, са друге стране не може да се ослободи слике њених грубих и уморних стопала, каква су и његова сама. Сива хаљина, према њему, није била за одласке у цркву недељом, већ за одласке у касапницу по изнутрице. Весела, али сурова песму која је мајка певала Заку супротстављена је нежној успаванци упућеној Морију. Играчке које им је давала су такође биле другачије: за Зака су то били отпаци, попут старих колутова за намотавање памука, за Морија—праве дрвене играчке. Њихова сећања су толико опречна да Мори у једном тренутку узвикује: „Престани, Зак! То почиње да звучи као нека друга мајка“ (84). Болне успомене које Зак носи упућују на чињеницу да је од самог рођења дискриминаторна матрица увучена не само у друштво, већ и унутар највеће интимности—породице. Братство, односно крвна веза из наслова, подређено је расизму.

Када их речи у сећањима на мајку издају, у покушају да поново осете безбрижност и срећу неокаљану расистичким дискурсом симболичког регистра, браћа се окрећу једном другом виду сећања: они имитирају возњу у замишљеном аутомобилу, што је била једна од игара коју су често играли као мали. Према Јану Асману (2011а: 16), имитирање игара из детињства јесте вид миметичког памћења, односно памћења радњи и покрета, чије понављање има моћ да поврати заборављено и оживи прошлост. Имагинарна игра у колима¹³⁶ коју они изводе успева да их на

¹³⁶ Сломљени ауто у коме се играју се појављује и у сценографији *Луна парка*. Повезаност између ове две драме Фугард истиче у ‘Записима из недавних белешки’: „Док се Мори и Зак суочавају са претњом насиља, Гидеон и Мартинус се суочавају са последицама насиља“ (Фугард 1993: 534). Како аутор даље

тренутак врати у нека „лепша времена“ и Морис са одушевљењем узвикује: „Пронашли смо је Зак! Пронашли смо је! Ово је наша младост! ... За име Бога Зак, шта све човек успе да заборави!“ (Фугард 2004: 86). Зак са сетом одговара: „То су била времена“ (Исто). Тренутак је ипак краткотрајан и браћа се враћају у садашњост:

Морис: Играли смо се лепо, Зак.

Закарије: А сада?

Морис: Видиш и сам, Зак. Ево нас сада, а сада је ту и Етел и то ме чини престрављеним.

Закарије: Звучи као још једна игра.

Морис: Да... али овога пута није наша. Често се питам ... где одлазе та добра времена у човековом животу.

Закарије: А лоша?

Морис: То је добро питање. Одакле она долазе?

Закарије: Из Оутшорна. (87)

Повратак у садашњост која је далеко од игре све више повећава опасност коју табуизирани снови носе са собом зато што „лоша времена“ у буквалном смислу стижу из Оутшорна: у другом писму које стиже од Етел, она најављује свој долазак у Порт Елизабет, у пратњи свог брата полицајца. За Вертхајма, овај догађај је преломни тренутак у драми, јер са њим „као да сат из прве сцене бива смењен једним много опаснијим, метафоричким сатом чији ће аларм изазвати трагичну експлозију уколико Етел сретне Зака“ (2000: 25). Овај моменат, у исто време и трагичан и комичан, иницира Заково „достизање истине“ (26). Уз Моријево сурово испитивање и подстицање, он је приморан да призна своје „чињенице“ (Фугард 2004: 93) и прихвати свој идентитет као идентитет црнца (ма колико наметнут), све док се његов сан о сусрету са белкињом у потпуности не распрши и он схвати да је никад не може имати:

Закарије: Етел је бела.

Морис: тако је. А...

Закарије: ...а ја сам црн.

Морис: Да чујем.

Закарије: Етел је тако... тако... снежно бела.

Морис: А... настави...

Закарије: А ја сам превише... потпуно... превише црн...

Морис: Сада иде тежи део, Зак. Нек боли, човече. Мора да боли да би ти учинило добро. Знам, само овај пут и никад више... хајде, Зак... да чујем.

Закарије: Никад је не могу имати.

Морис: Никад.

Закарије: Не би ме ни хтела уосталом. (94)

Фугард у *Белешкама* за Зака каже да „он никада не може бити ништа друго од онога што јесте—црнац. Он нема избора“ (Фугард 1983: 9). Његов идентитет увек је строго дефинисан његовом расом и он од тога не може побећи. Ма колико ироничан Зак био док узвикује „Све је то зато што сам црн! Црначки дани, црначки живот, црначка посла. То сам ја. Срећан сам. Ха ха ха! Чујеш ли моју црначку срећу?“ (Фугард 2004: 94), он је ипак донекле сигуран у тој самоидентификацији. Управо на томе му Мори завиди, јер, за разлику од Зака, он није сигуран: „О, Зак! Када чујем ту сигурност о како и зашто, о томе како да живиш и кога да не волиш, волео бих, веруј ми човече,

истиче, пут од претње до насиља и његових истинских последица обележио је и његов књижевни развој: „То је у суштини прича Јужне Африке током 35 година моје каријере као писца“ (Исто).

волео бих да је та стара праља и мене опрљила на рођењу“ (Исто). У том тренутку, Зак, који као да по први пут види Моријеву боју коже, схвата да су за његовог светлопутог брата снови о белкињи могући уколико би покушао да „прође“ као белац. Улоге се сада обрћу: ако је Мори био доминантан у почетку у подстицању Зака на самоспознају, са овом идејом Зак достиже моћ. Он сада постаје „учитељ“ Морију: научиће га о његовом „белим чињеницама“, исто онако како је Мори њега учио о „црним“ (Ванденбрук 1985: 40). Мори, уз Заково инсистирање, постепено током сцене прелази пут од противљења, преко индиферентности, све до пристајања да упозна Етел и покуша да „прође“ као белац. Имагинативно „облачење у белца“ које Зак сугерише постаје буквално када браћа потроше сву уштеђевину на нову одећу у којој ће Мори „глумити“ белца на састанку са Етел.

Међутим, када проба ново одело и види свој одраз у огледалу, Морис схвата да је „бити белац“ много више од гардеробе, па чак и од боје коже: „[Т]а њихова белина није само у боји коже, јер ... и ја бих онда био један од њих, зар не? Да ти право кажем, виђао сам их и тамнијих од мене. ... Стварно тамних, човече. Они имају оно нешто о чему ти говорим... гледају на ствари другачије. Зар ниси видео начин на који те гледају?“ (Фугард 2004: 103–104) Не би ли Морис пронашао то „унутрашње белило“ како га Етел не би открила, браћа на сцени изводе низ мини представа у којима увежбавају Моријеву улогу. Ово играње улога далеко је од самосвести са којом Џон и Винстон у *Острву* креирају драму унутар драме, али има сличну функцију: користећи машту и улазећи у различите улоге, они покушавају да се удаље од суровог окружења, при чему се неизбежно преиспитују улоге које им то окружење намеће. Понекад је игра једноставна мимика, као кад Мори подражава служење чаја, или када Зак опонаша продавца „одела за белце“. Такве мини представе су увод у најзначајније играње улога, које ће се чак два пута поновити у драми, а у коме њих двојица изводе класични јужноафрички сусрет између Другог и другог, односно између надменог господара белца (афр. *baas*) и понизног црнца, „дечка“. У првом од ових дуела, Зак се претвара да је улични продавац кикирикија док Морис шета са Етел. Уз Заково изазивање, Мори у потпуности улази у привилеговану улогу белца са карактеристичном расистичком реториком која кулминира у називању Зака *swartgat*, што у буквалном преводу значи „црначка задњица“¹³⁷. Мори толико добро „глуми“ белца да га рођени брат на тренутак не препознаје. То је и пресудан моменат у драми зато што братово непрепознавање подстиче Морија да му коначно призна да је он већ покушао да користи своју белу пут не би ли „прошао“ као белац¹³⁸, све док није ухваћен. Међутим, није полиција била та која је ухватила Морија—оно што њега прогони јесте његова сопствена грижа савести због напуштања брата:

Рећи ћу ти целу истину сада... Покушао сам! Није деловало као грех. Ако је човек рођен са шансом да се промени, зашто да не покуша? Кад могу први учаурени у свом свиленом омотачу да одједном изађу са крилима и тако тим! Зашто не би могао и човек? Ако су му снови нежни и греју га ноћу зашто да не устане следећег јутра? Другачији... Лепши! Па шта ме је онда спречило у томе? Ти. Увек си ти био ту. Какав је то човек који би то урадио сопственом брату? Свуда, у сваком месту, на сваком путу, увек сам видео тебе, Зак. Зато сам се вратио. Ја нисам Јуда. (106–107)

¹³⁷ *Swartgat* је била једна од највећих увреда које су белци упућивали црнцима.

¹³⁸ Фанон (2008: 15) наводи многе примере о томе како се црнци претварају да су нешто друго од онога што јесу не би ли осигурали бољи положај у друштву (црнци са Гвадалупе причају да су са Мартиника, црнци из Конга причају да су са Антила).

Његова садашња брига о Заку је покушај тражења искупљења за оно што види као скрнављење братске везе. Та кривица¹³⁹ са којом живи је индикација терета прошлости који он носи. Тиме што коначно казује истину брату, неопходну другом, он отвара простор за делимично зацељивање и интеграцију свог нарушеног сопства. Делимично—зато што се у Моријевом случају не ради само о том трауматичном моменту синонимном каиновској издаји, већ о целокупном искуству које сопство одређује као истраумирано и које он препознаје посматрајући себе у „оделу за белце“. „Бели Морис“ је опсена, привид. У апартхејд дискурсу, он је увек непотпун, несупстанцијални приказ, тамна мрља или одраз. Он је неорганска сенка, нешто што попуњава простор који је припремио и организовао „прави белац“, колонизатор као говорни субјект. Када се посматра у огледалу, Морис схвата да је тај приказ искривљен, „нити-ни“, амбивалентан и удвостручен. Морис није бео, он је „мимик-бео“, како би то рекао Хоми Баба.

Бабина дијалектика се може користити и за идентитет колонизованог, који исто пати за својим „изгубљеним рајем“, за јединственим субјектом пре уласка у колонизацију, пре доласка колонизатора. Од доласка колонизатора, оно што карактерише сопство црнаца је „психолошко наслеђе“ негативне слике о себи која је генерацијски преношена и отуђивање од сопствених домородачких култура (в. Фанон 2008): у свету у коме су рођени и у коме живе, они се осећају отуђени (Ал-Карни 2015: 1229). У драми то постаје очито када Зак, у току ноћи док Морис спава, облачи „одело за белце“ и, попут свог брата, изводи расни трансвестизам. Као и у Моријевом случају, одраз који Зак види у огледалу указује на немогућност преласка из једне у другу расну улогу, пошто је, према сценском упутству „крајњи ефекат апсурд који се граничи са гротеском. Шешир је премали, као и сако, који је закопчао, док су панталоне прекратке“ (Фугард 2004: 108). У унутрашњем монологу који следи, Зак покушава да продре дубље од наметнутог идентитета који је нешто раније признао. У том покушају он мора да иде у прошлост, те је монолог на неки начин обрачун са мртвом мајком, чија фигура опет не успева да обезбеди стабилност, нити да поврати „изгубљени рај“, јер је у очима мајке, која је фаворизовала сина светлије боје коже, и започео расцеп сопства. У замишљеној конфронтацији, Зак пита мајку чија је мајка она уистину била: „Кога си заиста волела?“ (Исто), у чему одзвања оно што је, према Фанону, примарно питање у поимању црначког идентитета: да ли је природно да се бело више воли? Фанон (2008: xiii) је истицао да је фаворизовање белог над црним усађено у ум колонизованих до те мере да „црно“ увек несвесно фигурира као синоним за ружно и лоше. Мајка овде стоји као симбол низа генерација колонизованих у које је усађен комплекс инфериорности. Из тог разлога Зак покушава да увери мајку да је и он леп и бољи од свог брата, јер лепота није само у спољашњости, већ у души човека („неке ствари се налазе испод коже“ (Фугард 2004: 109)). Држећи лептира као симбола лепоте у руци, он пита мајку да ли је она видела његову скривену лепоту: „И ја сам леп, зар не?“ (Исто) Међутим, ово питање, које представља основу Заковог поимања сопства, остаје без одговора.

Последња сцена драме започиње потпуном променом реда који је у колиби наметнуо Морис: „Кревети су растурени, сто претрпан, под је прекривен тракама и омотима од пакета отворених претходног дана. Морис је сам. Беживотно седи за столом, са главом палом на груди и рукама које висе са стране... Купка није спремна“ (110). Прекид рутине сигнализира сукоб који ће се десити, а сугерише и потпуни преокрет улога: сада је Зак тај који има одговоре, а Морис постаје ћутљив.

¹³⁹ Неки критичари у Моријевој „кривици“ виде типичну „кривицу белца“ (в. нпр. Валдер 2003: 50), која је приписивана и Фугарду као аутору, а које се он експлицитно дотиче и у драми *Машиновоћа*.

Растурена соба је симбол Моријеве растројености, он се пакује да поново напусти брата и оде из Корстена.

Писмо које тада стиже од Етел, у коме она открива да ипак неће доћи јер се удаје, уклања Етел као претњу: Закова „романса“ је готова и опасност је прошла. Међутим, уместо да то најави срећни крај, Фугард користи конвенционално разрешење као иницијацију новог разумевања (или, боље речено, саморазумевања). Морис одлучује да остане са Заком и да „почну испочетка“: „Где смо то ми? Овде. Шта је ово? Наша кућа. Ја и ти, Мори и Зак ... живимо овде... у миру зато што је проблем нестао... и верио се и удаће се... и ја сам Мори.. хтео сам да идем, али сада ћу остати!“ (112) У том тренутку Морис открива да је, паралелно са променом у њему самом, и његов сат стао: „Стао је. Као и ја. Које време да подесим?“ (113) Ако је сат раније контролисао њега и управљао временом у колиби, Морис је тај који сада преузима контролу над сатом и од тог тренутка време у драми постаје субјективно. Недокучива прошлост, безнадежна садашњост и илузорна будућност се стапају у безвременски вакуум у колиби, у којој Морис и Зак остају сами, без паноптичког надзора. Они се опет упуштају у игру и глуму, али сада то раде „из забаве“: „Сада се само играмо“ (Исто). Међутим, ни у овој игри они не успевају да побегну од дискриминаторних апартхејд деноминатора, будући да Зак предлаже Морију да поново обуче костим за белца и они опет постају „*baas* Мори и његов дечко, Зак“ (114). Ова сцена почиње тамо где се претходна завршава, када Мори злоставља Зака, али сада је обрнуто. Према сценском упутству, Зак „лукаво“ сугерише: „Изгледаш проклето згодно у том оделу Мори“ (113). Зак сада Морију држи лекцију о томе како је бити белац, односно, како изгледа белац у очима црнца. Они се претварају да је Морис посетилац, а Зак чувар „парка за белце“, кога, иронично, чува од упадања деце црнаца¹⁴⁰, при чему ће обојица искусити понижавајућу природу Заковог посла, његову невидљивост и деперсонализацију: „Никад не причају са мном“ (115); „Такви ме чак и не примећују“ (116). Мори надмено шета кроз парк, „светујући“ природу око себе (в. Спивак 2003: 301), претварајући се да је коначно слободан јер је напустио и Корстен и Зака. Када угледа Зака који му се шуња иза леђа, Морис изненађено узвикује: „Мислио сам да сам те оставио иза себе“ (Фугард 2004: 117), алудирајући и на његово напуштање брата, али и на супериорност белаца који су у „цивилизацијском“ погледу отишли далеко у односу „примитивне“ црнце. Зак га, међутим, прати у стопу, као сенка, показујући му да је неодвојив део његове прошлости и идентитета, терет који никада не може одбацити, сећање које се намеће ма колико он покушавао да га заборави. Као и у стварности, „црнац“ и „белац“ су нераскидиво повезани и своје идентитете формирају само у међусобној интеракцији.

Пре него што се у „игри“ браћа коначно суоче, они морају да протерају и дух мајке, који лебди над њима означавајући нераскидиву „крвну везу“ између њих. „Не можемо да наставимо са игром док нас она гледа из жбуња, као неки стари шпијун“ (118), каже Морис. Мајка, као њихова заједничка референтна тачка, стециште је сећања и трауме, зато што су различита сећања на њу константни подсетник на њихове дезинтегрисане идентитете. Због тога што је извор трауме (као примарне трауме рођења), мајка мора бити уништена и они је у својој имагинарној игри терају и каменују, називајући је погрдним расним именима. Према Лорен Кругер (1999: 109), мајка је „невидљиви жртвени јарац“ у драми. Њен лик представља концепт „одсутне

¹⁴⁰ Ал-Карни примећује да Зак, водећи рачуна да деца црне расе не пролазе кроз капију, „као грађанин црнац, сарађује у дискриминаторном процесу одлучивања ко може да „прође“ а ко не“ (2015: 1228). У том послу Зак се јавља као *Ja/conство*, а црна деца као *друго*. Али, према Ал-Карнију, улоге су окренуте када је реч о његовом белом шефу, који Зака понижава, пребија и не да му да користи тоалет у парку.

жене“, оне која се налази на самом дну субалтерне скале. Њој је глас одузет, нема је на сцени, она је мртва попут црнкиње из *Машиновође*, или старице из жбуња из *Луна парка*. Постаје свеједно да ли је прегажена возом или каменована и одбачена—она је ућуткана у сваком случају.

Тек након егзорцизма мајке њих двојица могу да се суоче, при чему то суочавање подразумева буквални сукоб два основна идентитета у колонијализму: белца и црнца, односно Другог и другог. Последња сцена заправо представља историју колонијализма у малом. Најпре Мори бије Зака кишобраном, демонстрирајући типичан став колонизатора за кога је црнац „грешка природе“: „Желим добро да те осмотрим. О Боже! Каква је ово само грешка? Црнац? ... Одвратан си... Смрдиш... Шта си мислио кад си се тако шуњао наоколо? Квариш ми поглед, квариш ми изгледе! Шта смераш?... Мрзим те, чујеш ли? Мрзим!... Мрзим!“ (Фугард 2004: 120) Испрва понизни Зак сада показује другу страну идентитета црнца—ону које се колонизатор плаши, зато што у њој види свој лик агресора. Зак злослутно звони и закључава Морија у парк, који није више место разбигриге и опуштања, већ простор страха и опасности. Црнац, у процесу мимикрије, преузима лик колонизатора и потражује право на признавање свога бића:

Морис: Мислио сам да си ти добар дечко.

Закарије: Ја?

Морис: Зар ниси? Обичан, поуздан дечко, Џони. Зар ниси?

Закарије: Променио сам се.

Морис: Ко ти је дао право?

Закарије: Сам сам га узео. (121)

У коначном окршају браће, Коен (1977: 81) види симболични судар раса при чему се ароганција белаца показује као чист страх, а покорност црнаца као неконтролисана мржња. Заробљен у визији остварења жеље црнчевог беса, синонимном Фаноновом бесу¹⁴¹, Мори не успева да побегне, почиње да моли за опроштај и моли се Богу, док се Зак спрема да га нападне. Злослутну тензију која преплављује сцену док Зак стоји над Моријем „на ивици насиља“ (Фугард 2004: 122) прекида звоњава сата. Као и у претходној игри, Мори и Зак се одједном шокирани враћају у стварност, у статичну бекетовску атмосферу, оличену у смрдљивој и гнусној води надомак њихове страћаре. Језеро је константан подсетник на јаловост и испразност која карактерише њихове животе, што закључује и Морис, загледан кроз прозор: „То је мистерија мог живота, то језеро... Мирише на смрт, зар не?“ (Исто)

Последња слика подсећа на затишје после олује. Браћа стоје на сцени са потрошеним емоцијама, али потрошена је и уштећевина и Мори мора да напусти своје фантазије о фарми и „придружи“ се свим осталим обојеним и црнцима који живе без

¹⁴¹ Читава књига *Црна кожа, беле маске* Франца Фанона одише гневом због чињенице да се од црнца константно захтева да порекне свој идентитет као мање вредан од идентитета белца. У предговору издања ове књиге из 2008. године, Зиаудин Сардар пише: „Овај бес нас води у једно посебно место: зону *небића, изузетно стерилно и сушно подручје, где црнац више није човек. ...* Фанонов бес има снажан савремени ехо. То је љутња свих оних чије се културе, системи знања и начини постојања исмевају, демонизују, проглашавају инфериорним и ирационалним, и, у неким случајевима, у потпуности елиминишу. Ово није било какав бес. То је универзални бес против угњетавања уопште и непрестане доминације западне цивилизације. ... То је љутња произашла из мучног искуства, из болно дуге самоанализе и још дужег промишљања и рефлексације. Као такав, то је опрезни бес, усмерен на одређену, дугогодишњу жељу. Сама та жеља је утемељена у самосвести: *када наиђе на отпор другог, самосвест искушава жељу—и то је прва прекретница на путу који води до достојанства*“ (Фанон 2008: vi–vii) (Фанонови директни цитати из књиге су у овом уводу остављени у *italic*-у).

наде и смисла. „У ствари, много људи данас живи без будућности“ (Исто), закључује он.¹⁴² Коен (1977: 77) увиђа да је „будућност, ка којој један гледа са измишљеним оптимизмом и ентузијазмом, а други са равнодушношћу и реалистичком свести о њеној узалудности“ само „празан симбол“ у овој драми. Прошлост, непоуздана и неухватљива, на сличан начин је бесмислена. Једино што им преостаје је садашњост и игра, чега је Морис свестан: „Сигуран сам да је добро што имамо игру. Зато што имамо много преосталог времена!“ (Фугард 2004: 122)

Ванденбрук (1985: 42) тврди да игра Питерсенових не служи као средство за постизање нечег другог, већ има сврху у себи самој, зато што постаје део рутине, као сат или календар, као права игра, а не илузија о коначном бегу из стварности. Међутим, супротно Ванденбруковом мишљењу, имагинарне игре Фугардових протагониста само наизглед имитирају дечију невиност, а заправо су врло „одрасле“ и нимало безазлене, у њима саме мисли постају веома опасне. Ове игре су увек дубоко укорене у екстерној стварности, те, показујући ликове како на сцени глуме/изводе расне улоге (које су већ увелико увежбали у стварном свету), Фугард постиже бинокуларну перцепцију публике: и о ликовима и о самом апартхејду. У драми се рефлектује малигна апсурдност покретљивог расног означитеља, зато што су њихове игре константне смене хегелијанског господара и роба, Другог и другог, белца и црнца. Борба за доминацију колонизаторевог Ја и колонизованог другог присутна је кроз целу драму. Како Ал-Карни примећује „када се Зак појављује као ‘Сопство’, Морис је ‘Други’ и обрнуто“ (2015: 1229). Управо се у тој покретљивости налази вид побуне. Централизована истост, која се дефинише као различита у односу на друго, угрожена је управо разликом тог другог које није фиксирано у разлици, већ се помера. Морисове и Закове игре оличавају ту дифузност и на тај начин деконструишу расне улоге, чиме публика постаје свесна да су те улоге заправо један вид глуме и да је апартхејд илузија једнака оној коју нуди позориште. Као и у *Острву*, глума и игра се и овде постављају као средство отпора. Празна сцена у тим играма постаје препуна, а највећи део радње зависи од могућности гледалаца да све замисле заједно са глумцима, при чему снага позоришта постаје очигледна. У Фугардовој употреби такве метатеатралности овде може се чак пронаћи и наговештај такозваног *in-yer-face* позоришта, где се буквалним сценама насиља публици „баца“ истина у лице¹⁴³.

Крај драме изазивао је опречне реакције критичара. Пречи закључује да је „играње белином“ које се одвија између Зака и Морија „игра без закључка и без победника“ (2008: 66). Коен (1977: 78) тврди да драма и почиње и завршава се на небитном месту: ужасно искуство кроз које су прошли „није променило ништа“, оно што на крају остаје је исто оно са чим су и почели—безнадежност. Заково подржавање Моријевог финалног одбацивања будућности делује као мирење са статусом кво, при чему протагонисти не испољавају намеру да се побуне против власти и наметнутих правила и идентитета, за разлику од протагониста *Сизвеа* или *Острва*. Ванденбрук (1985: 44–45), напротив, сматра да, са оваквим крајем, наивни оптимизам и неоснована нада и самообмана уступају место спознаји и самосвести. Он пореди луцидност коју

¹⁴² Позоришни критичар Харолд Хобсон примећује да „што Морис више демонстрира своје белило, то његово црnilо све очигледније расте“ (цит. према Шели 2009: 64), а како се то дешава, његова кривица се смањује и он постаје стабилнији, не толико поражен, већ помирен са чињеницом да треба да се придружи онима који, како каже, „живе без будућности.“

¹⁴³ Ова врста позоришта се односи на драму која се појавила у Великој Британији 1990-их. Сам термин је сковао британски позоришни критичар Алекс Сирц (*Aleks Sierz*) у књизи *In-Yer-Face Theatre: British Drama Today* (2001) како би описао рад младих драмских писаца који представљају вулгаран, шокантан и конфронтирајући материјал на сцени као средство укључивања публике и утицања на њу.

Мори и Зак наизглед стичу на самом крају са самосвешћу коју поседује Камијев Сизиф на путу низ брдо. Фугард такође увиђа ову сличност: „Мори и Зак на крају *Крвне везе* су два човека који ће покушати да живе без наде. Ако се ишта налази на сцени пре него што се завеса спусти то је луцидна спознаја и свесност. Заправо, Мори каже: „Сада знамо“ (Фугард 1983: 106). Ова опаска се ипак не налази у новој верзији драме која не одаје утисак „закључености“ и спознаје, већ пре отворености у смислу да се „игра“ не завршава, и да, иако на моменте нимало безазлена, она представља и једину врсту наде која Фугардовим протагонистима преостаје. Као да је суочавање са реалношћу исувише болно да би се драма на смислени начин заокружила.

Спознаја о којој Фугард говори се стога не односи толико на идентитете протагониста или на спознају реалности са којом они не успевају да се суоче директно, колико на потврду њихове „крвне везе“:

Закарије: Шта је то, Мори? Нас двојица... овде?

Морис: Дом.

Закарије: Зар нема неког другог пута?

Морис: Не, Зак. Видиш, ми смо повезани. То је оно што зову *крвна веза*¹⁴⁴... веза између браће. (Фугард 2004: 122–123)

Кад све остало пропадне, једино што им преостаје је симбиотска веза крви и љубави. Али, та веза је и тачка на којој се њихови идентитети ломе, како и Фугард наводи у *Белешкама*: „Крв која их повезује их је оковала ланцима. Они су мртви или умиру због тога“ (Фугард 1983: 10). Крвна веза је трауматична веза, која у овој драми не успева да се расплете до краја: приповедање, тј. дијалогска размена два брата нема блажено терапеутско дејство, већ се траума сваком новом игром изнова стеже у претећу песницу, што се и буквално оваплоћује у последњој сцени. За Морија и Зака истински „нема другог пута“, а врло слично, ни за Бузмана и Лену из наредне драме, које, у дословном смислу, затичемо на путу и код којих је „песничење“ такође део свакодневнице.

¹⁴⁴ Мој курзив.

3.2. Бузман и Лена: неудољени идентитети и порозна сећања

Са једне стране нераскидива, а са друге разорна веза два брата из *Крвне везе* пресликана је на однос мужа и жене, Бузмана и Лене, из истоимене драме, која је премијерно приказана 10. јула 1969. у Грејемстауну (Источни Кејп, Јужна Африка). Фугард је био и режисер и протагониста, док је Ивон Брајсленд глумила Лену. Према Шелију (2009: 71), прве вечери глумци су се осам пута враћали на бис. Драма је 1970. године приказана у Њујорку, а 1971. у Лондону. О успеху који је драма постигла сведочи и то што је чак два пута адаптирана у филмску верзију, 1973. године у режији Роса Девениша и 1999. године у режији Џона Берија¹⁴⁵. У основи драме налази се прича о средовечном пару обојених, који је принуђен на пут услед урбанистичке реформе. У потрази за новим домом, након целодневног лутања, затичемо их на пустој обали реке где се одвија њихов дијалог који истиче контрасте између начина на који они перципирају сами себе и једно другог. Тај контраст се додатно наглашава у тренутку када им се на обали придружи остарели црнац, чије присуство на сцени у буквалном смислу отеловљује расне и језичке разлике као дефинишући фактор успостављања идентитета у апартхејду.

Како Ванденбрук (1985: 58) примећује, као и у већини модерних драма, „ништа посебно“ се не дешава ни током ове драме. У временском погледу, попут *Луна парка*, и ова драма обухвата једну дугу ноћ присећања које се протеже све до свитања новог дана, а током које ликови пролазе кроз пут спознаје и себе самих и свог међусобног односа. У видео интервјуу из 1992. године Фугард напомиње да је прича о Бузману и Лени за њега есенцијално љубавна прича, премда о „љубави која се покварила. Прича о мушкарцу и жени који су потребни једно другом. Али за које се вокабулар љубави покварио и кога је заменио вокабулар злостављања. То је обрнута љубавна прича“ (Фугард 1992: 19:29–19:47). Попут везе Фриде и Ерола из *Изјава*, и љубавна веза двоје обојених једнако је трагична, мада је разлог за то нешто другачији. Поредети ове две драме, Фугард у *Белешкама* закључује да, док је однос Фриде и Ерола „пакао зато што нису заједно [и] не могу да имају једно друго,“ Бузман и Лена свој пакао преживљавају баш зато „што су заједно, без излаза“ (Фугард 1983: 196). Ако је у *Изјавама* набој између љубавника и еротски и емоционални, код Бузмана и Лене жеља је одавно прерасла у равнодушност и навику, а насиље је сменило нежност.

Иако је Фугард започео писање *Бузмана и Лене* у октобру 1967. године, у *Белешкама* се још од 1963. могу наћи описи обојених и црних мушкараца и жена које је аутор виђао како лутају друмовима Јужне Африке и који су му послужили као инспирација за драму. Он спомиње пар обојених на магарећим колима о коме је причала његова мајка (Фугард 1983: 19), црнкињу која је радила за његову породицу (166), као и млади пар обојених који је прошао поред његових кола док је чекао на семафору (167). У једној од тих прича аутор описује црнкињу којој је понудио превоз:

¹⁴⁵ У првој екранизованој верзији која је премијерно приказана на фестивалу у Берлину глумили су Фугард и Брајсленд. У филму из 1999. године ликове Бузмана и Лене маестрално су одиграли прослављени глумци Дени Гловер и Анцела Басет. Позитивне критике и награде које је филм добио (награда *NAACP Image Awards* и *BET Awards* за најбољу глумицу) сведоче о непролазности теме и ликова које је Фугард портретисао тридесет година раније.

Старица на путу од Крадока где смо Барни Сајмон, Меј и ја ишли на први дан Нормановог¹⁴⁶ суђења. Покупили смо је на неких десет миља даље од града—носила је све што је имала у завежљају на глави и једној кеси за куповину. Имала је педесетак година. Расцепљену усну. Био је врео дан. | Испричала нам је да су је отерали са фарме након што јој је муж умро три дана раније. Ишла је ка другој фарми где је имала пријатељицу. Касније нам је испричала да има деветоро деце али да не зна где су. Мисли да су неки од њих у П.Е. | Рекао сам јој да ми каже где да станем. Када је ушла у кола рекла је да иде веома далеко. После неких петнаест миља било нам је јасно да пешке никако не би стигла до одредишта тог дана. Питали смо је то и рекла је да је знала и да би преспавала у некој од цеви за воду. | Пуно је плакала. ... Моја последња слика ње су мршави, кошчати чланци у старим ципелама и ивица старе сукње, док полако нестаје у жбуњу. (123–124)

Сличну сцену Фугард је угледао неколико месеци касније док је пецао са пријатељем на обали реке Сварткопс: „[В]идео сам је док смо одлазили са нашег места на зидићу. Лена. Или пијана или мамурна од пића претходне ноћи. ... Марама на глави, избледела кестењаста блуза и стара плава сукња. Босонога. ... Ходала је попут месечара. Лица набораног и изобличеног од расејаности, мржње, кајања. Надувеног стомака“ (166). Ова слика је безмало у потпуности преточена у сценско упутство на самом почетку драме. Како Руш (2014: 117) напомиње, одиста се чини да је Лена, са блатом међу својим прстима, закорачила са стварне муљевите обале на странице драме, а потом, са странице на позорницу без икакве сценографије где затичемо протагонисте који у себи носе одјеке свих мушкараца и жена које аутор описује у *Белешкама*:

Празна сцена.

Обојени мушкарац—Бузман—улази. Претоварен. На леђима носи стари душек и ћебе, поцрнели парафински лим, кутија од јабука... у њој се налази нешто једноставног кухињског посуђа, неколико комада одеће ... Босоног, беозобличне сиве панталоне подвртнуте до испод колена, стара кошуља ... Изабере место, баци лим, спусти свој терет и стовари се на земљу поред. Очито је прешао дуг пут. Чека.

После неколико секунди појављује се обојена жена—Лена. ... Њена појава сведена је на тупу потчињеност налик животињској, уморна је од тежине терета који носи и од дугог пута који су прешли. (Фугард 2004: 193)

Физички умор који Лена осећа услед „тежине терета који носи и дугог пута који су прешли“ је уједно и метафора егзистенцијалистичког умора који лежи у бити њене трагедије. Ленино питање: „Овде?“ (193) које отвара драму је само једно у низу безброј питања која ће она током драме поставити Бузману, црнци, али и себи самој, не би ли своје постојање сместила у смислене оквире. За Фугарда, управо та „мала питања која не дају мира“ леже у основи филозофије егзистенцијализма (Фугард 1992: 14:34–15:08), чији је утицај у овој драми присутнији него у осталим. Безмало сви критичари (в. Валдер 2003: 39, МекЛаки 1993: 423–429, Дурбак 1999: 61–74, Бринкли 1988: 362–364) пореде *Бузмана и Лену* са Бекетовом драмом *Чекајући Годоа*. И Фугард то потврђује: „Они се крећу кроз пејзаж, који је блато Сварткопс реке, али је то истовремено пејзаж који је безвремен, готово празан. То је чист Бекет“ (Фугард 1992: 12:00–12:15). Иако је

¹⁴⁶ Норман Нчинга, један од глумаца труппе *Serpent Players*, ухапшен је и осуђен због чланства у Афричком народном конгресу кога је апартхејд забранио. Његова жена Меј Магада такође је била чланица позоришне труппе.

радња драме премештена из оронуте клаустрофобичне собе браће Питерсен у Корстену на отворен простор, и обала реке на коју се привремено смештају Бузман и Лена једнако је изолована, пуста и загушљива. А та локација само је једна од многих на бесмисленој траси по којој се, као Бекетове гротескне лутке, крећу Фугардови протагонисти. Код Бекета, Диди и Гого су заглављени у колотечини испод дрвета, а њихова статичност је метафора за учмалост живота и одсуство промене. У Фугардовој драми та статичност јесте замењена непрекидним кретањем, али бесциљни и репетитивни круг селидби у коме су заробљени Бузман и Лена прилично парадоксално представља исту метафору за одсуство промене.¹⁴⁷ Међутим, за разлику од Бекетових марионета чије је апсурдно физиолошко и духовно вегетирање последица игре виших сила, Фугард, као и обично, егзистенцијалистички пејзаж поставља на специфичну локацију. Сва места поменута у драми која представљају животни пут протагониста могу се истински пронаћи на мапи Јужне Африке.¹⁴⁸ Смештањем ликова у тај простор аутор експлицитно сугерише да се „виша сила“ овде може лако именовати и да Бузман и Лена нису једноставно дислоцирани вагабунди, потлачени од неког нејасног система, већ су жртве специфичног режима. Фугард се у *Белешкама* пита да ли је довољно јасно нагласио политички и социолошки контекст драме: „На одређеном нивоу њихово стање је дискредитовање овог друштва, које од људи ствара ‘ђубре’. Да ли је ово довољно експлицитно?“ (Фугард 1983: 181?). Тај контекст је очигледан још у наслову драме због Фугардовог избора имена за мушког протагонисту, али и у Лениној првој реченици: „Блато! Сварткопс!“ (Фугард 2004: 193) која дефинитивно фиксира локацију драме. Блато које Лена гњечи међу прстима јесте и симбол њихове оскудне егзистенције и њиховог „замућеног“ односа, али и алузија на исконско блато из кога је поникао човек (в. Кофман 1976: 205–206), што имплицира питања о постојању којима протагонисткиња остаје заокупљена током целе драме.

Фугардов избор ове локације за драму није случајан. У интервјуу са Рушом 2014. године, аутор истиче своје виђење блатних острва око реке Сварткопс као малих оаза слободе и смирености које карактерише „само пулсирајући ритам плиме, река која се подиже и спушта—птице, тишина“ (Руш 2014: 117). Међутим, он даље напомиње да су ова острва „у потпуности оивичена индустријским Порт Елизабетом“ (Исто), што сугерише да је поменута слобода само пуки привид. Још на почетку Лена проклиње птице¹⁴⁹ које стоје као симбол те недостижне слободе: „*You moer!*“¹⁵⁰ ... Какав је то само осећај, хеј. Чак вам је и сенка тешка па је остављате на земљи. ... Сутра ће се љуљати на ветру и смејаће се. Ми ћемо бити у блату. Мрзим их“ (Фугард 2004: 194). У ироничном контрасту са птицама, Лена је и буквално и фигуративно заглављена у блату: „Овај комад земље је труп. Спустиш стопало и већ си заглибио до колена“ (Исто). За разлику од птица које успевају да се ослободе своје сенке, Лена је спутана сенком, у смислу терета прошлости који носи, али и Бузмановом сенком, пошто увек корача иза њега и једино што види су његова леђа: „Гледај испред себе, сестро. У шта? У Бузманова леђа. То је све што видим у мом свету“ (197). Ово је очито још у њиховом уласку на сцену, када се Бузман појављује први, а неколико тренутака касније за њим улази Лена. Такође, она своје питање „Овде?“ упућује Бузману што сугерише да је одлука о томе

¹⁴⁷ Поредџи драму са Бекетовом, МекЛаки (1993: 424) закључује да би наслов Фугардове драме требало да гласи „*Идући ка Году*“, уместо „*Чекајући Году*“, како би се нагласио значај и, парадоксално, бесмисленост ове радње.

¹⁴⁸ *Coegakop, Veeplaas, Redhouse, Missionvale, Bethelsdrop, Kleinskool, Korsten* су имена приградских насеља и области која се налазе око Порт Елизабета.

¹⁴⁹ У првој верзији *Крвне везе*, Мори такође проклиње птице које лете изнад блатњавог језера и успевају да се не упрљају, попут арогантних белаца који окружују црнце, али их њихова патња не дотиче.

¹⁵⁰ *You moer!* (африканс): погрдно, ‘Ти, пичко!’

где и када ће се они зауставити искључиво Бузманова—одлука мушкарца. Батине које је од њега добила тог јутра још једна су индиција тога да се њихов однос заснива на релацији починилац/жртва или господар/слуга. Због тога и МекЛаки (1993: 425) и Вертхајм (2000: 56) у Бузману и Лени много више сличности проналазе са перипатетичним паром Поцом и Лакијем, него са Дидијем и Гогоом, чак иако овде нема буквалних канапа или окова као у *Остреу*.

Као однос надређеног и подређеног, однос Бузмана и Лене, са једне стране, представља типичну релацију између колонизатора и колонизованог. Са друге стране, попут Мориса и Зака, и Бузман и Лена припадају обојенима, што значи да обоје заузимају ниже, субалтерне идентитетске позиције на хијерархијској лествици унутар апартхејда. Они су хибриди, мешанци црне и беле расе, самим тим негде на половини лествице, али неприхваћени од обе расе које су одговорне за њихов настанак. Њихова хибридниост наглашена је у драми на неколико начина. Ленин пас, који је одлутао тог јутра, мешанац је попут њих самих. Језик који Фугард овде употребљава додатно истиче њихову расну помешаност—енглески проткан африкансом више него у било којој другој драми је такође хибридна конструкција. Хибридниост је иронично наглашена и у њиховим именима. Лена је типично европско име, а, како наводи Меклаки (1993: 424), Бузман није само име, већ и идентификатор нечије културе и порекла, будући да су Бушмани, поред Хотентота, једно од најстаријих домородачких племена у Јужној Африци. Реч „Бушман“ је уједно и политичка етикета, погрдан назив који користе Африканери за Африканце и обојене. Ленина песма „Бузман је Бушман, али он носи хотентотски шешир“ (Фугард 2004: 203) указује на два различита начина перцепције Бузмановог идентитета: први, у очима белаца, и други, у његовим сопственим очима. Док је за белце Бузман—Бушман, инфериоран на основу изгледа и боје коже, Бузманово поимање сопства је другачије, премда у себи репродукује идеологију разлике фаворизовану од стране белаца. То што Бузман „носи хотентотски шешир“ сугерише његову тенденцију да, путем спољашњег означитеља, подигне своју позицију на хијерархијској скали, будући да су белци сматрали Бушмане, ловце сакупљаче, мање цивилизованим и нижим на друштвеној лествици од Хотентота, номадских сточара. Бузман негира сопствени идентитет и покушава да преузме туђи (виши), како би стекао осећај достојанства, иако у дискурсу и праксама белаца. Он је један од оних субалтерних који, путем мимикрије, инкорпорира расистичке матрице владајуће класе и навлачи маску белца, са једном једином тежњом—да постане Други (в. Фанон 2008). Како наводи Јелена Арсенијевић Митрић: „Потчињена индивидуа након што интернализује слику тлачитеља, временом усваја механизме и принципе којима се он служи“ (2016: 63)¹⁵¹. Опонашајући поступке колонизатора, Бузман потврду свог лажног идентитета тражи у малтретирању и пребијању своје жене, која нужно постаје његов подређени други. Лена је стога, говорећи језиком Спивакове, двоструки субалтерн: она је и обојена и жена и на друштвеној лествици у апартхејду налази се на још нижем ступњу од Бузмана. Спивакова истиче да „[а]ко, у контексту колонијалне продукције, подређени нема историју и не може да говори, подређени као жена још је дубље у *сенци*¹⁵²“ (Спивак 2011: 108). У том смислу, *Бузман и Лена* представљају свестан покушај аутора да сведочи одбаченима, односно субалтернима

¹⁵¹ Изненађује становиште МекЛакија по питању Бузмановог идентитета. Он лоцира извор Бузмановог понашања у његовој неспособности да повеже узрок и последице, чиме на ширем плану, он својим „незнањем“ допушта белцима да га колонизују (МекЛаки 1993: 426). Чини се као да Меклаки овде заправо упада у замку заблуда које су белци дуго година пропагирани представљајући црнце као „природно“ мање интелигентне и инфериорније, на шта је упозоравао Сезер.

¹⁵² Мој курзив.

којима је одузет глас. У *Белешкама*, Фугард наводи да је призор обојене жене која је шетала „попут месечара“ на обали реке у њему поставио захтев да каже истину, да не сме лажно да сведочи (Фугард 1983: 166). Постављајући Бузмана и Лену на светло позорнице, он их и буквално изводи из сенке.

Бузман и Лена су још сиромашнији од браће из претходне драме, они немају ни презиме, а ни своју колибу, већ у потрази за послом и привременим смештајем они целог живота лутају руралним и индустријским насељима око Порт Елизабета. Једна од њихових привремених колиба срушена је тог јутра, због чега су се они изнова отиснули на пут и поново се нашли са „небом уместо крова“ (Фугард 2004: 195) изнад глава. За разлику од Владимира и Естрагона, Бузман и Лена знају ко је одговоран за њихову судбину: „Свали кривицу на белце. Булдожери!“ (194) Основни кривац за њихову неумодљеност је просторна сегрегација наметнута у апартхејду која је датирала још из 1923. године, а која је правно потпомогнута „Законом о расподели земљишта“ из 1950. године. На основу овог закона, место боравка било је строго одређено расном класификацијом, уз помоћ чега је влада постигла потпуно одвајање раса. У периоду од 1960. до 1983. године, у једном од највећих масовних присилних пресељавања у савременој историји, више од три и по милиона не-белих Јужноафриканаца било је уклоњено из својих домова и пресељено у одвојена насеља¹⁵³. Као и Стивов отац у *Алојама*, и Бузман и Лена су једни од њих. Они у себи носе не само индивидуално сећање на апартхејд законе о расподели земљишта, већ и колективно сећање на три века дугу расистичку историју у Јужној Африци (Дурбак 1999: 67), по којој су људи одвајани од својих корена, богова и традиције, баш онако како то истиче Еме Сезер (2000: 42–43). Начин на који су белци исељавали црнце како би градили своја насеља, пример је „световања“ о коме говори Спивакова, при чему су староседеоци и њихове територије бивали изнова одређени евроцентричним терминима и означени као подређени Евроимперијалној владавини. Колонизатори то нису чинили само директном присилом, која је наглашена у драми („Покупите ствари и губите се!“ (Фугард 2004: 194)), већ и успостављањем свог дискурса као примарног, чиме су реторички подстицали заједничко веровање у „природну“ инфериорност домородаца и њихових култура и историја. Колективна и индивидуална сећања која се укрштају у протагонистима стога се не могу посматрати као природне активности, већ као социјални конструкти (в. Асман 2011б: 13), који на ширем плану доводе и до конструкције њихових идентитета као подређених других, при чему им осећај стабилности и интегрисаности остаје недостижан.

Цео први чин представља Ленин покушај да пронађе начин да повеже своје сећање и свој идентитет и да тако допре до разлога који стоји иза њеног дезоријентисаног сопства. Како Фугард истиче, све што Лена чини у првом делу драме јесте да схвати како је поново завршила у блату Сварткопса: „Она покушава да свом животу да одређену кохеренцију“ (Фугард 1992: 19:55–20:26). Још једна селидба у низу подстиче у Лени сећања на све претходне селидбе и она верује да ће успети да оконча своју дезоријентисаност у времену и простору ако открије редослед којим су се они у прошлости кретали. Нада се да ће тај редослед њеном животу дати одређени шаблон, сигурност и осећај интегрисаности. Бузманов коментар да би требало да се „креће уназад“ (Фугард 2004: 197) такође упућује на то да она осећај сопства везује за прошлост. Међутим, прошлост је искидана и распарчана: она се сећа скупљања крушака у Редхаусу, сече дрва и „праве себе“ (208) коју су имали у Вепласу и

¹⁵³ Блумбергова (1991: 240) истиче да су сва места које Лена набраја места у којима је припадницима њене расе било дозвољено да остану.

скупљања празних флаша у Корстену, али суочава се са потпуном немогућношћу да докучи исправан редослед њихових селидби:

Редхаус—Сварткопс! ... А после? Негде друго! Да, наравно. Једно од њих. Веплас. Или Мишнвејл. Можда Бетелздроп. Све их Лена познаје. [Пауза.] Али које од њих ... онда? [Исправи се и погледа наоколо.] Којим путем...? [Окреће се, покушавајући физички да се оријентује.] Да видим. Дошли смо... Не. Та светла! Шта је то? Где је... у круг тако је... где је забога... Господе! Негде сам на пола пута. Није ни чудо што се напијем кад покушам да разрешим... [Изненадно очајање.] Мисли, човече! Теби се то догодило. [Затвара очи покушавајући да се сети.] Били смо овде. Онда смо отишли. Одлазимо... Идемо... и идемо... где идемо? Бузман ми никада не говори. Сачекај па ћеш видети. Идемо... (201–202)

Док она покушава да изађе из тог затвореног круга кретања, све што Бузман чини, и то „са ужасном суровошћу, јесте да повећа њену конфузију, зато што истог тренутка када она помисли да је све разрешила, он промени редослед и она заврши још збуњенија него на почетку“ (Фугард 1992: 20:26–20:44). Бузмана не занима прошлост, он упорно подсећа Лену на сада и овде, који су једино што им је преостало. Када га најзад замоли за помоћ, он јој подругљиво одговара: „За шта? Да пронађеш саму себе?“ (Фугард 2004: 206) и „Једног дана питаћеш ме ко си“ (207). У његовом сарказму се, међутим, налази оно што се крије иза свих њених покушаја да се оријентује и просторно и временски, јер је њена примарна потреба управо проналазак одговора на питање: „Ко сам ја?“

У Лениним настојањима да одговори на то питање могу се уочити два типа сећања, условно названа чулно и језичко сећање, о којима говори Алаида Асман (2011б: 149–155). Основна теза која се при дистинкцији ова два сећања поставља је питање њихове аутентичности. Чулна сећања су субјективна и практично се не доводе у питање, већ се узимају као истинита. Њима одговара концепт ретенције. Са друге стране, код језички утемељених сећања, морамо се увек изнова уверавати о њиховој истинитости, пошто су се чулни доживљаји временом изгубили, те се она морају наративно реконструисати. Лена не успева да склопи мапу и реконструише путању њихових пређашњих кретања и на тај начин утемељи своје сопство. Једино што јој преостаје јесу чулна сећања, складиштена као запис у телу, а не у језику (в. Асман 2011б: 160–164). Уместо мапе градова у којима су живели, она се окреће свом телу, које, како Блумбергова прикладно истиче, представља „мапу модрица“ (Блумберг 1991: 242). Једини идентитет који Лена стога успева да појми формира се на основу Бузмановог пребијања: ако може да буде ударана и повређивана—онда постоји. Његови ударци представљају траг који је неоспорив: „То је доказ. Када осетим [ударац] знаћу. Ја сам Лена“ (Фугард 2004: 208). Она је „Лена“, идентификована на основу своје подређене везе са партнером, а он је „Бузман“—онај који је надређени у њиховом односу, и то је за Бузмана једини могући одговор на сва њена егзистенцијална питања:

Лена: Бузман и Лена.

Бузман: Да! То је ко. То је шта. Кад... где... зашто! Сва твоја проклета глупа питања. То је одговор.

Лена: Бузман и Лена. (208)

Изнова понављајући њихова имена, Лена донекле пристаје на идентификацију спољашњом одредницом коју јој Бузман и систем намећу. Међутим, она не може да се ослободи мисли да постоји и нешто више од Бузмановог „сада и овде“: „Не! ‘Сада.’ Ја

се нисам родила данас. Желим свој живот. Где је?“ (208) Фугард у *Белешкама* пише да се у основи Ленине трагичне егзистенције налази „онтолошка несигурност“, при чему се не мисли само на „осећај неправде или злостављања“ већ на њену ултимативну потребу „да њен живот буде осведочен“ (Фугард 1983: 171). Још на почетку драме она каже: „Желим некога ко ће слушати“ (Фугард 2004: 200), али обала Сварткопса је потпуно пуста, њен пас се изгубио, а Бузман одбија да разговара са њом. За њега су њене речи само небулозно брбљање: „То твоје трабуњање. Кад прднеш има више смисла. Знаш зашто? Зато што смрди. Твоје речи су само бука. Глупости. Бука проклетог живота“ (200). Алузије на наслов Фокнеровог романа који је преузет из Шекспировог *Магбета* прикладне су за безнађе у коме се Фугардови протагонисти налазе. Шекспирови стихови пружају и згодну метафору њих самих, како појединачно (у свом бескрајном брбљању Лена је „бука“, а Бузман, округан и суров, је „бес“), тако и заједно, као оличење живота који „не значи ништа“.

Ленина „бука“ препуна је неповезаних фрагмената и пауза на које нас упућују сценска упутства. Дислоцираност језика паралелна је са дислоцираношћу њеног бића у свету у коме се налази, али је и показатељ да у њеној прошлости постоји нешто што јој ускраћује да сећања повеже. У свом непрекидном чаврљању, Лена се бескрајно врти у круг око оног неизрецивог—трауме која је запоседа и која је узрок њених фрагментираних сећања и дезинтегрисаног сопства. Њена жеља за „неким ко ће је слушати“ је потрага за оним што Лауб и Фелманова означавају као кључно у теорији трауме—за сведоком. Лени је неопходан други да би препознала и разумела своје Ја, јер једино се уз помоћ другог, у чину сведочења, њено сећање може наративно конструисати и њено сопство изнова дијалогски конституисати. У таквом чину, фокус није на трауматичном догађају, већ на моменту преноса (између оног који прича и слушаоца), где се одвија траума, односно њено закаслело поимање (в. Левин 2006: 5). Лена није преживела како би испричала своју причу, већ управо обрнуто—она мора да исприча своју причу како би преживела. Једино у наративу, у обраћању другоме, она може да реконструире своју прошлост и тако екстернализује трауму која је прогони. Лена мора да сазна своје „закопане истине“ како би наставила да живи. Као одговор на њен вапај за животом, у мраку Сварткопса, изненада се појављује трећи лик у драми, црнац, који је, иронично, на самрти. Иако Бузман покушава да је спречи, Лена дозива старца да им се придружи, при чему се у том поступку не ради толико о емпатији према другом људском бићу, колико о њеној императивној потреби да нађе некога уз помоћ кога ће њен живот бити „осведочен“, некога коме би испричала своју причу, јер то је и једини начин да је она сама појми и прими у свест (в. Фелман и Лауб 1992: 78). Она јасно истиче да не мисли на другог колико на себе: „Дођавола са тобом! *Ја га желим*¹⁵⁴“ (Фугард 2004: 210). У сцени која ће уследити, старац ће за Лену одиграти улогу неопходног другог, уз помоћ кога ће се њена годинама инкубирана траума „закаслело родити“ на позорници.

Старац који се појављује је такође показатељ да је у колонијализму позиција другог неповратно хетерогена, при чему и други има свог сопственог другог (в. Спивак 2003: 476). Чак и у мраку, Бузман и Лена могу да препознају да је старац црнац: „Кад си видела белца да седи тако?“ (Фугард 2004: 209) Вертхајм напомиње да нам овим „Фугард ставља до знања да различите расе имају различито и препознатљиво држање и говор тела“ (2000: 60). Али није само то оно што их разликује, већ и језик којим говоре, што је очигледно од првог Лениног покушаја да комуницира са њим. Она се

¹⁵⁴ Мој курзив.

обраћа црнцу на енглеском и на африкансу, али одмах схвата да он прича само неки од језика из породице Коса, што њихову конверзацију чини у потпуности немогућом. Према Фанону, црнци су постајали „бељи“ у оној мери у којој би успевали да усвоје језик и културу земље освајача (Фанон 2008: 9). То што црнац не говори ни енглески ни африканс показатељ је његове удаљености од центра моћи. Он је подређени на дну скале, који, по Спиваковој, не може да проговори: „За истинску подређену групу (ону на дну лествице), чији је идентитет њена разлика, не постоји подређени субјект који се не може представити, а може говорити у властито име“ (Спивак 2011: 106). Црнац буквално и не проговара на сцени, осим неразговорног мумљања и једне једине речи— „Лена“ (Фугард 2004: 215). Такође, његова људскост се, исто као и људскост затвореника црнаца у *Острву*, доводи у питање: за Бузмана, он је исто што и пас; за Лену, језик којим црнац говори је „бабунски језик“ (212).

И Бузман и Лена се понашају супериорно према црнцу. Подражавајући говор белаца, Лена користи расистичке изразе, попут „*Môre, baas!*“¹⁵⁵ (211), не би ли измамила старчеву реакцију, али и зато што верује да је то начин обраћања који ће он препознати (в. Кеурис 2010). Бузман инсистира на повлачењу разлике између њихове две расе: „Дођавола! Он нам не припада“ (Фугард 2004: 212); „Он није браон, он је црн“ (Исто). Он црнца назива „*kaffer*“¹⁵⁶ (210) и покушава да га отера одатле, симулирајући ситуацију која се одиграла тог јутра, када су белци отерали њих. У таквом односу према црнцу, а и према Лени, он је тај који сада заузима позицију супериорног Другог, што је оличено и у његовом физичком дистанцирању од њих двоје. Лена, насупрот томе, назива црнца „*Outa*“¹⁵⁷ и зове га да приђе да се угреје. Она успоставља везу између њих двоје тако што изговара њихова имена: „Деда... Ти... [*Додирне себе.*]... Лена... ја“ (215). Када црнац изговори Ленино име, што је уједно и једина реч коју ће он током драме изговорити, започиње њихов дијалог, односно дијалогски чин сведочења, који је заправо Ленин монолог. Према сценском упутству, цео њен монолог прати следећи шаблон: „*Старац непрестано мумла—повремено јасно изговарајући неку фразу или чак реченицу—а Лена се све више и више препушта илузији конверзације*“ (215). На његово мумлање она реагује смисленим одговорима, као да га уистину разуме: „Тако је! У праву си!“ (215); „Не почињи поново, Деда. Не знам!“ (218). За Вертхајма (2000: 63), Лена изводи позоришну представу пред старцем, као пред публиком, с обзиром на то да она своју причу не износи само речима, већ и физичким гестовима и играњем улога. Такође, она на почетку потврђује старчеву улогу сведока, као замену за изгубљеног пса који је такође за њу био „[j]ош један пар очију. Нешто што те посматра“ (Фугард 2004: 216). У својој „представи“ Лена износи свој живот: она прича о свом умору и старости („Моје очи. Нису више добре, поготово када је нешто удаљено. Али некад давно...!“ (217)), о свом пропалом односу са Бузманом („Он иде испред. Ја иза. Раније смо ишли једно поред другог, шалећи се. Уноћ би ме пуштао да му певам и слушао би ме“ (218)) и о бескрајним селидбама („Ходамо толико дуго, Деда. Погледај ми стопала. Ове стазице по ливадама... Бузман и Лена су их исписали“ (Исто)). Она изнова потврђује да не може да утврди распоред њиховог кретања јер су јој сећања замагљена: „Срећем се са сопственом успоменом на тим старим путевима.

¹⁵⁵ *Môre, baas!* (африканс): Добар дан, господару.

¹⁵⁶ *Kaffer* (африканс) је погрдан назив за Африканце, црнчуга, нигер. Током драме, Бузман црнца назива и другим погрдним именима на африкансу, попут *hond* (срп. пас) и *swartgat* (срп. црначка задњица). Колико су те речи биле увредљиве сведочи и догађај који описује Мери Бенсон, када је један од гледалаца, прогнани цез музичар Дуду Пукване, црнац, чувши Бузманову заједљиву увреду упућену Деда, побегао из позоришта (Бенсон 1997: 90).

¹⁵⁷ *Outa* (африканс): начин обраћања старијем човеку; деда, чича.

Некад је млада. Некад стара. Да ли долази или одлази? Одакле докле? Све је измешано“ (219). У својој причи Лена најзад стиже и до оног што је за њу најболније—неуспеха да се оствари као мајка. Постављајући црнца у позицију слушаоца, она са муком успева да преточи своја трауматична сећања на мртворођену и прерано умрлу децу у форму исповести:

Дуга је то прича. [*Помера се ка њему и седа поред њега.*]. Једно, Деда, које је живело. Шест месеци. Друга су рођена мртва. [*Пауза.*] Јел то све? Да. Знам само неколико речи, али дуга је то прича ако си је проживео. [*Чује се старчево мрмљање.*] То је све. То је све. Не, Боже, Деда! Шта још да ти кажем? О чему ме питаш? О болу? Да! Зар кафири не знају шта је то? Једна ноћ је била дужа од малог комада свеће¹⁵⁸ и велика као мрак. Негде тамо магарац је посматрао. Завукла сам се испод кола док је гледао. Бузман је био далеко да бих га позвала. Само звук његове секире док је цепао дрва. Нисам имала ни крпе!“ (219)¹⁵⁹

За Ванденбука, ова Ленина исповест представља „Фугардову најелоквентнију прозу“ (1985: 61). Међутим, како увек бива у сведочењу трауми, исповест није у својој бити савршено кохерентна: Ленине реченице су пре речи и фразе него потпуне реченице. Она не каже једноставно да се породила потпуно сама испод магареће запреге и да је дете било мртво рођено, али мрак, свећа и тишина коју прекида само равномерни звук секире у даљини попут црквених звона, јасне су индикације смрти. Присуство магарца алудира на сцену Христовог рођења, али у Лениној причи магарац не сведочи најрадоснијем догађају, већ његовој потпуној супротности. Такође, опет противно библијској причи о магарцу који говори, магарац, који је био једини Ленин „сведок“, не може да проговори и не може да потврди њену бол.

Међутим, када на крају приче старац изнова изговори њено име, за Лену то представља потврду да је коначно саслушана и да није потпуно сама. Та потврда јој улива снагу да се супротстави Бузману тако што одлучује да подели са црнцем свој хлеб и место крај ватре. Бузман, који остаје у улози супериорног Другог, захтева од Лене да своје наводно стечено слободно сопство мора на неки начин да „откупи“. Она пристаје да дâ Бузману сво вино у замену за његово допуштење да остане са старцем:

Лена [*импулсивно*]: Узми вино. Све. И следећи пут исто. [*Извлачи из склоништа две боце вина.*] Ево.

Бузман [*са неверицом*]: Због тога!

Лена: Желим га.

Бузман: Ово је вино, Лена. То је кафир. Он ти неће помоћи да заборавиш. Желиш да будеш трезна у овом свету? Знаш ли како изгледа када си трезна?

Лена: Желим га. (Фугард 2004: 222)

¹⁵⁸ У спомињању краткотрајне светлости свеће наспрам дуготрајног бола такође се могу пронаћи алузије на већ поменути Магбетов монолог.

¹⁵⁹ У Лениној исповести одзвања прича Фугардове мајке о пару обојених, коју је Фугард забележио низ година пре писања Бузмана и Лене: „Једног дана док је мама радила у продавници, обојена жена која је путовала магарећом запрегом са својим мужем породила се покрај пута и она је притрчала да помогне. ‘Никога није било. Ничега. Ни одеће за бебу. Само крпе’ | Сакупила је оно што су белци из Миделбурга одбацили и дала их жени. Када се ујутру вратила да види како су, већ су били отишли, са бебом и свим својим стварима (Фугард 1983: 19). Овакви призори су заправо били веома чести на јужноафричким друмовима. Такође, Шели напомиње да је стопа смртности деце обојених и црнаца била изузетно велика: „Скоро половина деце рођена у већини резервата умирала је пре пете године“ (2009: 80).

Оно што Бузман не схвата и не жели да схвати јесте да Лена не жели да заборави уз помоћ вина, него да се сети, зато што ће сећањем она спознати свој идентитет и дати смисао својој егзистенцији. За Бузмана, ова Ленина спознаја, оличена у њеној изненадној срећи и певушењу, представља могућу опасност по његово сопство. Пошто је Лену преобразио у своје власништво, слугу и пратиоца, он је афирмисао свој идентитет у смислу господара и надређеног. Према сценском упутству, Бузман је по први пут, али не и једини током драме, „*несигуран у себе*“ (223). Док Лена не гледа, он изнова покушава да отера црнца и да му узме ћебе које му је она дала. Претња коју он упућује црнци „Ако јој кажеш, убићу те“ (224), сугерише да у односу Бузмана и Лене постепено долази до окретања улога. Као у Хегеловом концепту идентитета у причи о господару и слуги, и овде изненада увиђамо да је други/слуга (Лена) тај који стиче контролу и моћ над Ја/господаром (Бузманом), што се и експлицитно наводи у дидаскалији, где се Бузманова све већа несигурност опет потврђује (224, 225). Без Лене, као подређеног другог, његова позиција супериорног Другог је уздрмана и Ја, за које је мислио да га поседује, почиње да му измиче. На крају првог чина, Лена и старац су ти који од Бузмана праве другог, како на основу везе која се формирала између њих, тако и на основу физичке дистанце. Док их Бузман без речи посматра из свог импровизованог шатора, Лена и старац у ноћ улазе заједно, делећи прекривач, шољу чаја и хлеб. Фугард у *Белешкама* ову сцену назива Ленином „мисом“, препознајући ненамерне алузије на хришћански обред (в. Фугард 1983: 173). Попут Христовог жртвовања, Ленине речи („[Г]орак чај, парче хлеба. Горко и браон. Овај хлеб би требао да има модрице. То је мој живот“ (Фугард 2004: 225)) садрже и позитивне и негативне аспекте. Ова сцена јесте „прослава њеног живота“, како Фугард истиче у *Белешкама* (1983: 173), али је исто тако и подсетник на оно друго од живота, које она познаје и више него добро, а које ће се убрзо одиграти и на сцени.

Почетак другог чина доноси повратак протагониста на надређене и подређене колонизацијске позиције које су заузимали и на почетку првог чина. Бузман, охрабрен алкохолом, тера Лену и старца да му се обраћају са „*my baasie*“¹⁶⁰, опонашајући начин на који се црнци обраћају белцима. Присећајући се сцене која се одиграла тог јутра, Бузман подругљиво пародира Ленино сервилно понашање према белцима који су им срушили кућу: „Дајте нам времена, господару. ... Сирота Лена. Још само једну хрпу ствари, господару. *Arme ou Lena*“¹⁶¹! (Фугард 2004: 227) За разлику од Лене и осталих обојених који су се растрчали да спасу своје ствари, Бузман стаје на страну белаца, помажући им да спале све што је остало од страћара. Док је за Лену то била „једна тужна прича“ (228), Бузман се смејао:

Тужна прича? Оно двоје што су се побили зато што је неко зграбио погрешне панталоне? Онај који је покушавао да ухвати свог магарца? Или онај други који је трчао наоколо са кашом тражећи ватру на којој ће завршити кување? Био је то биоскоп, човече! И ја сам гледао. Од почетка до краја, све како се десило. *Ја* сам гледао. *Ја*.

Жене и децу како седе около слинави и уплакани. Страћаре како падају. Мушкарце како стоје и гледају док их жути багер тера одатле ... Све сам то видео! (Исто)

¹⁶⁰ *My baasie* (африканс): господару.

¹⁶¹ *Arme ou Lena* (африканс): сирота Лена.

Називајући Лену и остале припаднике своје расе „већина вас“ (227), он се одваја од њих, заузима супериоран став и изнова наглашава своје *Ја*. За њега је рушење куће тог јутра било наводно стицање слободе: „Свет је био отворен овог јутра. Био је огроман! Сви путеви... нови путеви, нова места. *Исусе!* Опило ме је“ (229). У Бузмановим речима одзвањају речи белаца који колонизацију представљају као ослобађајућу просветитељску мисију. Иронично, када су их белци разјурили, а њих двоје се поново нашли на путу, Бузман је ту исту слободу изгубио. У Ленином опису, њих двоје су наликовали на четвороножну животињу, слично свим осталим обојенима који су мало пре тога били део Бузмановог „биоскопа“: „Требало је да нас видиш, Деда! Једно доле, друго горе, поново на почетку... тражећи Бузманову слободу“ (230). За Бузмана и Лену, као и за остале потлачене, свет није отворен и путеви нису нови. Када схвати да се опет нашао заробљен у затвореном кругу, на путу безброј пута пређеном, Бузман признаје да је слобода коју је осетио била пуки привид: „Дуг је пут до слободе.¹⁶² А сунце је ниско. Наши дани су кратки. [*Пауза.*] Прекасно је, Бузмане. Прекасно је за то данас“ (230).

Пошто је слобода неухватљива, Бузман увиђа да мора поново изградити нову страћару, а белци ће је изнова срушити. Та безизлазна циркуларност његове егзистенције сада га тера да открије потпуно супротно становиште о себи, у коме се, прелазећи од *Ја* ка *Ми*, ипак идентификује са осталим одбаченим обојенима и црнцима, који су ништа друго до ђубре белаца, исто као и ђубре које скупљају: „Ми смо ђубре белаца. Зато смо им се смучили. Они одбацују, ми скупљамо. Облачимо га. Спавамо у њему. Једемо га. Ми смо направљени од тог ђубрета сада. ... Шта мислиш зашто седимо овако овде. Зато што смо одбачени. Смеће. Он такође. [*Покаже на старца.*] Не желе га више. Бескористан је“ (231).¹⁶³ Овим се Бузманова слика о себи, створена на претпоставци да су људски односи засновани на моћи која се увек испољава на релацији надређеног *Ја* и подређеног другог, открива као конфликт између слике супериорног сопства и поистовећивања себе са ђубретом белаца, што потврђује хипотезу да *Ја* и други постоје и унутар једног тела, како се показало и у *Крвној вези*. Као што је био случај и код Мориса, и у основи Бузмановог сопства налази се фундаментални расцеп. Ако је у првом чину његов идентитет био оличен у његовој поистовећености са бруталношћу и безобзирношћу, у другом се таква идентификација доводи у питање. Он исмева Лену и старца, али се, како Лена напомиње, срами ако њега исмевају (214). Ћутљив и намргођен, Бузман је сада тај који поставља питања. Иако је у почетку старац за њега предмет поруге, његов бес прелази у љубомору која постаје манифестна због пијанства, јер жели Лену натраг, како би повратио своје *Ја*, односно своју супериорну *Персону*. Оно што следи је потпуно супротно: уместо *Персоне* откриће се сенка, други део Бузмановог сопства, који је једнако са Леном изгубљен по питању своје дестинације и у буквалном и у метафоричком смислу. За то откривање потребно је да његов други, Лена, стекне потпуну независност, односно да пређе супротан пут, од другог ка *Ја*, у чему јој помаже црнац—њен други.

Једна једина реч коју црнац изговара у драми—„Лена“—за њу је довољна потврда да она постоји независно од Бузмана и подређене улоге коју јој он намеће. Ту независност и слободу она у потпуности открива када се ноћ коначно спусти и када са црнцем остане на отвореном, на хладноћи. У покушају да загреје и себе и црнца, Лена

¹⁶² Низ деценија касније, када је систем званично побеђен и „слобода“ коначно освојена, ова Бузманова реченица је сабласно понављена у наслову Манделине аутобиографије.

¹⁶³ У првом чину, Лена прави сличну паралелу свог сопства са празним флашама које скупљају, са старим поцепаним ђебетом или бушним лонцем које она ипак није у стању да одбаци, јер то је једино сопство које има: „Време је да се баци. Али како то да урадиш ако си то ти“ (198).

му прилази све ближе и свесно прекорачује границе апартхејда: „Приђи ближе. Да! Хотентот и Кафир немају времена за апартхејд¹⁶⁴ у ноћи попут ове“ (233). Супротно логици апартхејда која почива на постављању непремостиве препреке између Другог и другог, Лена допушта другом да јој се приближи. Међутим, овде није реч толико о физичком контакту између раса, попут оног у *Изјавама*, већ пре о допуштању и препуштању инхерентној другости на психолошком нивоу као услову целовитости. Пошто није успела да искуси мајчинство, као један од начина да препозна егзистенцију другог унутар себе, покушавајући да угреје и нахрани црнца, Лена се, на неки начин, према њему опходи као мајка према детету. Његова слабост и немоћ јој дају шансу да га „усвоји“, чиме она бар на кратко умирује своју незадовољену потребу (в. Ванденбрук 1985: 61). Она почиње да певуши песму попут успаванке, о срећним временима, онако како би мајка певала детету. Међутим, њено певушење врло брзо прелази у својеврсно мало славље где је она по први пут у драми отворено срећна. Лена се иначе плаши да буде срећна, односно, она мора да крије од Бузмана да је срећна, јер њена срећа у њему буди бес, што је и експлицитно назначено нешто касније у драми (222). Овде, међутим, она је уистину радосна и почиње да игра на начин који је карактеристичан за обојене, истичући колективни идентитет свих потлачених у систему: „Стопала на земљу и удри. Јаче! ... Ништа префињено. Не поцупкујемо ми као белци. Можда је то њима смешно. Али нама је живот маћеха. Зато и играмо јако. Препусти се. Тапши са мном“ (234). Као што је у *Острву* и у *Сизвеу* колектив представљао подршку, тако и код Лене осећај да није сама пружа ослобођење из канци прошлости, али и садашњости. Она сада komponује песму у којој показује свој нови осећај о местима који јој је до тада измицао из руку и из сећања:

Корстен има своје празне флаше
Сварткопс има мамце
Лена има модрице
Јер Лена је хотентотска женска.

Клајнскул има бодљикаве крушке
Мишнвејл има со
Лена има Бузмана
Зато је увек сама крива.

Коегакоп је далеко
Редхаус горе уз реку
Лена је опет у блату
Деда седи са њом. (234)

Иако се у песми Лена и даље поистовећује са Бузмановом „врећом за ударање“, песма јесте истинска прослава њеног постојања јер се ипак завршава стихом „Деда седи са њом“, чиме она подсећа себе да њен живот није био узалудан, јер је, коначно, „осведочен“.

У том тренутку, у потпуности угрожен њеном новостеченом снагом, како би је повредио, Бузман признаје да је он сломио флаше због којих ју је тог јутра пребио. На њено питање зашто је то урадио, Бузман нема одговор:

¹⁶⁴ Валдер (2003: 40) напомиње да је ово једини пут да је Фугард у целом свом опусу употребио реч апартхејд.

Бузман: [*излазећи из склоништа*] Зашто сам те ударио? [*Покушава да нађе одговор. Гледа у своје руке, стиска песницу на једној руци и њоме удара другу.*] Зашто?

Лена: Да унесеш мало топлине у свој живот? Научи да играш Бузмане. Остави модрице.

Бузман: [*Још један ударац*] Зашто?

Лена: [*тихо*] Можда си само желео да ме додирнеш, да знаш да сам овде. Покушај на други начин. Отвори песницу, спусти руку на мене. Овде сам¹⁶⁵. Ја сам Лена.

Бузман: Лена! [*Удара се најјаче до сада. Погледа је и климне главом.*] Лена... А ја сам Бузман. (236)

Бузман удара сопствени длан како би осетио колико боли, само да би касније рекао да њега то не боли (Исто). Али, када удара Лену, она плаче, што потврђује његову супериорност. Бузман тиме покушава да одржи своју улогу тлачитеља, али улоге су се изненада неповратно замениле и сада је његов ред да поставља сва она мала егзистенцијалистичка питања на која одговори не постоје. Када му Лена каже да удари свој живот, а не њен, он се слуђено okreће око себе, у потрази за својим животом, за својом егзистенцијом. Његов очајнички узвик „Покажи ми! Где је? ... Где?“ (Исто) ехо је Лениних питања са почетка драме. Размишљајући о својим протагонистима, Фугард у *Белешкама* пише: „Нешто опасно је потиснуто и вреба, дубоко у Бузману. Шта ако изађе на видело...? Онда ће попут Лене ту бити осећај неправде, пакао питања на која се не могу наћи одговори“ (1983: 168). Такође, Фугард напомиње да однос Бузмана и Лене није тако једноставан у смислу да је Лена жртва, а Бузман тлачитељ: обоје су „жртве заједничке несреће—и жртве једно другог“ (Исто), што коначно постаје очигледно онога тренутка када Бузман признаје да у Лени види сопствени одраз, односно одраз онога што је апартхејд од њих створио—скрушена створења која више нису људи: „Не питај ме шта си урадила. Само се погледај. Кажеш да можеш да сама видиш. Онда се добро погледај вечерас! Плачеш за флашу, преклињеш за модрице. Фуј, Лена! Бузман и Лена, фуј! Ми више нисмо људи. Слобода није за нас. Стојимо под небом... два искривљена Хотентота“ (Фугард 2004: 238). Његов монолог иде и даље од тога, указујући да бол који је Лена описивала није само њен и да је и његово сећање једнако трауматично:

Наш свет је нем. Као твоја материца. Све што је икада изашло из ње била је тишина. Требало је да буде бучно. Рађала си тишину. А Бузман је сахрањивао. Узме лопату наредног јутра и гурне нашу наду назад у прљавштину. Дубоке рупе! Када их напуним опет кажем: *Фуј*. Један дан твој ред. Други дан мој. Још две нове рупе тамо негде. (Исто)

Ако је у Лениним речима да је Бузман био далеко да га дозове можда изгледало као да је Бузман незаинтересован за децу, сада се открива друга истина. Лена је желела да буде мајка, али је и Бузман исто тако желео да буде отац породице. Без дома и без деце, њих двоје ће на крају нестати без икаквог трага, биће само две нове рупе ископане у земљи. Бузманове речи су есенцијална негација живота, који је ништа друго до живот у

¹⁶⁵ Ленина емпатија у овом контексту делује прилично неуверљива попут оне коју показује Мартинус у *Луна парку*. Међутим, емпатија и овде има сличну улогу у функционалном смислу јер она отвара простор за Бузманово досезање „унутрашње истине“. Такође, у њеној реченици „Покушај на други начин“ одзвањају Фанонове закључне речи из *Црна Кожа, Беле Маске*: „Зашто једноставно не додирнути другог, осетити другог, открити једно другог?“ (Фанон 2008: 181)

смрти, али је и смрт једнако бесмислена: „Крај Бузмана и Лене. То је све, вечерас или било које друго вече. Двоје мртвих Хотентота који животаре заједно“ (Исто).

Док Бузман то говори, црнац постаје отелотворење његових речи зато што буквално прелази из живота у смрт на сцени. Старчева смрт у драми има многострука значења. Бузман се у невереци пита како се то десило тако одједном, а да није ни заплакао, на шта Лена одговара да вероватно „није било вредно“ (239) плакања. Црнац јесте фигура која служи као Ленин сведок, али је такође и сведочанство изопачености до које људи могу да потону у земљи у којој су укоренење расистичке поделе. Он је, речима Спивакове, „посебна и недоказива маргина, апсолутни други кога наслућујемо у тами“ (Спивак 2003: 238), а он из таме и излази на сцену и у тами ће коначно и нестати. Блато, друга изговорена реч у драми, овим добија егзистенцијалистичко значење, означавајући животни циклус човека, који је из блата поникао и у блато се враћа, као варијанта библијске реченице „земља земљи, pepeo пепелу, прах праху“. Такође, старчева смрт изнова наглашава контраст између раса и позиције које свако од њих заузима на апартхејд скали вредности. Бузман искаљује свој бес и љубомору тако што пребија леш црнца, али му то не доноси никакво олакшање.¹⁶⁶ Олакшања нема зато што нема старчеве реакције: он, већ мртав, не може да плаче и да броји модрице као Лена, чиме не доноси потврду Бузманове супериорности. Лена се на неки начин свети Бузману тиме што каже да ће због тога белци њега окривити да је убио црнца, иако је заправо невин. Бузманов самопрезир и срам у том тренутку прелази у панику и гротескност; он жели да одмах побегне одатле и тера Лену на полазак.

Нешто касније у драми, Лена каже да када Бузман нешто не разуме, он то удари (244). Међутим, пребијање мртвог црнца Бузману не обезбеђује никакво смислено разумевање, управо због тога што смрт црнца указује и на његову и Ленину немогућност да пронађу смисленост у свом постојању. Обоје старчеву смрт виде као упоредну са њиховом коначном судбином, на коју Бузман раније алудира. Мртав црнац стога не остаје само одраз другости који нема „суштинске“ везе за њиховим идентитетима, његова смрт јесте вид измештања и запомагања „ране“ немуштим језиком субалтерних који не могу да проговоре. Смрт се притом не поима као коначно спасење, баш зато што, како Бузман истиче, они живе у смрти, свакодневно проживљавајући и горе од смрти. Разматрајући релацију између живота и смрти Фугард бележи нешто слично:

Смрт је коначно искуство губитка—али оног за који вежбамо целог живота. Штавише, изгледа ми да су пробе горе него сам наступ. Зато што када изгубимо у животу—вероватно нешто што волимо исто колико и сам живот—морамо да наставимо да живимо. ... Човек—глумац слеп за аплауз, клицање или звиждук и осуду свог последњег наступа. (Фугард 1983: 103)

Апартхејд фигурира као симболички поредак из кога протагонисти не могу да изађу, а у који нису ушли својом вољом. У покушају да разуме сâм себе у том поретку, Бузман се поистовећује са великим Другим/апартхејдом и копира његове матрице и његов дискурс. Бузманово пребијање Лене и црнца, опијање и изругивање руглу

¹⁶⁶ Ванденбрук (1985: 220) напомиње да се у екранизованој верзији драме Бузман потом сруши преко леша, док се у позадини чују весели звуци са глосера на реци. Ово није уочљиво у другој екранизованој верзији. Фугард у својим *Белешкама* такође наглашава овакве контрасте и контрадикторности у Јужној Африци, при чему остаје свестан и своје позиције. Једном приликом, након што је на улици угледао „још једне Бузмана и Лену“ он наводи да су само пола сата касније он и његови пријатељи сели „за раскошно декорисан препун сто и пили француски шампањац“ (Фугард 1983: 178).

осталих обојених и црнаца представља само мимикрију, односно понављање обрасца који га окружује. А опет, као што је, по Лакану, субјект неизбежно отуђен у симболичком поретку, сваки Бузманов чин, у бити мачистички и дискриминаторни, завршава се неуспехом. Лакан симболички поредак изједначава са Оцем, као великим Другим, а Бузман чак не успева ни да се оствари у улози *pater familias*. Фугард закључује да је и у његовом случају, као код Ерола, реч о негација мушкости, емаскулацији која се односи и на целокупно сопство (в. Фугард 1983: 194). Иако на почетку тврди да он зна где иде, за разлику од Лене („Нисам ја збуњен као ти. Знаш шта радим“ (197)), Бузман није ништа мање од ње изгубљен у свету који их је маргинализовао. Њихове судбине су паралелне, ма колико Бузман одбија да призна своју несигурност. Последњи приказ Бузмана приказује његове трагикомичне покушаје да стави на себе све њихове ствари, спреман да побегне одатле. Када у томе коначно успе, на сцени се буквално отеловљује његова претходна идентификација са ђубретом—према сценском упутству, оно што видимо је „*гротескна фигура претоварена стварима*“ (Фугард 2004: 245). Спутан свим тим стварима, Бузман изгледа исувише далеко од оне слободе коју је тог јутра мислио да је добио.

Са друге стране, Лена је спознајом своје трауме и своје независности од Бузмана искусила слободу и она по први пут тога дана, а и иначе, успева да каже ‘Не’ Бузману. Она одбија да узме било шта од њихових ствари, чиме одбацује и свој живот:

Узми све! ... Не желим ништа. То је мој живот али не желим више да га осећам. Предуго сам га држала. Желим да га пустим. Не желим ништа! Шта оно беше твоја велика реч? Слобода! Вечерас је Слобода за Лену. Белци су је теби јутрос дали, али си је изгубио. Морам ли ја да ти кажем како? Кад си све то стрпао на своја леђа. Није било места и за њу. ... Требало је да је бациш на ломачу. Заједно са мном. Требало је да одеш голог дупета. (245)

У потрази за идентитетом, Лена се коначно проналази у егзистенцијалној празнини. Њена егзистенција бесмислена је као и њихово лутање кроз Источни Кејп, путовање које је циркуларно, без сећања на почетак и без визије краја, осим смрти, која једина може да заустави тај круг.¹⁶⁷ Своју потребу за одговорима она задовољава донекле у спознаји да правих одговора нема, али прихватање чињенице да је утеха немогућа је утеха по себи. Како Фугард напомиње у поменутом видео интервјуу, „[о]на никад и не изађе у потпуности из те конфузије, али успева да изађе из своје зависности да јој је одговор уопште потребан. Она се коначно окреће ка Бузману и каже ‘дођавола са тим, не занима ме како сам доспела овде. Овде сам. И то је сигурно’“ (Фугард 1992: 20:45–21:15). Када јој Бузман на самом крају коначно разјасни тачан редослед њихових селидби, она закључује да „[т]о не објашњава ништа“ (Фугард 2004: 247). Ванденбрук (1985: 65) тврди да је Ленин тријумф баш у томе што препознаје, а потом и прихвата чињеницу да је егзистенција непојмљива и необјашњива.

¹⁶⁷ Идеја да је смрт једино место где обојени и црнци могу пронаћи дом појављује се и у *Сизвеу* у Бунтуовој причи о старом деди Џејкобу. За разлику од *Бузмана и Лене*, ова прича садржи елементе фарсе и изазива смех код публике, али је њена поента једнако трагична. Деда је „радио на фармама од ове области па доле до обале и на север све до Преторије“, а када је умро, свештеник на гробу закључује: „Тако је било пријатељи. Даље и даље... све док није стигао овде. [Покаже на гроб под својим ногама.] Сада је коначно готово. Колико год Бури на овој фарми буде задрт, не може померити деду Џејкоба. Он је нашао дом. [Пауза.] Тако је, брате. Ми ћемо наћи мир једино када ископају рупу да ставимо своје лице у земљу“ (Фугард 2000: 175–176).

Управо у том њеном тријумфу дешава се и коначни обрт у драми. Последњи поглед на мртвог принца наводи Лену на следећи закључак: „Не можеш да одбациш себе пре времена“ (Фугард 2004: 246). Она прилази Бузману и узима од њега део ствари и ставља их на своју главу. Прелазећи од Ја ка Ми у питању „Где идемо?“ она одбацује свој индивидуални идентитет и пристаје на јединство са Бузманом, односно на немогућност раздвајања Ја и другог. Она прилази Бузману и изговара реч „дај“, чиме му заправо говори да треба и да даје, да дели, а не само да узима. Осврћући се на ову драму након неколико деценија, Фугард то потврђује:

Са *Бузманом и Леном* сам био заокупљен да истражим и покушам да разумем веома драгоцену могућност која вам је дата када имате однос са другим људским бићем. Да све док сам са тобом, имам ту невероватну могућност и да дајем и да добијам. Мислим да ништа у животу није тако драгоцено као то. Мислим, моја душа ће на крају бити сачињена од онога што ја чиним теби и што ти чиниш мени. (Фугард 1992: 18:00–19:00)

Наслов драме у коме су њихова имена повезана везником ‘и’ указује на то да је њихова веза, иако није ‘крвна’, а вероватно није ни озваничена у цркви или општини¹⁶⁸, нераскидива. Та коначна симбиоза симболично је приказана у томе што њих двоје са сцене одлазе заједно, а не једно иза другог. Међутим, њихова будућност није непредвидива и заједнички излазак са сцене неће много шта променити, јер за њих нема нових светова или слобода. Ванденбрук (1985: 66) исправно увиђа да ће њихова следећа дестинација, било да је обала реке, неко од насеља за обојене или нова колиба, само физички бити другачија, али не и метафизички. Диди и Гого на крају *Годоа* остају непомицни испод дрвета, Лена и Бузман одлазе даље, али нису много другачији од Бекетових јунака, јер одлазе зарад пута самог. Ситуација пре почетка драме остаје непромењена, што потврђује немогућност излаза из симболичног поретка. Протагонисти на крају још једном понављају да су они Бузман и Лена, микрокосмос који рефлектује њихове позиције у већем свету који настајују и од којих не могу да побегну. Као што ни Бекетов *Годо* не долази, као што ни Чеховљеве „сестре“ не одлазе у Москву, и Фугардови ликови су у клопци датих околности, које остају непромењене. У „модерној трагедији“ попут ове нема климакса нити тријумфалног разрешења. Чак и ако ликови стекну спознају (попут Лениног „То ништа не објашњава“), то је пре анти-климакс (67).

Бузман и Лена одлазе заједно, али у мрак, док на сцени остаје потпуна тишина. У *Белешкама*, Фугард пише о једној обојеној жени која је неко време радила за његову породицу и која је „могла бити Лена“ (Фугард 1983: 166). Пошто више није било посла, покушала је да пронађе посао у некој од кућа у насељу. Када ни у томе није успела упутила се уз оближње брдо, у непознатом правцу:

То брдо, то сунце, дуго путовање. Вероватно путовање на које моја Лена још није кренула... али хоће једног дана у периоду који је пред њом након што оде са Бузманом на крају драме; путовање на коме нема више побуне—та могућност је прошла, па чак и заборављена—путовање на коме нема борбе, одбијања, па чак ни суза. Предаја: Пораз. Путовање у срамотну *тишину*¹⁶⁹, тишину и слепило

¹⁶⁸ Ванденбрук (1985: 220) наводи да су у првом нацрту драме постојале јасне назнаке да Бузман и Лена нису венчани, где Лена тврди да је Бузман рекао да ће се венчати, на шта он одговара да је сигурно био пијан тада. Ови делови се не налазе у коначној верзији драме.

¹⁶⁹ Мој курзив.

света, натоварено сада више него икада раније Лениним питањима на која нема одговора: Зашто? Како? Ко? (Исто)

У последњој реченици овог Фугардовог сећања сажета је суштина *Бузмана и Лене*, јер то јесте драма о тишини и о свима онима који су ућуткани и пред којима свет затвара очи, а који покушавају да пронађу разлог за своје постојање. Фугард истиче да ова драма „има срце тишине“ (Руш 2014: 117)—као што је фигуративна тишина која је изашла из Ленине материце, као што је тишина старца, у буквалном смислу. Његова смрт јесте и коначни и потпуни пад у тишину. Међутим, баш та тишина одјекује гласније од речи, зато што његова смрт, као смрт Христа, доноси спасење за Лену. Она на крају каже да је бар неко видео мали део њеног бесмисленог живота, који управо због чињенице да је осведочен добија извесни смисао. А као што је на позорници црнац сведок Лениног живота, тако, на ширем плану, публика у позоришту сведочи утишаним и маргинализованим у апартхејду. Па чак иако на сцени не постоји могућност излажења из владајућег система, чињеница да су такви протагонисти постављени на сцену јесте нека врста изласка и оптимистичног провиривања кроз симболичку жалужину апартхејда. Такав оптимизам очит је и Лениним последњим реченицама пре напуштања сцене: „Жива сам, Бузмане. У мени још има светла. Још увек имаш шансу. Немој да је изгубиш“ (Фугард: 2004: 247). Оваква афирмативна слика Лене на самом крају паралелна је са сликом црнкиње којој је Фугард понудио превоз и која је и била првобитна инспирација за драму. Како Фугард бележи, у слици те жене „није било пораза—било је бола и велике патње, али не и пораза“ (Фугард 1983: 124). Таква непораженост очигледна је у Лениној снази да се помири са празнином времена која јој одбија приступ, да поред свега што је преживела игра и плеше и да на крају настави даље и поново се отвори ка другом—ка Бузману. У мемоару *Рођаци*, Фугард истиче снажан матријархални фокус у његовој породици:

Оваква доминација жена у мом раном детињству поставила је шаблон за оно што је уследило. ... Као да је одувек постојала нека додатна димензија када је реч о женама, што је довело до тога да су ми оне постале највећи пријатељи и љубавници, учитељи и извори инспирације. Верујем да се то одражава у мом писању. Где год се ту налази жена ... њен глас је онај који је доминантан и афирмативан. (Фугард 1997: 15–16)

Такав је Ленин глас, а такав је и глас Хестер Смит из драме *Здраво и довиђења* која је предмет анализе у наредном потпоглављу.

3.3. *Здраво и довиђења*: распакивање прошлости

Драма *Здраво и довиђења* премијерно је изведена 26. октобра 1965. године у позоришту *Library* у Јоханезбургу, у режији Барнија Сајмона, са Фугардом у улози протагонисте Џонија. За извођење у позоришту *The Space* у Кејптауну 1974. године, режисерску палицу преузео је Фугард, као и четири године касније када је драма најпре изведена у Лондону, а потом и на Би-Би-Си телевизији чиме је започела њена популарност широм света. Породична веза у овој драми односи се на везу брата и сестре, Џонија и Хестер Смит, који, попут Мориса и Зака, деле заједничку крв, али су њихове егзистенције и карактери у потпуности различити. И у тематском смислу, ова драма је паралелна са *Крвном везом*, зато што се Хестер, попут Мориса, након низа година враћа у дом у коме је одрасла, где затиче свог отуђеног брата. Њихова конфронтација, која је више на психолошком него на физичком нивоу, на вишеструким нивоима открива стања усамљености, празнине и егзистенцијалне несигурности коју обоје осећају док покушавају да успоставе кохерентан осећај сопства, како једно наспрам другог тако и наспрам родитељских фигура које су невидљиве и помаљају се из сећања исто као и у *Крвној вези*. У временском погледу, попут *Бузмана и Лене*, ова драма обухвата само једно вече, симболично смештено између две речи из наслова, почетног поздрава и Хестериног коначног ‘довиђења’, током кога се брат и сестра упуштају у готово некротанско ископавање старих кофера и успомена. Сажимање радње у такав ограничен временски оквир, као и тематизовање фамилијарних односа, умногоме подсећају на О’Нилово *Дуго путовање у ноћ*. Прекопавајући по сећањима слично као и О’Нилови ликови, Фугардови брат и сестра Смит разоткривају породичне тајне, међусобно се оптужују и оживљавају закопане духове прошлости, односно духове својих родитеља, али реинкарнирају и себе саме, мада на потпуно различите начине.

Оно у чему се ова драма ипак разликује од претходних које су анализирани у овом поглављу јесте одсуство питања расе као кључне препреке при процесу самодетерминације протагониста. За разлику од обојених Питерсенових и Бузмана и Лене, Џони и Хестер Смит су сиромашни белци, Африканери, што им у друштву апартхејда сигурно обезбеђује бољи друштвени статус и слободу. Међутим, оно што се у драми открива јесте да су њихови идентитети произведени од стране центра моћи на сличан начин као и код обојених и црнаца, при чему се као дефинишући фактор уместо расе сада јавља класа. Ни у економском ни у метафизичком погледу Смитови нису много далеко од осталих Фугардових ликова. Истина, они нису неумољиви попут Бузмана и Лене, а за разлику од једнособне колибе Мориса и Зака на периферији, Смитови имају чак трособну кућу у оронулом делу центра Порт Елизабета, на адреси која у себи садржи и име улице и број—„57а Вели роуд“ (Фугард 2004: 132). Ипак, у оштром контрасту са локацијом куће у центру града, њени власници су од центра моћи итекако удаљени. Мрачна и препуна бубашваба баш као и колиба у Корстену или Стајлсов фотографски студио, та кућа је и затвор и лудница за Џонија, који у њој живи у својеврсном самонаметнутом прогнанству, што се открива у његовом уводном монологу на почетку првог чина.

Огољена сцена у којој затичемо Џонија такође је показатељ огољености и маргиналности ликова. Оскудни похабани намештај којим је соба опремљена симболични је подсетник на њихово сиромаштво. Централни део собе заузима

кухињски сто са четири столице. Манроова (1982: 21) истиче да ове четири столице имплицитно представљају идеалну нуклеарну породицу, која се састоји од оца, мајке, сина и ћерке. Међутим, приказ са којим се на почетку сусрећемо сугерише извртање овог идеала, с обзиром на то да је само једна столица заузета—у њој, надвијен над столом, седи Џони и расправља сам са собом у монологу који се протеже на безмало пет страница текста. Овај монолог садржи бројне референце које у почетку нису најјасније, али ће се њихово значење постепено разоткрити током драме. Из монолога такође сазнајемо и време и локацију радње. Драма се одвија у 1963. години, а Џони живописно описује улице и аутобуске руте у Порт Елизабету. Његово манијакално бројање секунди, минута и сати од Христовог рођења куцањем кашичицом о ивицу чаше, као и детаљно набрајање аутобуских стајалишта, подсећа на Ленин каталог насеља и носи једнако језовит призив. Бројеви и слова, брзалице и игре речима којима он покушава да закупи сопствени ум са једне стране указују на празнину и пролазност времена, а са друге представљају његову намерну стратегију да избегне реалност¹⁷⁰. Међутим, ови одбрамбени механизми функционишу само краткотрајно. С времена на време, реалност продире у његов измаштани свет, када се његове мисли неизбежно, иако индиректно, враћају на догађај који би он желео да заборави. Тако се усред набрајања минута и секунди Џони осврће око себе и, мада скоро неразговорно, спознаје да у том протицању времена, баш ту—унутар куће, протиче и његов живот. Ту спознају изненада прекида реченица у трећем лицу једнине, која подсећа на непотпуни епитаф што пружа први наговештај онога од чега Џони жели да побегне:

Зидови. Сто. Столице—три празне, једна... заузета. Сада и овде. Моја. Нема промене. У ствари има! Ја. За мрвицу сам старији. Још сећања. Сва друга сећања! Углавном исто овде. Овде. Друга сада. Онда, када се ово десило и када се оно десило. Моја постигнућа, углавном овде. ‘А онда једног дана, после дуге болести, његов...’ [Пауза. Нежно.] Који је сада на небу. [Пауза.] Скоро. На врх језика овог пута. Само не пожуруј. Шок на нервни систем мора да избледи. (Фугард 2004: 127).

Прелазећи из првог у треће лице једнине, Џони се обраћа себи, попут терапеута, али оно трауматично у том тренутку остаје неизрециво и он изнова покушава да закупи своје мисли описом тога шта ће радити сутрадан и како ће тако проћи још један дан. Његове реченице и начин на који их он изговара, међутим, разоткривају његово надасве трауматизовано сопство. Његов глас је „неприродан“ (128), он излаже чињенице, мисли су му кратке и испрекидане, при чему му измиче баш оно што се константно труди да успостави—контрола над временом: „Још један дан ће проћи. ... Колико их је прошло до сада?“ (Исто). Као што теорија трауме истиче, трауматизовани субјект заробљен је у клопци вечитог свеприсутства догађаја који покушава да заборави. Такав је случај и са Џонијем кога потиснути садржаји прогоне и поред свих његових покушаја да их избегне („Ево га опет! Брзо. Мисли о нечем другом. ... Промени тему!“ (Исто)). На ивици губитка контроле, Џони се пита да ли је луд, али путем искривљеног силогизма закључује да није: они који су стварно луди, не знају да јесу, а он зна, те стога није луд (129). Када схвати да ће се и сутра, на крају дана, вратити у празну и тиху кућу, он се изнова враћа на разлог због кога је кућа празна: смрт његовог оца. Иако он ниједног тренутка не каже експлицитно да је отац мртав, сцена коју описује у којој два погребника износе тело преминулог из куће током чега њега обавија осећај

¹⁷⁰ И у томе се може видети паралела са О’Ниловим ликовима из *Дугог путовања у ноћ*: док се код њих избегавање реалности постиже путем овисности од морфијума и алкохола, Џони је овисник о сопственим илузијама.

бескорисности јасно указује да је то узрок његове дезоријентисаности и покушаја бег од стварности:

Тежина ме је шокирала. Одједном тако тежак! Како то нисам приметио? Све ово време. Никада ме нису болеле руке. Али они су гунђали. ... Један два три ДИЖИ! У црним оделима носили су терет због кога су гунђали а ја... мувао се наоколо... моје две руке које су увек биле од помоћи бескорисне и празне; цео ја бескористан и огроман и стојим им на путу док покушавају да га изнесу кроз врата... извините покушајте извините сметам ли вам уууупс нежно немојте да га испустите извините молим вас за опроштај за тугу... Одједном су напољу, одлазе, а сви на тротоару гледају у мене... Треба ли да потпишем нешто, питам. Неки формулар да попуним? Имамо ваше име и адресу, каже. Служба ће вас контактирати. То је то значи. Један два три ДИЖИ! Подигнут и изнесен. Стрпан у гепек. Одвежен даље. Лупа горе доле зато што је пут лош. Најзад само је ствар. Ужасно тешка. ГО. Угушен чаршавом. Гурнут у рупу. (129)

Инвалидни отац и његова зависност о Џонију чинили су Џонијев живот смисленим. Без оца и сврхе коју му је брига о њему давала, Џони одједном постаје свестан себе и своје усамљености: његово тело наједном је незграпно, а његове руке бескорисне. Као што код Ерола Филандера или Стива Данијелса ова бескорисност руку представља одређени вид емаскулације и порицања идентитета, и код Џонија она функционише као симбол негације сопства, који је остао без свог сигнификантног другог, оног који је његовом животу давао смисао. На ту усамљеност указује и његово константно понављање заменица првог лица једнине (моје; ја; за мене; само мени). Без посла, затворен у стану у коме је провео цео живот, изолован од света, али и од живљења уопште, Џони је постао пасиван посматрач, било да се радило о оцу или животу који се напољу дешава, а који он, попут Гледис из *Алоја*, види кроз прозор. Његов говор непрестано осцилује између илузије, у којој је он као такав пасивни учесник у свету око себе срећан и задовољан, и стварности, која је потпуна супротност. Тако своју реченицу „Не жалим се. Ја сам задовољан са пуно тога што имам“ (131) он одмах преиначује у „Мало тога“ (Исто). Такође, иако он уистину до детаља описује спољашњи свет Порт Елизабета, реалност је да је он шизофрени интроверт, затворен у четири зида своје куће, исто као што је и његов монолог затворен сам у себи и врти се у круг око неизрецивог. Џони избегава комуникацију са другим људима, чак не отвара ни своју пошту, а његова асексуалност слична је Морисовој¹⁷¹. За разлику од Лениног „овде“, које је само једна од станица на њиховом бесконачном путу, Џонијево „овде“ је увек и заувек. Током монолога, локација „Вели роуд 57а“ се непрестано позиционира као непроменљиви сценарио његовог живота (*мој праг, моја кућа, моја соба*), али је тај сценарио такође и његов трауматични *locus*, чега је он донекле свестан: „Назад кући. Нигде није као овде. *То је лаж*¹⁷²“ (128).

Џонијева лаж ускоро постаје и главна окосница драме, када његова интровертност буквално бива прекинута упадом из спољашњег света. На вратима собе појављује се жена у тридесетим годинама са старим похабаним кофером у рукама. Њен улазак изазива осећај који Вертхајм (2000: 45) означава као „пинтеровску несигурност“ зато што Џони не препознаје свог посетиоца. Та несигурност се разрешава када се гошћа представи као Хестер, Џонијева сестра, која је била одсутна

¹⁷¹ Џони описује како је видео кондуктера како љуби девојку у једној од мрачних улица Порт Елизабета, али то њега не дотиче јер, како каже, „има других ствари о којима треба размишљати“ (Фугард 2004: 131). Морис у *Крвној вези* такође ниједног тренутка не исказује било какву потребу за женом.

¹⁷² Мој курзив.

дванаест година и која се сада вратила из још увек непознатог разлога. Са њеним уласком започиње попуњавање празних столица на сцени што у буквалном што у фигуративном смислу. Према Вертхајму (2000: 46), Хестер је архетип заблуделе ћерке која се враћа кући, спремна да буде дочекана загрљајима и питањима, али оно са чим се сусреће је апсолутна супротност—Џонијево препознавање. Аристотел је у *Поетици* дефинисао препознавање као један од најважнијих елемената драмске приче, а које подразумева „прелажење из непознавања у познавање, па затим у пријатељство или у непријатељство с оним лицима која су одређена за срећу или за несрећу“ (Аристотел 1955: 23–24). Међутим, овде то изостаје зато што је Џони потпуно незаинтересован за формирање било каквог односа са придошлицом. Улоге се стога окрећу и Хестер постаје та која „препознаје“. Она најпре наводи Џонијев белег и ожиљак, што је према Аристотелу најједноставнији начин препознавања (32). Међутим, такво препознавање „по знацима“, ономе што ће повезати породични чвор и спојити изгубљене чланове у срећну породицу, нема ефекта. Хестер стога прелази на оно што Аристотел означава као препознавање по сећању: „[Н]еко опази неку ствар, и она изазива у њему болна осећања“ (33). Хестер се окреће око себе и огорчено препознаје собу у којој је одрасла, што врло брзо постаје сећање на једну несрећну породицу:

Ово је била наша соба; ово је била дневна соба са кухињом али кад је мама умрла и ја почела да растем што мали дечаци не треба да гледају ти си се преселио унутра па је постала кухиња са спаваћом собом, што исто није било битно јер је увек била нека свађа и нико ни са ким није говорио. Тачно или нетачно? А када си ти порастао и тати постало све горе ти си почео да пазиш на њега зато што сам ја радила у кафићу Асторија, и то тамо је његова соба и он лежи тамо само са једном ногом због експлозије; и читав наш живот само запомагање и кукњава и шта пише у Библији и шта ће Бог урадити и мрзела сам то! Тачно или нетачно? Тачно! Био је то пакао. Желела сам да вриштим. Толико ми се смучило да сам отишла. Шта ти више треба? Да се исповраћам? (Фугард 2004: 135–136)

Када заврши са својом тирадом, Џони је коначно препознаје и то по мржњи која се и сада, а и касније током драме, успоставља као њена најпрепознатљива особина:

Џони: ...твоја мржња! Није се променила. Њен звук. Увек тако нагла, тако бучна, касно уноћ. Нико није умео да мрзи као ти.

Хестер: [*Са уморним презиром*] Ово? Хропац ова четири зида и кров који прокишњава! Шта сам ту имала да мрзим?

Џони: Нас.

Хестер: Имам прече ствари да радим са својом мржњом.

Џони: Мрзела си нешто. Сама си рекла.

Хестер: Добро, нешто. То како је било! Све те године, све нас, овде. (136)

Као што Морис у *Крвној вези* мрзи себе, тако Хестер мрзи све око себе, мрзи свет који ју је осудио на такву егзистенцију. Али док Морис мржњу задржава на ауторефлексивном нивоу, Хестер је изражава из свег гласа током целе драме. Када је Џони упита зашто се вратила и колико ће остати, Хестер избегава одговор, не зато што не жели да одговори већ зато што га ни сама још увек не зна. Иако тврди да је само у пролазу и да ће њена посета бити само „здрово и довиђења“ (Исто), она је у коферу са собом понела све своје ствари, што упућује на другачији закључак. Интернационални мотив „повратка кући“ у књижевности чини се нарочито погодним за анализу идентитетских конструкција која се темеље на сећањима, зато што људи своја сећања не смештају само у предмете или знаке, већ и у места: собе, куће, дворишта или градове

(в. Асман 2011б: 281). Асманова још истиче да „[к]о после дугог времена посети та места, тај је туриста кроз прошлост властитог детињства и после много деценија среће се са самим собом“ (Исто). Отварајући врата собе, Хестер отвара капију која води у неки минули свет. Оно чему се нада јесте да у том свету неће затећи оно што је и оставила за собом, оно што је мрзела:

Нисам се плашила промена. Рекла сам себи, надам се да ће бити промена. Молим те да буде другачије и непознато, па чак и ако се изгубим и морам да питам за пут. Али сама помисао на то да је све исто, онако како је било и на мене која се враћам и затичем то...! Мука ми је! Изазива ми нагон за повраћањем! (Фугард 2004: 138)

Међутим, њена надања су демантована још на путу од Јоханезбурга до Порт Елизабета возом друге класе и она до детаља описује свој сусрет са истим призорима и истим мирисима на путу ка кући који у њој изазивају исти осећај мучнине. Њено набрајање аутобуских стајалишта и улица подсећа на почетно Џонијево набрајање што нам скоро сабласно сугерише да ће и у кући затећи све исто, без промена. А оно чега се Хестер плаши није само сећање на своју мржњу, већ и на мржњу оца усмерену ка њој, што Џони потврђује: „Да, још увек те мрзи. Не жели да те види“ (139). Тог тренутка започиње Џонијево заваривање Хестер када најпре игнорише њено питање о оцу, а потом јој одговара у презенту, подржавајући њену помисао да отац спава у суседној соби. Фигура оца ће од тад па надаље контекстуализовати њихову конфронтацију, која се с времена на време прекида Џонијевим повлачењем у собу, наводно код оца, а заправо—у свет илузија. Истина је да он заварива и себе самог, а не само Хестер, од обоје сакривајући чињеницу да је његов живот постао испразан и бесмислен.

Очигледна огорченост и мржња коју Хестер гаји према оцу стоје насупрот Џонијеве покорности и посвећености њему. Безмало садистичко узбуђење које Хестер осећа при помисли на очеву смрт супротстављено је Џонијевом све већом забринутости за њега. Што је њен антагонизам према оцу гласнији и смелији, тако је он све више забринут, пажљив, узима лекове и проверава како је (Вертахјам 2000: 49). Ово је само једна од разлика у њиховим карактерима које су видљиве још од самог почетка. Исто као и у *Крвној вези*, те разлике обележавају и чине неизбежном њихову конфронтацију и дају подстрека тензији која се формира између Ја и другог на сцени. Сличности са претходном драмом упућују на закључак да се и Хестер, попут Морија, вратила због кривице коју осећа зато што је напустила брата. Хестер је побегла од сиромаштва, од суровости и недостатка љубави, а Џони је одустао од жеље да постане машиновођа и остао да помаже оцу. Хестер није само заблудела ћерка, она је и заблудела Африканерка. Како Џони наводи, када је отишла, отац је одбијао да је помене: „Мора да је негде покупила енглеску крв, са мајчине стране“¹⁷³ (Фугард 2004: 151). Супротно од Мориса и Зака, овде је брат који је остао код куће интроспективан, неспособан да ради и скрхан својим калвинистичким страховима. Са друге стране, Хестер је спонтана попут Зака и мање образована. Она изгледа јака и сурово реална док је он слаб и обавијен илузијама. Хестер тражи одговоре онолико упорно колико их Џони избегава.

Њих двоје се веома лако инстинктивно враћају у давно успостављене улоге, где је Хестер омражено дете, а Џони фаворизован: „Петнаест година је прошло и ту сам

¹⁷³ Иако најочигледнија расна релација у апартхејду између белаца и црнаца изостаје у овој драми, ова реченица је један од показатеља да дискриминаторни ставови у апартхејду иду и изван те релације.

само један сат и опет сам ја крива! Доче слатки доче у коме ко је то урадио значи Хестер је то урадила. 'Нисам ја. Она је!' Ако се гласно смејем ја сам била крива. Ако заплачем опет сам ја крива. Седим мирно и гледам своја посла али и то ће бити довољно“ (153). Вертхајм (2000: 46) скреће пажњу на то да у изворној верзији на енглеском језику Хестер овде користи три времена, прошло, садашње и будуће, што је показатељ да њихово психолошко време прекорачује границе садашњости. Међутим, однос брата и сестре према времену различит је попут њихових карактера. Док она тежи да открије и да се сети („Када гледам, ја гледам уназад“ (145)), он жели да заборави и побегне, иако истиче супротно. Његова тврдња да не жали за тим што није постао машиновођа („Никад не гледам уназад. ... Увек унапред. То сам ја укратко“ (147)) само је још једна у низу његових илузија.

Хестер упорно одбија да призна Џонију због чега се вратила, она чак цепа и писмо које му је послала, пре него што он успева да га прочита. Међутим, она очигледно трага за нечим, јер, како Џони истиче, завирује „по свим угловима“ (149). У *Белешкама*, Фугард себи поставља питање о томе шта се налази у основи Хестерине потраге: „Она тражи нешто што не познаје, што не може да идентификује—смисао свог живота?“ (Фугард 1983:121) Иако Хестер узвикује „Нико од вас ме не познаје“ (151), она врло брзо признаје да ни сама себе не познаје. Повратак у некадашњи дом у њој изазива снажан осећај неумомљености. Из куће у Порт Елизабету у којој је била омражена она је отишла у хостеле и изнајмљене собе у Јоханезбургу, који су хетеротопије колико и Корстен и блатна обала Сварткопса: „Нема адресе! Нема имена, нема бројева. Нека соба негде, у некој улици“ (154). У таквим местима-без-места идентитет се губи: брисање адресе подразумева брисање имена и личности оних који ту живе. Управо то искушава и Хестер: „Онда сам почела да се будим усред ноћи и питам се која је соба... лежим ту у мраку и немам појма. И после, ко је то. Одједном. Ко је то ко лежи и пита се где је. Ко је то ту? Ја? А ја сам Хестер. Али шта то значи? Шта значи Хестер Смит? ... Где припадаш?“ (154) Чињеница да зна своје име њој више ништа не значи, без дома и без осећаја припадности њен идентитет је под знаком питања. А питање идентитета директно је повезано са сећањем и, док лежи у хотелској соби, Хестер покушава да се сети ко је била некада, не би ли повратила осећај интегрисаности и неанонимности који је можда у прошлости поседовала:

Лези доле, допусти да се то одигра, и чекај. Да се појави сећање. Тако то функционише. ... Једном ће се изненада појавити неко сећање на тебе, негде, у неком другом времену. А онда ћеш успети све поново да разумеш. У међувремену, само чекај, слушај питања на која немаш одговоре... нема опасности, бола или нечег таквог, само нешто што недостаје, смисао твог имена. (154)

А то „нешто“ она се нада да ће пронаћи у Порт Елизабету, у свом некадашњем дому и „у неком другом времену“—у свом детињству. Иако радња драме јесте смештена у 1963. годину, кључни тренуци се одвијају у годинама из прошлости, нарочито у тридесетим годинама двадесетог века, када се дешава очева несрећа и када се и будући идентитети двоје деце предодређују као они који су скрајнути на маргине белог друштва. Нешто касније ће исечци из новина навести Џонија да понови очеву причу о „лошим временима“ (171), под чиме се подразумева велика економска криза из тридесетих година двадесетог века, која је у Јужној Африци произвела сиромашне

белце, и то углавном међу Африканерима¹⁷⁴, а не енглеским досељеницима (в. Шели 2009: 90). Џони говори како су црнци гледали белце док обављају „њихов“ посао, зато што су били гладни и „похлепни“ (Фугард 2004: 171). Та похлепа осећа се и у лику Хестер, друге генерације сиромашних белаца, која се изненада присети да је дошла како би узела свој део новчане компензације за коју верује да ју је отац добио због своје повреде на железници¹⁷⁵ и да ју је сакрио негде у кутијама у својој соби. Џони сматра да је њена жеља за новцем грех, као и њена потајна жеља за очевом смрћу. Џони се чврсто држи строге калвинистичке религије коју им је усадио отац, што објашњава његове честе алузије на Бога и цитирање Библије.¹⁷⁶ Хестер, са друге стране, његову уздржаност и побожност намерно и жустро негира својим грехом—проституцијом, која ју је и научила да новац може све купити: „Бајке су готове. Умрле су у стотинама Јоханезбургских соба. Постоји човек. А ја сам жена. Толико је једноставно. Желиш грех, е па ето ти га. *Курвала сам се*“ (158).

Џони јој предлаже нагодбу којом ће обоје бити задовољни: уколико пронађу новац, она ће га узети и отићи, а он ће остати у својим илузијама у кући и све ће се вратити на старо. Он зато износи прву кутију из собе. Међутим, када Хестер из кутије извуче мајчину хаљину коју препознаје по специфичном мирису, почињемо да увиђамо да компензација коју она тражи није толико материјалне природе, колико психолошке:

Хестер: Боже, Џони! Помириши!

Џони: Шта?

Хестер: То је она.

Џони: Ко?

Хестер: Мама. Помириши, човече. То је мамин мирис.

Џони: Не сећам се.

Хестер: Кажем ти, то је она. Ја се сећам. Како ти се то чини, хеј? Све ове године. Дођавола човече, тешко је. Види, узећу и њу такође. Теби не треба. Ставићу је на страну и запаковаћу је са осталим стварима када кренем. Подсети ме.

...

Џони: Шта сада?

Хестер: Имам неки чудан осећај.

Џони: Шта је са новцем?

[*После тихе борбе са собом Хестер се враћа на кутију и наставља распакивање. Џони је посматра.*]

Хестер: Донеси остале. (160)

Фугард у *Белешкама* пише: „Шта Хестер жели? За почетак, одштету. *За почетак*, зато што у ту собу улази без свести о свом животу“ (Фугард 1983: 121). Док се завеса спушта на крају првог чина, Хестер почиње да заборавља на новац све више се губећи међу садржајем кутија, не би ли међу фрагментима своје прошлости изнова пронашла ту свест.

¹⁷⁴ У мемоару *Рођаци*, Фугард наводи да је ова драма његова „лична прослава“ „отуђених Африканера из радничке класе“ (1997: 30) које је сретао целог свог живота.

¹⁷⁵ Иако се у лику Хестер више ради о фигуративној похлепи, то не спречава неке критичаре да њен лик дефинишу искључиво на основу финансијских потреба (в. нпр. Нјоки и Огого 2014).

¹⁷⁶ Мартин Оркин ову драму анализира као критику африканерских калвинистичких вредности (в. Оркин 1991: 129–138).

Поновно подизање завесе приказује сцену која је затрпана кутијама, коферима и разбацаним стварима¹⁷⁷. Она празна сцена са почетка драме у другом чину постаће пренатрпана, што у буквалном смислу, што у фигуративном, јер ће у њој бити и Џони и Хестер и духови родитеља који као да живи плешу по соби и људи из спољњег света које Хестер презире једнако као и живот који су водили. Како они распакују кофере и кутије, тако се пред очима гледалаца њихово детињство и њихови породични односи све више „распакују“. У лику Хестер из детињства потврђују се Џонијеве речи са почетка да је увек била „са неком смицалицом у рукаву“ (143). Све што је Џони, са друге стране, чинио и тада и сада, било је удоваљавање оцу. Енормно блиски однос оца и сина уочљив је и на фотографији коју описује Хестер, а коју Џони не жели да види, не толико због старих сећања, колико због нових која га прождиру. Опис фотографије значајан је и због тога што у њему по први пут видимо да и Хестер и Џони оца идентификују са штакама које је носио након несреће. Истовремено, међу свим стварима које су испале из кофера, Џони однекуд ископава управо те очеве старе штаке. Као што Хестер хаљину повезује са мајком, тако и Џони своја сећања смешта у предмете. Штаке ће до краја остати на сцени као константан подсетник на оца, као његово фигуративно присуство, које опседа сцену од почетка драме што је изражено у њиховом константном понављању заменице трећег лица јединине: он, његов, њему, итд.

Оно што се такође увиђа у другом чину јесте да су њихова сећања на детињство у потпуности различита, што потврђује хипотезу о „дистинктивно перспективистичко[м] својств[у] искуственог памћења“ (Асман 2011б: 75) која се развија у филозофији, историји и уметности почевши од Ничеа. Док је за Џонија садржај кутија њихово „наследство“ (Фугард 2004: 166), за Хестер тај садржај нема нимало позитивне конотације: „Све што наслеђујем вечерас су лоше успомене. Мука ми је при самом погледу на то“ (Исто). Њена сећања искључиво су везана за сиромаштво: „Половни Смитови из Вели роуда. То смо ми били! Ти у мојој одећи, ја у његовим чарапама, мама у његовим старим ципелама зато што су оне најбоље стављане у кутије, а кутије у креденац, а онда би се врата закључала. ... Требало је да имамо више. ... Свега. Ничега није било довољно осим тешких времена“ (165). Њена жеља за новчаном компензацијом заправо је жеља да компензује своју несрећну прошлост и мучну садашњост и обезбеди будућност која исто тако делује мучна и несрећна. Док она машта о томе шта ће урадити са новцем, Џони се све више и више упушта у сопствену илузију и постаје опседнут штакама: *Током њеног говора он стаје иза ње и ту испробава итаке—пар корака, различите позиције, отвара имагинарна врата, итд.* (167–168). Ово означава почетак његове идентитетске потраге која ће на крају драме достићи врхунац.

Хестер, са друге стране, одговор на идентитетска питања проналази у стварима разбацаним по поду попут ђубрета: она све више почиње да види њих саме као другоразредно ђубре, при чему њихово сиромаштво није само економско, већ и културно:

¹⁷⁷ У мемоару *Рођаци*, Фугард пише да је сцена за ову драму моделована по узору на кућу његових родитеља у насељу *Jubilee* која се исто састојала од три собе. Успомене сачуване по коферима и кутијама такође су проистекле из ауторовог личног сећања: „Моја мајка је била компулзивни сакупљач, сво ђубре које није била у стању да баца када смо се спаковали и напустили *Jubilee*, и опет када смо се спаковали и напустили *Cape Road Smallholding* и најзад када се коначно спаковала и напустила *St. George's Park* чајдјиницу—сво то ђубре (у представи се отеловљује) завршило је у картонским кутијама и коферима и кесама и лименим кутијама од колача испод кревета и на врху већ претрпаних ормара и полица са фиокама“ (Фугард 1997: 116–117).

Хестер: Нисмо били само сиромашни. Било је ту нечег горег. Половно! Живот овде је био полован... коришћен и стар и пре него што је стигао до нас. Ништа није до нас стизало ново. Чак су и дани са собом носили утисак да их је цео свет проживео пре нас. [*Џони се враћа празних руку.*]

Џони: Хестер.

Хестер: Где је кутија? [*Џони излази.*] Зашто сам се уопште вратила? ... Зар није постојала једна ствар коју би вредело сачувати од свих ових година? (172)

Када је Џони нешто касније упита шта ће урадити ако не нађе „то“, намерно избегавајући реч „новац“, Хестер признаје: „Још увек не знам шта је то. Бар једна ствар која у себи носи добро сећање. Размишљам. Покушавам да се сетим. Мора да постоји нешто што ме је чинило срећном. Све ове године. Макар једном. Срећном“ (172–173). У том тренутку Џони гласно примећује да је она заборавила на новац: „Јеси ли...? Да, јеси, зар не? [*Хестер збуњено гледа у хаос око себе.*] Заборавила си шта тражиш!“ (173)

Међу папирима из прошлости Хестер проналази и венчани лист родитеља, што опет изазива њихове конкурентне визије прошлости. За Хестер, брак је грешка, из свог искуства као проститутка она је научила да „срећне породице“ не постоје: „Срећне породице су дебели мушкарци који пузе ка својим преплашеним жена. А кад је теби доста, он се ту не зауставља, ‘госпођо’. Спрала сам са себе више ваших мужева него што су вама направили деце“ (168). Према њој, мајка и отац никада нису били „срећно венчани“ (174), али је Џонијева верзија другачија:

Хестер: Кажем да је то била највећа грешка коју је икад направила. Брак! Постанеш нечији роб целог живота, све док не паднеш у гроб. За шта? Срећу у рају? Видела сам их—маму и друге попут ње, са више деце него што могу да изброје и без новца; са модрицама сваки пут кад легне плата зато што је дошао кући пијан или са још једним дететом у стомаку зато што је био толико пијан да није знао да је то у кревету његова сопствена матора жена!

Џони: Тата никада није тукао маму. Никада није пио.

Хестер: Зато што није могао. Био је богаљ. Али радио је то на други начин. Пала је у гроб исто као и све остале—уморна. Преплашена! Видела сам је!

Џони: То је ужасно, Хестер. (176)

Хестер прича у име свих жена и мајки, утишаних и застрашених, што религијом, што вековним патријархатом. Са карактером који је на граници вулгарности са једне стране, и рањивости са друге, Хестер је пре свега довољно храбра да каже шта мисли. Она је још једна у низу Фугардових „јаких жена“¹⁷⁸, као и Лена. У интервјуу са Лин Фрид из 1992. године, алудирајући на своје женске ликове, Фугард истиче да „рушење расних граница мора ићи руку под руку са рушењем родних граница“ (Фрид 1992). Марша Блумберг (1998: 124) указује на улогу публике у том процесу: док Хестер заузима многоструке подређене улоге на сцени (као усамљена сиромашна жена, проститутка, црна овца у породици, преварант), драма чини видљивим друштвене структуре укореење вековима, а публика, која без речи посматра сцену, аутоматски постаје

¹⁷⁸ Барбера (1993: vi) истиче три јаке жене у Фугардовом животу које су инспирисале Фугарда, а чије се особине могу и пронаћи у његовим протагонисткињама: мајка, супруга Шила и пријатељица Мери Бенсон, уредница његових *Белешки*. Фугард овом списку додаје и Ивон Брајсленд, глумицу којој је поверио и улоге већине женских протагонисткиња у својим драмама (в. Фугард 1992: 01:07–01:13). У *Белешкама*, аутор такође истиче улогу женских ликова: „Жена је та која је средство путем кога покушавам да причам о преживљавању и пркосу—Мили, Хестер, Лена ... на неки начин и Фрида“ (Фугард 1983: 198). С обзиром на то, изненађујуће је да су феминистичка читања Фугарда до данас малобројна.

делимично одговорна за позиционирање тих структура, али и свесна неопходности њиховог рушења.

У свету у коме је положај жене увек субалтерни, за Хестер је могућ само један закључак: „Сви смо ми грешке неког другог. Ти. Он такође. Ово. Цео проклети свет је грешка“ (Фугард 2004: 177). Хестер овим дотиче срж постструктуралистичке мисли о субјекту као конструкту чија је дефиниција исписана и пре рођења. У егзистенцијалном ништавилу, разочарана у све око себе, она, попут Лене, тражи нешто што ће њеном животу дати смисао и самодефиницију, она трага за „срећним сећањем“ (173) које ће интегрисати њено дезинтегрисано сопство. Али је и њено сећање, попут Лениног, испуњено тугом и трауматичним догађајима. И Хестерина примарна траума је везана за смрт, али овога пута реч је о смрти мајке, а не детета. Оно што је за Џонија смрт оца, за Хестер је била мајчина сахрана. Једнако бескорисна и удаљена од реалности као и Џони, у тренутку сахране Хестер је имала асимптоматску реакцију—није могла ни да заплаче. У атмосфери у којој је све до тада познато било изокренуто (отац плаче, рођаци који никад нису долазили раније сада их теше, итд.), Хестер је била отупели посматрач. Тек после пар дана, када ју је обојени трговац на вратима упитао за мајку, Хестер је схватила да је мајка мртва и, слично Гидеону у *Луна парку*, почела је да плаче без престанка: „Одједном сам знала да је мртва и шта значи бити мртав. То је довиђења за стално. Отишла је заувек. Па сам плакала. Нешто сам хтела да урадим, али било је касно“ (177).

Није само Хестер та која се разоткрива: као што и Џони помаже њој да открије своје тајне, тако и његове полако излазе на видело. Иако је испрва тврдио да није ни послао пријаву за железничарску школу, Хестер међу папирима проналази позивно писмо у коме јасно стоји да је Џони ипак примљен у школу. Подстакнут њеним упорним питањима, Џони признаје да је желео да иде. Једино до чега је њему стало изван бриге о оцу била је железница. Његово описивање возова и машиновођа представља и једини тренутак у драми када он није посве равнодушан. Међутим, његова посвећеност оцу, која прелази у абнормалну опсесију, натерала га је да се врати кући и да пређе пут супротан од оног у наслову, од довиђења ка поновном здраву:

Тако смо стајали са сузама у очима, он на својим штакама—ја са својим кофером. Дошао је до врата и махао ми цео пут низ Вели Роуд. [*Пауза.*] Стигао сам до моста. Девет сати ујутру, сунце сија, врева и гужва, сви су заузети, срећни—само он, тамо... И ето ме назад. Просто. Овде. Рекао сам му да сам пропустио воз. Сложили смо се да је то Божја воља. Помогао ми је да се распакујем. (180)

Попут Мориса који често алудира на Библију како би разумео своју „кривицу“ и „казну“ коју заслужује, тако се и Џони, као и његов отац, компулзивно враћа вери у божанско провиђење, како би разумео своју слабост да напусти дом. Његовим калвинистичким страховима супротстављен је атеизам који Хестер све гласније изражава. Она га изазива да призна своју мржњу према оцу не би ли бар та мржња била нешто ново, „сјајно, оштро и опасно“ (180) у гомили старог и похабаног. Џони не успева у томе, он „анестезира себе од реалности и од емотивних ризика“ (Ванденбрук 1985: 53): „Не волим. Не мрзим. Играм на сигурно. Дођем кад ме зовну, одем кад ме отерају, смејем се кад ми се смеју“ (Фугард 2004: 180). Џони неће да га ништа разгаљује, он је емотивно обогаљен исто онолико колико је њихов отац био физички обогаљен. Због тога он све више почиње да осећа потребу за штакама:

Џони: Осећам несвестицу.

Хестер: Оне нису твоје.

Џони: Одговарају ми.

Хестер: Зар не схваташ? Оне су његове. Оне су он.

...

Хестер: Не требају ти!

Џони: ПОТРЕБНО МИ ЈЕ НЕШТО! ПОГЛЕДАЈ МЕ!¹⁷⁹

Хестер: Онда их узми. Буди богаљ!

Џони: Божија воља ће се испунити...

Хестер: Већ личиш на њега...

Џони: ...на земљи као и на небу...

Хестер: ...и звучиш као он...

Џони: Ја сам његов син. Он је мој отац. Крв моје крви. (181)

На Џонијево оправдавање Богом Хестер одговара својим ултимативним богохуљењем, при чему њена идентификација са ђубретом достиже врхунац, какав је био случај и са Бузманом: „НЕМА БОГА! НИКАД ГА НИЈЕ БИЛО!¹⁸⁰ Распаковали смо сав свој живот, Јоханесе Корнелиусе Смите, године на Вели Роуду, и нигде нема Бога. Ништа осим ђубрета. У овој кући нема ничега осим бескорисног ... половног сиромашног белог ђубрета!“ (181)

У том тренутку, Хестер у гомили „ђубрета“ око себе коначно наилази на „добру успомену“—мајчину хаљину. Мајка је за Хестер била једина утеха и заштита, њене једине пријатне успомене из детињства везане су за мајку и склониште које јој је она представљала: „Заборавила сам да је она била овде—овде, жива, да је додирнем, да причам са њом, да је волим. Она је овде била шанса за љубав, желела сам то. Било је тешко мрзети. Мржња! Мржња! Толико тога за мрзети да сам заборавила да је она била ту“ (182). Она чува хаљину као успомену, што открива рањивост коју она вешто скрива испод маске огорчености, а то представља и први корак напред у њеној идентитетској потрази. Други и коначни корак иде паралелно са најважнијим преокретом у драми: охрабрена успоменом на мајку, када види да нема више кутија, Хестер скупља снагу да оде у собу да пита оца за новац. Њена спознаја да нема оца у суседној соби и Џонијево признање да је све то била представа, како за њу, тако и за њега самог, за Хестер представља моменат самоспознаје. Она пребија Џонија и искаљује сав свој бес, као што и Бузман пребија леш црнца, јер у том другом види одраз себе, као одбаченог ђубрета. А опет, за разлику од Бузмана, код Хестер то доноси катарзу, односно крај њене потраге у сваком смислу. Она нуди Џонију да га поведе одатле, када он одбије, она му поклања свој део куће и свега у њој и жели му да бар покуша да буде срећан. Катаклизмично путовање по успоменама код ње је довело до стицања новог осећаја себе и свог бића. Али то „ново“ осећање је заправо старо, јер се њена потрага за идентитетом завршава практично на самом почетку. На крају драме, она жели да се врати свом животу и ономе што је била пре него што је ушла у ту собу: „То сам ја—жена у соби. Навикла сам се већ на то. ... Желим да се вратим томе, да будем ту, да будем поново онаква каква сам ушла овде. ... Неко то све посматра. Али то није Бог. То сам ја!¹⁸¹“ (188). Хестер се суочава са собом и прихвата себе. Без породице, без

¹⁷⁹ У оригиналном тексту Фугард ставља велика слова како би нагласио Џонијево викање и све већу избезумљеност.

¹⁸⁰ Атеизам који Хестер изражава одражава Фугардов сопствени атеизам. У *Белешкама*, он пише да хришћанство за њега „не значи ништа. Сво то хришћанство ми је потпуно страна. Превише тога је исписано на етикету хришћанин да бих је завезао око свог врата...“ (1983: 77).

¹⁸¹ Мој курзив.

пријатеља она схвата да је сама свој творац и да мора да преузме одговорност за себе. Оваква њена афирмација није много изненађујућа, с обзиром на све што је претходило. Иако тврди да је ништа не занима и да све мрзи, снага њеног цинизма ипак говори другачије—она исувише „осећа“ живот да би била равнодушна. Када у једном тренутку Хестер закључи да њихов живот није имао смисла и да су рођење и смрт само грешке („Да ли овако изгледамо? Као гомила грешака? Довољно да се пас исповраћа“ (177)), Џони је изазива да изврши самоубиство, што би био разуман избор за некога ко не налази смисао ни у чему. Хестер га, међутим, игнорише. Попут Камијевог Сизифа, Хестер у свом апсурду проналази извесну егзистенцијалну радост—она *жели* да живи и да буде „сада и овде“, неспутана бременим прошлости.¹⁸²

Овакав Хестерин крај потврђује и тезу коју Ниче износи у *О користи и штети историје за живот* да се некада много боље живи од заборава (в. Ниче 1977: 7). У Џонијевом случају, крај ће бити потпуно супротан. Након што га Хестер пребија, Џони до самог краја драме остаје да лежи на поду непомично, као да је мртав попут оца или попут старца из *Бузмана и Лене*. То и није далеко од истине, зато што Џони и живи у смрти од како је отац умро. Присуство оца давало му је разлог за живот. Његова соба дефинисана је суседном собом, константним чекањем на очево запомагање или позив. Тишина која је наступила после смрти за њега је несносна. Смрт оца, као другог, донела је Џонију сусрет са сопственим Ја, али тај сусрет је ништа друго до сусрет са исконском егзистенцијалном несигурношћу, са страхом од самоће и будућности:

‘То је то,’ помислио сам. ‘Крај.’ Чега? Њега. Чекања. Бола у другој соби. ‘Сад си сасвим сам Џони Смите,’ рекао сам себи. ‘Од сад си ти—само ти и где год да си—ти си у сред тренутка. Друга соба је празна.’ ... Тешко ми је да опишем. То је као да... Стидим се. Себе. Да будем сам. Само ја у целом мом животу. Било је другачије са њим. Био је ту, нешто друго, негде друго. Чак и вечерас, само претварање је помогло. Поверовала си да је ту, зар не? ... Кад би се бар његов дух вратио да ме прогони! Чак и ако бих оседео од страха!’ (186–187)

Без другог, као неодвојивог дела јединствене целине, Џонијево Ја је потпуно разорено. Доминик Лакапра (1999: 669) напомиње да у посттрауматским ситуацијама сва разликовања почињу да се руше, укључујући и кључну разлику између сада и овде. Хестер, са једне стране, залупивши врата и изговоривши епонимно ‘довиђења’, успева да залупи врата прошлости и отвори се за будућност, ма колико та будућност, по свему судећи, неће бити много боља. Код Хестер је посредни реакција на трауму коју Лакапра означава као жаљење: она допушта критичку дистанцу, промену, наставак живота и извесну етичку одговорност. Џони је, са друге стране, жртва меланхолије која има карактеристике „окупирајућег процеса“ (в. Лакапра 1999: 713): попут Гледис, он остаје закључан у компулзивном понављању, непрестано се фокусирајући на изгубљени објект—односно особу у Џонијевом случају. Он не може, као Хестер, да каже довиђења, већ остаје да чека духа оца, као што је целог живота чекао његов позив за помоћ. Његов неуспех да разликује „сада и овде“ од „увек и заувек“ (Фугард 2004: 182), живот од смрти и себе од оца, у последњој сцени драме достиже врхунац, када се он у потпуности идентификује са мртвим оцем. Ова идентификација започиње још у тренутку када Хестер физички нападне Џонија због преваре. Симулирајући експлозију која је осакатила оца, Џони узвикује „Јаче! Експлодирај! Прогутај ме. Нек се сруши планина! Ово је крај света“ (184). Када Хестер изађе из собе, он се вуче по поду собе

¹⁸² Фугард у *Белешкама* истиче да је Хестер највише од свих његових ликова оличење „Камијевог ‘храброг песимизма’“ (Фугард 1983: 118).

као да је непокретан, угледа очеве штаке, попне се на њих и постаје буквална реинкарнација оца:

Зашто да не? То решава проблеме. Будимо реални—човек на своје две ноге је климав концепт. Рекла је да је моје. Све—моје наследство. Ово, семенке¹⁸³... и успомене. Више него довољно!

Могу да гледају сад. Нек ми упере светло у лице, нек зуре колико год желе. Имам разлог. Ја сам човек са причом. ‘Јео сам киселе крушке, господине, наслоњен на пијук, одмарао сам се, гледао своја посла, када се земља наједном отворила и планина је пала на мене...’

Рећи ће ‘штета’, купиће ми пиво, помоћи да уђем у аутобус, зауставиће саобраћај док прелазим улицу... споро...

Да! Све ће се успорити сада. Све је другачије. Време. Одем у зору, вратим се по мраку, сумрак на мосту. Сенка на зиду биће другачија... али ја... другачији ја!

Која беше реч? Рођење. Смрт. Обе. Исус је то урадио у Библији. [Пауза.] Васкрснуће. [Пауза.] (188–189)

Џони, попут Сизвеа, преузима идентитет мртвог човека, али док Сизве то чини свесно, како би завао систем, Џони завава себе. Он мења једну илузију (да је његов отац и даље жив) за другу—да је он сам мртви отац. Попут Чеховљеве пушке, од тренутка када су представљене на сцени, штаке функционишу као засебан лик, као нешто што до краја драме мора да „опали“. У овом тренутку се то управо и дешава: штаке постају симбол промашеног живота, „крвне везе“ која спутава главног лика да живи свој живот, те једино што му преостаје јесте да „украде“ туђи, макар по цену тога да глуми богаља. Са штакама, он ће бити „човек са причом“, па чак иако је та прича лажна. Последња његова реч, „Васкрснуће!“, по Ванденбруку (1985: 54), представља једну од Фугардових најсуровијих иронија. Њен религијски призив нас враћа на почетак драме када Џони броји секунде које су прошле од Христовог рођења. Овде збиља јесте реч о васкрснућу, али не Џонијевом: попевши се на очеве штаке он заправо васкрсава свог оца. Дух који је до тада уходио собу се сада отелотворује. Сам на крају исто као и на почетку, Џонијев наводни тренутак тријумфа је ништа друго него тријумф његовог самоубилачког негационизма—негације сопственог идентитета. Џони свој процес самопроналажења завршава претварајући се да је мртви отац, али у томе он убија сâм себе.

Крај драме практично је потврђивање позиција које су протагонисти заузимали на почетку. Као што је и пре дванаест година Хестер побегла из куће, а Џони самовољно остао, тако се и сада сестра коначно ослобађа трауматске замке, а брат остаје заробљен у њој, држећи се фигуре мртвог оца. Валдер тачно запажа да „[п]реживљавање не значи да ће Хестер одустати од свог живота као проститутка; то значи да, за разлику од свог брата, она зна ко је. А то је, очигледно, довољно“ (2003: 37). Џонијево неуспешно финално васкрснуће Валдер (2004: ххv) повезује са неуспехом Африканера да избегну сопствену изобличену веру и калвинистичку верзију историје. Оно се такође може тумачити и као неуспех да се у ширем смислу избегну дисторзије идентитета свих учесника у апартхејду и сличним системима који насилно повлаче

¹⁸³ У једној од кутија Џони и Хестер проналазе гомилу семенки разног поврћа и воћа. Семење, које се обично повезује са препородом и плодношћу и рађањем новог живота, стоји у ироничном контрасту са Џонијевим финалним потезом. Оно, међутим, може симболисати и укорененост и везаност за земљу. У Џонијевом случају и оваква симболика има негативну конотацију, јер он не успева да оде из куће која је тамница прошлости. У *Песми долине*, драми написаној неколико деценија касније, Фугард се враћа овој симболици, али у позитивнијем контексту.

линије између Ја и другог. Брисање тих линија је неопходно баш зато што Ја без свог сигнификантног другог, да се у њему огледа, да се на њега ослања, да га признаје и препознаје, није ништа до „климав концепт“.

У „нексусу породичних чворова“ (Фугард 1983: 175) у свакој од три драме анализиране у овом поглављу могу се пронаћи Фугардови аутобиографски елементи. Он признаје да је у лику Морија и Зака уписан његов однос са братом Ројалом, у *Бузману* и *Лени* налазе се алузије на њега и супругу Шилу¹⁸⁴, а у *Здраво и довиђења* се у Џонију и оцу изван сцене крију он и његов отац (1983: 174). Иако штампана верзија драме *Здраво и довиђења* не садржи посвету, у *Белешкама* аутор ју је јасно назначио: „Мом оцу, који је живео и умро у суседној соби“ (1983: 121). Његов отац је умро 1961. године, неколико година пре завршетка драме и само који месец након рођења Фугардове ћерке. Ову неразмрсиву игру живота и смрти Фугард је пренео у драму. Такође, попут оца у драми, Фугардов отац је био богаљ. Бол и запомагање које Џони чује кроз зидове аутору су били добро познати:

Саживљеност са патњом, унутрашња опрезност и ишчекивање бола. Лекција живота. Он то познаје—као што други људи познају своје кућне љубимце—он познаје анатомију бола. ... Ово и навика зависности, навика понижења, усамљености. Човек који је отуђен—насукан, коначно, на последње непобедиво острво индивидуалне свести—бол. (Фугард 1983: 30)

Страх оца да не остане без друге, здраве ноге који Џони описује у драми је страх који је Фугард видео код свог оца: „[страх] да богаљ остане без преостале ноге—последњег трага независности, мужевности“ (31). Такође, Фугард у *Рођацима* говори о осећању који је имао када је кретао на универзитет. Срећу и слободу интелектуалне авантуре која је лежала испред њега засенили су бол и кривица коју је осетио због напуштања оца:

Одувек је постојала посебна веза између нас, а сада када је мој брат отишао за Дурбан, а сестра у интернат, а мајка била заузета у чајциници од раног јутра до касно уноћ, још више смо се зближили, а његова зависност о мени се још више повећала. Био је насукан у кући, нарушеног здравља, а мој одлазак је значио да ће постати и веома усамљен—могућност која је њега плашила а мене обавијала кривицом. (Фугард 1997: 118–119)

У драми је такође пресликан и моменат у коме му отац на расанку поклања своју кошуљу. Међутим, за разлику од Џонија, Фугард је успео да оде, али га конфликтна осећања према оцу ипак нису напустила, што постаје нарочито видљиво у првој Фугардовој „личној“ драми *Господар Харолд и децаци*, која је такође драма о очевима и синовима и о томе како те улоге могу бити и деструктивне и позитивне. Уз укорененост, однос са оцем представља један од кључних момената у формирању ауторовог сопственог идентитета, што ће показати и анализа драма у наредном поглављу, у којима се аутор постепено одмиче од тензија и антагонизама присутних између чланова породице и почиње да преиспитује тензије у себи самом.

¹⁸⁴ Фугард је својевремено за Бузмана изјавио: „Описао сам типичног мушкарца шовинисту, а то сам, очигледно, и ја сам“ (Крејг 1980). Оваква изјава и насилни однос између супружника приказан у драми изазвао је негативну критику. Међутим, у једном каснијем интервјуу, Фугард је објаснио да се паралеле између драме и његовог односа са супругом заснивају превасходно на чињеници да је Шила успела да се ослободи своје зависности од мушкарца, као и Лена (в. Шели 2009: 75).

4. ЛИЧНЕ ДРАМЕ

Сви моји ликови су ја. Ја сам сви моји ликови. (Фугард 1983: 73)

У драмама анализираним у претходним поглављима могу се приметити елементи који су проистекли из ауторовог личног искуства било да је у питању слика која је Фугарду послужила као инспирација или конкретан догађај или личност из Фугардовог живота. Низ година након што је делове себе и своје прошлости уткао у своје протагонисте попут Џонија, Мориса или Пита, који покушавају да одговоре на питање „Ко сам ја?“ у окружењу које их у томе спречава, Фугард се усуђује да то исто питање постави сам себи. Као што и његови протагонисти за одговором трагају у својој прошлости, тако се и Фугард враћа најпре у своју адолесценцију у драми *‘Господар Харолд’ ... и децаци*, а потом у младост (*Капетанов тигар*) и најзад у зрело доба (*Сенка колибрија*). И у мемоару *Рођаци*, објављеном 1994. године, могу се такође пронаћи први импулси који су довели до тога да Фугард постане оно што јесте—либерални драматург који се својом уметношћу борио против дугогодишњег владајућег режима. Поред оваквих свесних аутобиографских излета по прошлости и већина осталих Фугардових позних драма, написаних од последње деценије двадесетог века до данас, на изванредан начин додирују његову личност, управо кроз протагонисте који су по професији писци или уметници.

Иако у Уводу у *Белешке* Бенсонова наводи Фугардово истицање захтева да из свог писања „искључи себе“ (Фугард 1983: 8), његове драме противрече том захтеву, што је нарочито видљиво након 1994. године. У историји Јужне Африке, ова година, као и читава последња деценија двадесетог века, представљала је прекретницу у којој је режим апартејда са својим расистичким законима коначно укинут, а земља кренула пут обнове и опоравка. За разлику од других либералних писаца беле расе, попут Надин Гордимер, Џона Максвела Куција или Алана Пејтона, којима су овакве околности пружиле подстрек да открију нове начине истраживања турбулентности унутрашњег света појединца као одговора на тренутну друштвено политичку стварност, Фугард остаје заокупљен прошлошћу, и то понајвише својом сопственом. Валдер (2003: 42–43) такво Фугардово окретање личним темама карактерише као „парализу у прошлости“ и немогућност да се суочи са актуелним дешавањима у Јужноафричкој Републици.¹⁸⁵ Међутим, Фугардови покушаји да кроз своје драме редефинише сопствени идентитет били су неодвојиви од редефиниције његовог односа са отацбином. У постколонијалној критици и постмодернизму фокус на сећању не претендује на реконструкцију свеукупне прошлости или целокупне историје (ако би то уопште и било могуће), већ подразумева пружање низа прича, мноштва алтернативних историја које ће омогућити и другачије сагледавање целокупне слике (79). Управо због тога се може тврдити да и у Фугардовим драмама које наизглед имају релативно мало везе са ситуацијом у Јужној Африци и траумом апартејда из прошлости и њеним последицама у садашњости, а више са његовом сопственом прошлошћу и идентитетом, одзвања шира политика. Његово окретање према унутра коначно је неодвојиво од спољашње и јавне сфере,

¹⁸⁵ Валдер такође наводи да овакав покрет „ка унутра“ може изгледати као Фугардов „неуспех“, који пресликава неуспех либерала са енглеског говорног подручја да признају да дају глас ућутканима (Валдер 2003: 43), што су у постколонијалној критици истицали Саид и Спивакова (в. поглавље *‘Идентитет и постколонијализам’*). Овај „неуспех“, који је по први пут био очит у лику Пита из *Алоја*, у позним Фугардовим драмама, попут поменутог *Машиновође* из 2010. године, истакнут је у први план, где аутор превасходно испитује кривицу белца у колонизацији.

односно колектива наспрам кога и поред кога се он, као индивидуа, формирао. *‘Господар Харолд’ ... и децаци*, као прва драма у низу ове нове етапе у Фугардовом стваралаштву, је и интроспекција и ретроспекција, сведочанство како ауторовој прошлости, тако и прошлости одбачених и оних који су их одбацили.

4.1. 'Господар Харолд' ... и децаци: Фугардова катарзична исповест

Како наводи Денис Валдер (2003: 80), *'Господар Харолд' ... и децаци* је драма која са правом носи титулу Фугардовог ремек-дела. Сузан Аботсон ову драму увршћује међу најпознатија савремена драмска остварења (в. Аботсон 2003), а Ванденбрук такође тврди да је рецепција ове драме код првобитне публике донела Фугарду незваничну титулу најбољег савременог драматурга (в. Ванденбрук 1985: 192). Ово потврђују и Валдер (2003: 80–81) и Вертхајм (2000: 250) који даље указују на континуирани успех *'Господара Харолда'* почев од премијере 1982. године у Америци па све до савремених извођења широм света. Обојица наводе чланке позоришних критичара који су пратили многобројна извођења ове драме, у којима су реакције публике биле безмало увек истоветне: гледаоци би најпре били запањени и узнемирени, да би након неколико минута тишине бризнули у плач или би се салом проломио громогласан аплауз.¹⁸⁶

За разлику од осталих, ова драма није премијерно изведена у Јужној Африци. То је био први пут да Фугард прикаже драму прво у иностранству, па тек онда у својој домовини. Прво извођење било је у Њу Хејвену, 12. марта 1982. године, па затим у Њујорку у мају исте године, а тек наредне године драма је приказана у Јоханезбургу. У Уводу у *Драме Порт Елизабета (Port Elizabeth Plays)*, приређивач Денис Валдер наводи да је Фугард трагао за иностраном продукцијом понајвише због вербалне и физичке експлицитности драме: огољивање задњице једног од глумаца током драме у Јужној Африци у том тренутку наишло би на цензуру. „Драма је заправо и била забрањена у Јужној Африци пре првог извођења (у [позоришту] *Market*), а онда је брже-боље забрана уклоњена када се открило ко је аутор“ (Валдер 2004: xviii). Фугард се и раније због сличних сцена суочавао са цензуром, међутим, ово није био и једини разлог иностране премијере. У писму упућеном Ванденбруку 1982. године, Фугард истиче да је драма била исувише лична и интроспективна да би је одмах поделио са публиком у Јужној Африци: „Одувек сам имао осећај да драме које леже иза мене—*Алоје*, *Бузман*, и остале... делимично припадају Ј.А. Ова припада мени; ова је моја“ (цит. у Ванденбрук 1985: 192).

И поред изразите аутобиографске димензије, ова драма дели са осталим Фугардовим драмама техничке специфичности у смислу огољене сценографије, али и поигравања језиком, играња улога и уметања драма у драми у малом обиму. И у тематском и мотивском погледу, Фугард прати своју опробану формулу, те и овде на сцени затичемо интензиван однос два, односно три лика и последице тог односа по њих, њихово вивидно оживљавање прошлости, као и лика који није видљив на сцени, али игра значајну улогу, учествује у радњи и подстиче је. Ликови излажу своја сећања, али и своје снове и наде, које се на сцени расипају и руше свест коју они имају о себи и свом идентитету, али и о другима. Ти идентитети су истакнути у наслову драме, који подвлачи турбулентност колонијалног односа између Другог и других и пружа наговештај да се основни сукоб у драми одвија између 'господара Харолда', који је

¹⁸⁶ Негативне критике ове драме су ретке и углавном се базирају на већ поменутој претпоставци да Фугард као белац не може адекватно сведочити животу црнаца и потлачених. Маргарет Сајденспинер, на пример, због чињенице да је радња заснована на истинитом догађају, своди ову драму на ауторово покајање због сопствених расистичких ставова из прошлости (в. Сајденспинер 1986: 274–275). Вилс (1993: 509) негативну критику упућује на рачун стилских одлика. За њега је *Господар Харолд* превише експланаторан, препун образложења и објашњења.

заправо седамнаестогодишњи дечак белац, Хали, и 'дечака', два одрасла црнца који су запослени код Халијеве мајке. Ироничност идеолошке индоктринације у апартхејду која уздиже белог дечака до позиције господара, а одрасле црнце спушта на ниво дечака присутна је и у претходно анализираним драмама. У *Острву*, Џон и Винстон носе кратке панталоне; Закарије у *Крвној вези* такође истиче: „Они [белци] мушкарце зову дечацима“ (Фугард 2004: 74). Чињеница да је у наслову реч господар стављена под знаке навода суптилно индицира да ће се и овде, као и у осталим Фугардовим драмама, наметнути колонијални идентитети показати као амбивалентни и провизорни, као улоге које су и белци и црнци приморани да играју, а које доводе до расцепа међу њима, као и унутар њих.

Фугард је драму написао 1982. године, али је темпорални оквир померен низ година уназад, у 1950. годину, баш због тога што је сама радња изведена из ауторовог сећања на конкретан догађај из његовог детињства који је на њега оставио дугогодишње последице. Сећање игра улогу и у оквиру драме будући да се протагонисти у њој упуштају у оживљавање својих успомена из прошлости које се од пријатних преображавају у трауматичне, што осујећује њихову поузданост. Друштвено-политичка клима 1950. године¹⁸⁷ у којој је драма смештена условљена је успостављањем апартхејда као званичне политике Јужноафричке Републике две године раније. Иако 1950. јесте била *annus mirabilis* апартхејд закона, Фугард овде не залази у правне и законодавне структуре као у *Сизвеу*, *Острву* и *Изјавама*, већ излаже психопатологију апартхејда и уопште расизма који је првобитно и довео до његовог успостављања. За разлику од поменутих драма, овде нема брехтовског супротстављања законима и можда се у томе може тражити разлог због кога драма не делује анахронично чак ни након последње деценије 20. века, када су ти закони укинута. Истражујући комплексност задовољства и бола које са собом носи међурасни однос унутар наметнутог расистичког система, јасније него у било којој другој драми, Фугард у *Господару Харолду* показује на који начин политичка изопаченост продире у лични живот, али исто тако и потиче „из куће“, односно, из приватног и интимног простора и шири се на целокупан колектив, што је истицао и у *Белешкама* (в. Фугард 1983: 138).

Континуирана радња драме, која се састоји из једног чина и траје безмало сат и по без паузе, одвија се управо у атмосфери која је „кућна“, пријатна и интимна. Драма обухвата једно поподне које ликови из наслова проводе у чајциници на ободу парка *St. George* у Порт Елизабету. Киша која без престанка пада затвара и разграничава чајциницу као засебан простор који постаје „ничија земља“ (Вертхајм 2000: 138), простор независтан од парка „само за белце“ у коме се иначе налази, од Халијевог дома и од домова двојице слугу у Њу Брајтону, насељу за обојене на ободу Порт Елизабета. Ушушкани у сигурност таквог простора, који попут уточишта или сигурне куће обезбеђује привремено склониште од сурове друштвене стварности ван ње, протагонисти се упуштају у конверзацију о такмичењу у плесу на коме учествују Сем и Вили, есеју који Хали пише као домаћи задатак и папирном змају кога је Сем давно направио за Халија. Између њих се успостављају односи који носе позитивне конотације: односи између пријатеља, оца и сина, ученика и учитеља. Снове и визије које они излажу на сцени прекидају само телефонски позиви у којима мајка обавештава Халија да се његов инвалидни отац враћа кући из болнице чиме се до тада

¹⁸⁷ Ова година ипак није тачна година када се инцидент који Фугард описује у драми уистину одиграо у његовом животу. Те године Фугард јесте имао седамнаест година као и протагониста Хали у драми, али се, према *Белешкама*, инцидент између њега и слуге црнца одиграо неких пет година раније (в. Фугард 1983: 25–26).

успостављени односи на сцени неповратно преиначују у однос надређеног Другог и подређених других из наслова драме. Тај однос постепено доводи до климакса који је „шокантан онолико колико и неочекиван“ (Валдер 2003: 81): тинејџер белац пљује у лице Сему, који је до тог тренутка замењивао фигуру одсутног оца (Исто) и у смислу привржености и оданости, и у смислу сигурности, поштовања, као некога на кога би се угледао и кога би са поносом гледао.

И овај догађај и ликови и локација преузети су из реалног живота. У писму које је упутио Ванденбруку 1981. године током писања драме, Фугард наводи: „У искушењу сам да јој дам наслов: Лични мемоар“ (цит. у Ванденбрук 1985: 186). У видео интервјуу 1992. године, он потврђује да је ова драма „највише могуће блиска аутобиографији“ (Фугард 1992: 37:30). Фугардова мајка, која је обезбеђивала приходе за целу породицу, држала је поменути чајциницу у којој су црнци Сем Семела и Вили Малопо радили као конобари. Сценографија и песме које се чују са старомодног џубокса су аутентичне песме из педесетих година двадесетог века. Име протагонисте Халија био је Фугардов надимак у детињству, што он објашњава у *Рођацима*:

Харолд Атол Ланиган Фугард на основу извода из књиге рођених—али што се тиче породице, био сам једноставно „Хали.“ Све то сам променио шест или седам година касније када сам терао, уцењивао и подмићивао све да ме зову Атол, [као] мали али вероватно значајан чин побуне. Име мог оца је такође било Харолд, а ја сам желео да се разликујем. (Фугард 1997: 5)

Жеља да се разликује од оца још тада је указивала на комплексна осећања које је аутор гајио према њему. Како наводи Марино (2010: 10), Фугардов отац, Харолд Давид Ланиган Фугард, богаљ након несрећног случаја из детињства, био је цез пијаниста, женскоарош и расистички настројен алкохоличар. За младог Атола он није представљао снажну и способну очинску фигуру, већ је покушавао да у њега усади „бесмислене, непромишљене предрасуде“ (Исто) према свим не-белим Јужноафриканцима. Како је растао, Фугард је почео да замера оцу на одсутности, политици и слабости, како физичкој, тако и психолошкој. Са друге стране, Фугард у *Рођацима* истиче љубав према музици и приповедању која га је са оцем повезивала (в. Фугард 1997: 21–24). Чак и непосредно пред очеву смрт у октобру 1961. године Фугард наставља да се бори са својим осећањима према њему:

Лажи и полу-истине које сам ширио о тати—алкохоличар, борио се у рату итд. Истина—понизност, помиреност са патњом. Лик који намерно пропагира и успоставља јавну слику о себи која се састоји из кукавичлука, слабости, зависности о другом који је његова потпуна супротност. Али то не чини из мржње, већ из помирености са својом судбином—и коначно, из љубави.

Био је несхваћен: његова тишина схватана је као испразност, запомагање ноћу као слабост, једна нога као зависност. (Фугард 1983: 31)

Таква конфузна осећања Фугард покушава да преточи на папир најпре делимично у драми *Здраво и довиђења*, а потом у *Господару Харолду* у коме комплексност њиховог односа из позадине покреће инцидент који се налази у првом плану драме.

Срамоту коју је стварни инцидент изазвао у њему Фугард бележи деценију пре настанка драме док говори о успоменама на одрастање у Порт Елизабету и правом Сему, црнцу који је за породицу радио дуги низ година и са којим је, упркос разлици у

годинама, раси и образовању, остварио толику блискост да га назива једним, а вероватно и јединим пријатељем из детињства:

Сем Семела—Басото¹⁸⁸—уз породицу 15 година. Поновни сусрет са њим приликом посете мајци изазвао је низ сећања.

... Сада схватам да је он био најзначајнији—једини—пријатељ у мом детињству. Оних ужасних, ветровитих дана када нико не би долазио да плива или шета по парку, ми бисмо седели заједно и причали. Или бих ја читао—Увод у источњачку филозофију или Платона и Сократа—а када бих завршио он би однео књигу у Њу Брајтон. ...

Не могу сада да се сетим шта је томе претходило, али једнога дана десила се једна од ретких свађа између Сема и мене. У мучној тишини смо затворили кафе, Сем је кренуо ка својој кући у Њу Брајтону пешке, а ја сам пет минута касније кренуо за њим на бициклу. Видео сам га како иде испред мене и, због осећања ужасне усамљености, док сам возио иза њега позвао сам га по имену, он се окренуо на сред улице да погледа натраг, а ја сам га, пролазећи поред њега, пљунуо у лице. Мислим да се никада нећу изборити са стидом који ме је преплавио истог секунда пошто сам то урадио. (Фугард 1987: 25–26)

У видео интервјуу 1992. године, Фугард изнова понавља да је тај моменат његова „вечна срамота“ (1992: 37:50). Валдер (2003: 82) напомиње да, након што је на кратко размотрио идеју за драму о два конобара црнца, Фугард је веома брзо увидео да они морају бити виђени у односу са дечаком беле расе—њим самим. У интервјуу са Росом Девенишом и Мери Бенсон 1982. године, Фугард истиче да је непосредни повод за писање ове драме такође било писмо које му је Сем Семела послао након мајчине смрти (в. Валдер 2003: 104), подстичући у њему низ успомена које су наставиле да га опседају и подсећају на поменути срамни моменат. *Господар Харолд* представљао је покушај да ту срамоту на неки начин уобличи у исповест која би му помогла да своје трауматично искуство превазиђе. Колико је писање било комплексно Фугард истиче у поменутом писму Ванденбруку: „Суочио сам се са писањем уз приличну количину страха. Али се мало по мало мој осећај вратио и сада чак хватам себе како се смејем на сопствене шале“ (цит. у Ванденбрук 1985: 186). Аутор и касније наводи слично—бол у писању пратио је ослобађајући ефекат који је исповест донела: „Упркос болу, на техничком нивоу то је било једно од најсрећнијих искустава у писању које сам икада доживео“ (Бенсон 1997: 123).

Почетна слика која отвара драму не разликује се умногоме од осталих Фугардових драма, пошто у њој затичемо Вилија и Сема, који се појављују као класични Фугардов двојац, попут Сизвеа/Роберта и Стајлса/Бунтуа или Цона и Винстона. Вила видимо како са подвртним рукавима и панталонама риба под чајцинице, а Сем, са белом кошуљом, лептир машном и прслуком са копчама стоји ноншалантно за шанком и листа стрипове. Сама слика представља Вила као оличење физичке снаге и чулности, а Сема као менталне снаге и стабилности. То се потврђује и када драма почне и слика „оживи“, а Сем и Вили се упусте у разговор и припреме за предстојеће „Отворено првенство у плесу у Источној провинцији“. Вили зна кораке, али не зна како да их складно изведе, незграпан је и мање елоквентан од Сема који

¹⁸⁸ Басото народ је један од староседелачких народа који живе на подручју Јужне Африке још од 15. века. У 19. веку овај народ је основао независну државу Лесото, али већина његових припадника данас живи и ради у Јужноафричкој Републици која у потпуности окружује Лесото.

говори исто онако грациозно како и плеше. Вили не уме да пренесе поруку о хармонији коју му Сем наглашава као суштину плеса, а касније и као суштину односа међу људима уопште. Његови плесни проблеми су делимично резултат његових проблема са Хилдом, партнерком, коју он физички злоставља, те се она не појављује на пробама. Лик Хилде подсећа на лик Лене која исто трпи ударце од свог партнера, али такође представља и концепт одсутне жене који се јавља и у појединим претходно анализираним драмама. Саветујући га да не туче Хилду, Сем подучава Вилија и односу са женама и новом вокабулару, а не само плесним корацима. Сегова визија идеалног света без судара, коју он износи касније у драми, упућује на његов безмало утопијски оптимизам. Вили је, са друге стране, практичан и сурово реалан, а ова разлика између њих остаје присутна до краја драме. Међутим, и поред те очигледне разлике, Сем и Вили ће током читаве драме представљати подршку један другом. Као што је случај са Џоном и Винстоном, „братство“ које повезује Сема и Вилија, а које је одраз колективног црначког сопства, остаје нетакнуто. Оно нарочито постаје видљиво када се постави наспрам Халијевог лика чији улазак прекида њихов плес. Вертхајм (2000: 139) скреће пажњу на иронију да се Хали појављује на сцени док Вили певуши стихове песме „Ти си крем у мојој кафи“, што додатно скреће пажњу на расне разлике између протагониста. Међутим, те разлике нису испрва претерано уочљиве. Школа коју Хали похађа није елитна школа, а и пансион који држе његови родитељи, односно мајка, једнако је другоразредан, што се види у самом његовом изгледу. Сценографија описана на почетку драме („неколико устајалих торти“, „не баш импресиван приказ слаткиша“ „тужне биљке у саксијама“ (Фугард 2004: 3)) не оставља утисак да је чајциница седиште моћи белаца у којима су црнци у потпуности потчињени. Хали улази на сцену у „помало запуштеној и неуредној“ (8) одећи, што такође не припрема публику на сукоб Другог и других који је предочен у наслову. То што Вили назива Халија „Господар Хали“ једини је показатељ њихових колонијалних идентитета. За разлику од Вилија, Сем се Халију обраћа једноставно са „Хали“, нуди га ручком и понаша се према њему као родитељ према детету које је управо стигло из школе. Са друге стране, Халијеви родитељи, који би према апартхејд хијерархији били на врху лествице моћи, током драме се не појављују на сцени, њихово присуство осећа се само кроз телефонске позиве. Хали чак изгледа срећан зато што они нису ту, како би он, Сем и Вили уживали у „лепом, мирном поподневу“ (Исто).

Први суптилни показатељ да поподне можда и неће бити мирно и да ће протагонисти неминовно ући у своје колонијалне улоге дешава се када Сем обавести Халија да се његов отац можда враћа кући из болнице. Хали се најпре нервира око очевих стрипова нагомиланих на столу које назива ђубретом које загађује ум. Стрипови које Хали набраја, попут *Тарзана* и *Џима из Џунгле*, симболичан су показатељ очевог расизма, будући да је у њима култура белаца изједначена са цивилизацијом, а црнци по правилу приказани као дивљаци. Контрадикторно, Хали испољава баш те расистичке ставове када посумња да ће се његов отац вратити. Када Вили баци прљаву крпу на Сема, промаши и погоди Халија, он псује и по први пут заузима позицију супериорног Другог: „Понашај се у складу са својим годинама! [*Баца крпу назад на Вилија.*] Прекини са глупостима и навали на посао. Ти такође, Семе. Престаните да се завитлавате“ (10). Недуго потом, он уверава себе да је Сем погрешно чуо и да се његов отац ипак не враћа кући, те њихово „мирно поподне“ уистину може да започне, далеко од апартхејд реалности која се одвија напољу и са друге стране телефонске жице.

Ако је на почетку драме Сем подучавао Вилија, у разговору који следи улоге учитеља и ученика заузимају Хали и Сем. Врло брзо постаје јасно да већ годинама

Хали подучава Сема школском градиву („Толстој је можда подучавао своје сељаке, а ја сам подучавао тебе“ (18)). Говорећи о улози школе у колонијалном процесу, Спивакова напомиње да „[о]бразовање колонијалних поданика надопуњава њихово конституисање у закону“ (Спивак 2011: 102). Семово „образовање“ стога јесте заправо успостављање његовог места у апартхејд систему, не и начин да из њега изађе. Међутим, и поред тога, однос који се између Сема и Халија формира на сцени пун је блискости и топлине: они допуњавају реченице један другом, смеју се на заједничке досетке. Фугард је далеко од тога да глорификује своје младалачко сопство, његов Хали испољава и снисходљивост и уображеност и самосажалење, али и поред дрских псеудо интелектуалних претензија он изгледа као да искрено ужива у дељењу са Семом свега онога што је научио у школи. Оно што гледаоци истовремено увиђају је да, док Хали учи Сема о математици и географији, подучавање се одвија и у супротном смеру. Сем је тај који учи Халија о различитим начинима живота које воде црнци и белци у Јужној Африци. Његов опис о томе како муче црнце у затвору у себи носи сабласан призив психичког мучења које описује Сем у *Алојама* и физичке тортуре кроз коју пролазе затвореници у *Острву*: „Натерају те да легнеш на клупу. Један полицајац ти скине панталоне и држи ти чланке, други ти навуче кошуљу преко главе и држи ти руке ... а онај који те удара прича са тобом нежно и надугачко између сваког ударца“ (Фугард 2004: 12). Хали закључује: „Ово је проклето грозан свет кад почнеш да мислиш о томе. Људи могу да буду права ђубрад“ (Исто). Као бег из тог света, њих двојица се упуштају у дискусију о друштвеној неправди и реформаторима и на тренутак се смештају у удобност историјске прошлости расправљајући о „величанственим“ људима, попут Јованке Орлеанке, Дарвина, Шекспира или Линколна. Семови избори су логични на основу његовог искуства: он „величанственост“ види у Наполеону, који је укинуо феудални систем и који је све људе сматрао једнаким, у Шекспировој драми о Цезару, која пропагира одбацивање диктаторског режима, и у Линколну, који је укинуо ропство. Хали их, са друге стране, све одбацује: Наполеон је за њега гомила глупих датума, Шекспирове драме га муче због средњовековног енглеског, итд. Халијев избор Толстоја је такође ироничан у јужноафричком контексту: Толстојеве хришћанске претензије да ослободи потлачене су у потпуној супротности са Халијевим атеизмом и политиком у његовој земљи. Од те политике они беже и ка својој сопственој прошлости, која је, на први поглед, за Халија пријатна баш због тога што је, попут знања, дели са Семом. Хали изгледа као да нема пријатеља својих година. Без Сема и Вилија он не би имао срећних успомена, детињство проведено у пансиону које је држала Халијева мајка није било најсрећније:

Мислим да сам провео више времена [у просторијама за послугу] са вама момцима него било где друго у тој рупи. ... Да, сећања се враћају сад. Идем из школе кући и размишљам: ‘Шта бих могао да радим овог поподнева?’ Размотрим пар идеја, али пре или касније завршим ту са вама. Кладим се да бих и сад могао да нађем пут до ваше собе затворених очију. (20)

Хали одиста и затвара очи и креће у шетњу по стазама прошлости, шетњу која је овде у буквалном смислу шетња до просторија црнаца унутар пансиона, што он описује до најситнијих детаља:

Низ ходник... телефон са десне стране који моја мама држи закључаним зато што га неко тајно користи и не плаћа... поред кухиње и непривлачних мириса кувања... око угла у задњем дворишту, задржавам дах поново зато што још мириса долази из правца вашег купатила, онда у мали ходник, прва врата с десне стране и у вашој сам соби. (Исто).

Исто тако детаљно он описује и Семову и Вилијеву собу, са постерима на голим зидовима, два кревета и коферима у којима се налази њихова одећа. Оваква сећања, која се одликују великом прецизношћу, живошћу и постојаношћу, називају се ‘блиц сећања’ (енгл. *flesh-bulb memories*) и представљају тип аутобиографских сећања која се субјективно доживљавају као неопозива (Асман 2011б: 159). Оно што се у тим детаљима имплицитно одаје, а што млади Хали не примећује, јесу услови у којима су живели црнци, без водовода и канализације, у неомалтерисаним собама опремљеним само неопходним намештајем.¹⁸⁹ У *Белешкама*, Фугард пружа сличан опис и подвлачи своје детиње неразумевање: „Кроз маглу се сећам како стидљиво „уходим“ просторије од слуга у хотелу—хладан свет, сив попут бетона—опора мистерија ових мрачних малих соба—свет који нисам разумео“ (Фугард 1983: 25). Сурове друштвено-политичке реалности које контекстуализују Халијеве успомене су нешто што он још увек не поима на свесном нивоу, али ће током драме морати да се суочи са њима, исто као и сам аутор.

Детаљност до које Хали излаже своје сећање на сцени пружа утисак праве сценографске поставке, што и он сâм истиче: „Добро, толико о сценским упутствима. Сада ликови“ (Фугард 2004: 21). На те речи Сем и Вили заузимају одговарајуће позиције и Халијево сећање збиља оживљава на сцени, као у драми унутар драме, са све сценографијом и глумцима. Док се присећају играња шаха и осталих трикова у собама за послугу испред очију гледалаца формира се слика једног срећног детињства у коме апартхејд разлике не постоје. Једна успомена се нарочито издваја као најсрећнија: импровизовани змај кога је Сем направио за Халија. Ова успомена је у потпуности аутентична и пренета је из ауторових *Белешки*: „Змај кога ми је [Сем] направио једног дана у оним раним годинама док је мама водила хотел *Jubilee* где је он био конобар. Сам га је направио: браон папир, ивице склепане од танких трака кутије за парадајз које је он исправио, паста од брашна и воде као лепак. Био сам изненађен и збуњен што је то направио за мене“ (Фугард 1983: 24). У драми, прича о пуштању змаја подсећа на вожњу у колима коју изводе браћа Питерсен: и овде је то кључна сцена која реafirмише везу између ликова тако што се они присећају заједничког момента у прошлости. Хали се испрва плашио да змај неће моћи да полети, али, када су стигли на брдо одакле су пуштали змаја, сав страх се показао неоснованим, зато што је змај полетео:

Хали: Не знам како то да опишем, Сем! Као да се чудо догодило! Трчао сам, чекао да се сруши на земљу, али уместо тога идједном је иза мене на крају канапа било нешто живо, што је вукло канап као да хоће да се ослободи. Погледао сам уназад... [*Одмахује главом.*]... И даље не могу да верујем. Летео је! Увијао се наоколо и покушавао да се погне још више према небу. ... Сишао си и придружио си ми се. Смејао си се.

Сем: И ти такође. И викао си, ‘Ради, Семе! Успели смо!’

Хали: Јесмо! Био сам тако поносан на нас! То је било нешто највеличанственије што сам икад видео. (Фугард 2004: 23–24)

И физички и емоционално опипљива, радосна и евокативна прича о змају представља дефинишући моменат у Халијевом сећању. Змај представља очигледни симбол слободe у свету у коме су људи све само не слободни. Слика која се формира, у

¹⁸⁹ Оно што Хали такође не напомиње, али што постаје јасно из сагледавања године у којој је смештена драма, је чињеница да Сем и Вили више не живе са Халијевом породицом, већ у Њу Брајтону, насељу за обојене, одакле путују аутобусима на посао у Порт Елизабет, што је последица строге сегрегације између раса почев од 1948. године (Вертхајм 2000: 142).

којој одрасли црнац и дечак белац уживају у међусобном дружењу и заједничком постигнућу, без обзира на разлике у раси, класи и годинама, такође се може посматрати и као оличење слике сопства у имагинарном поретку, чије јединство још увек није у потпуности неповратно расцепљено упливом у симболички дискурс. Лик Халија се налази на танкој жици између дечаштва и адолесценције, а адолесцентско доба носи са собом притисак да се одлучи између Другог и другог. Карл Манхајм је тврдио да млади људи (нарочито у узрасту између 12 и 25 година) имају посебно изражен систем „да примају формативна животна искуства и да оно што је доживљено у том периоду остаје одредбено за цео лични развој једног човека“ (Асман 2011б: 26). Као посматрачи, починиоци или жртве, индивидуе су увек подређене динамици историјских процеса, одређених идеолошких убеђења и мерила вредности и културних матрица, што је нарочито изражено у формативном животном периоду, у коме се налази Харолд. У интервјуу који је дао Шелију 2002. године, осврћући се на ову драму, Фугард истиче сличан притисак друштва: „Био сам мали бели дечак који се борио са индоктринацијом у Јужној Африци, која ме је претворила у малог расисту—то је заиста оно што је друштво покушавало да ми уради. Богу хвала, имао сам мајку која се борила против тога, и Сема и Вилија који су ме учили лекцијама које су ме коначно ослободиле“ (Шели 2009: 12).

Када Хали спомене Сему да је време за другог змаја изгледа као да он жели да се врати у безбедност њихове заједничке прошлости, у којој је „живот изгледао како треба ... ни превелики ни премали“ (Фугард 2004: 26). Иако на тренутак примећује да је њихово пуштање змаја сигурно био чудан приказ („Мали бели дечак у кратким панталонама и црнац стар довољно да му буде отац пуштају змаја. Не виђа се то сваког дана“ (25)), Хали схвата да би исто тако чудно изгледало да су у питању били он и његов отац, богаљ и дечак. Ванденбрук (1985: 187) исправно примећује да је ово једини пут у драми да Хали Сема помиње у очинском контексту, али се током целе драме Сем успоставља као очинска фигура. Према Фугарду, Сем је показивао све квалитете на које би дечак требало да се угледа и препозна их као оне који су оличење мушкарца: „Мислио сам ‘Требало би да се угледам на то.’ Када сам почео да читам, Сем је почео да чита. Он и ја бисмо развијали теорије, као оне о облицима добрих и лоших глава, са таквим жаром и уживањем—ствари које би отац и син требало да раде“ (цит. у Ванденбрук 1985: 185–186). Као фигура која Халија иницира у симболички поредак, прави отац, инвалид, отелотворује читав систем апартхејда, његова исцрпљујућа болест је метафора расизма који је толико година спутавао Јужну Африку (Аботсон 2003: 131). Први телефонски позив из болнице у коме мајка обавештава Халија да отац жели да се врати кући све више приближава неизбежност симболичког поретка и осујећује сваки Халијев покушај да се врати у срећан период свог детињства.

Сценско упутство јасно илуструје Халијеву реакцију на мајчине вести: „Он кипти од нервозе и фрустрације“ (Фугард 2004: 27). Срећне успомене почињу да се руше као кула од карата и Хали закључује: „Таман када све иде како треба, сигурно ће неко или нешто наићи и све покварити. Неко би то требало да запише као фундаментални закон универзума. Принцип трајног разочарања“ (28). Разлика која до тада није била уочљива између Халија и црнаца сада почиње све више да се примећује, јер Хали невероватном брзином прелази од фамилијарности и блискости са својим пријатељима црцима на снисходљивост и испољавање моћи над субалтернима. Он удара Вилија лењиром по задњици, што носи алузију на третман у затвору који Сем описује на почетку драме. Хали јасно успоставља своју позицију господара белца и њихову—као слугу црнаца, подређених „дечака“, што физички (*Шепури се наоколо као*

мали деспот, са лењиром у руци, дајући одушка свом бесу и изнервираности (30)), што вербално: „Како забога да се концентришем са вас двојицом који се понашате као проклета *дечурлија*¹⁹⁰! ... Од сад па надаље неће бити више тог вашег глупавог плеса овде. Ово су пословне просторије, а не проклета плесна школа из Њу Брајтона. Био сам исувише попустљив према вама двојици“ (30–31).

Сем покушава да разоноди Халија причом о такмичењу у плесу и попут сећања на змаја, још једном се на сцени одвија мала драма унутар драме када Сем и Вили до детаља описују такмичење и улазе у улоге музичара, водитеља, гледалаца и такмичара. Са једне стране, плесно такмичење је показатељ како уметност може послужити као бег од свакодневне патње кроз коју пролазе обојени уопште. Такође, као њихов витални културни израз оно представља и легитимацију културе обојених насеља попут Софијатауна и Њу Брајтона у коме су смештене Фугардове прве драме и драме из периода колаборације. Са друге стране, унутар драме, ова мини представа служи да Хали побегне од својих мисли о повратку оца. Он одлучује да плесно такмичење црнаца употреби за тему свог есеја о „годишњем догађају од културног или историјског значаја“ баш зато што се нада да ће писањем о догађају из црначке културе изазвати свог учитеља расисту који „не воли урођенике“ (34). Изражавајући своје бунтовне коментаре на систем као на почетку драме, Хали као да скида маску Другог и чајдиницом ће поново завладати мир и хармонија у којој бар на кратко неће доћи до судара између Другог и другог баш као и у Семовој утопијској визији плесног подијума као отелотворења идеалног живота и света без сукоба: „Ту нема судара, Хали. Нико се не саплиће и не посрће и не удара у друге. О томе се заправо ради. Бити један од финалиста на плесном подијуму је као... као сан о свету у коме се несреће не дешавају“ (36). Хали пребацује Семову утопијску визију на интернационалну политичку сцену: „[К]ад размислиш, на то се сведе Уједињене нације... плесна школа за политичаре!“ (37) и одлучује да свом есеју да поднаслов „Плесање у балској дворани као политичка визија“ (38).

Међутим, у свом најједноставнијем облику, метафора балског плеса са собом носи суровост политике балских такмичења и неопходност коначног проглашавања победника и губитника. Иронија лежи и у томе што је плесно такмичење које црнци одржавају заправо европска традиција: фокстрот и валцер су европски плесови. Овде није реч о начину на који обојена Лена игра, а далеко је и од „ратног плеса“ који она помиње као културалну особеност црнаца, те се стиче утисак да и овде црнци играју по правилима белаца. Реалност је потпуно другачија од идеализма о коме Сем говори, не само у Јужној Африци него свуда у свету и он то врло добро зна:

Нико од нас не зна кораке и нема музике. И то се не односи само на нас. Цео свет то стално ради. Отвориш новине и шта видиш? Америка је ударила у Русију, Енглеска у Индију, богати у сиромашне. То су велики судари, Хали. Они наносе велике модрице. Људи се повређују у свом том сударању, и мука нам је и доста нам је више тога. (37)

Такви судари ће се врло брзо отелотворити између протагониста на сцени која је микрокосмос шире политичке слике. Халијев опис финала такмичења у плесу где се „ствара опуштена атмосфера која прераста у тензију и драму како се ближи климакс“ (35) постаје пригодан опис целе драме зато што баш када Хали поверује у Семову визију („У праву си. Не смемо очајавати. Можда још увек има наде за

¹⁹⁰ Мој курзив.

човечанство“ (37)) телефон поново звони и мајка са сигурношћу обавештава Халија да се отац ипак враћа кући.

Опијајућа визија света без судара и сукоба изненада је пробијена суровом реалношћу. Уплив реалног овде јесте трауматични уплив. У току разговора са мајком Халијев глас прелази из „збног“ у „очајан“, одавајући „искрени емотивни конфликт“ (39). Њега преплављују емоције које није у стању да савлада. Он је, пре свега, љут што ће поново бити у кући и водити рачуна о оцу, који је и инвалид и алкохоличар. Истовремено уз љутњу, Халија обузима и кривица због жеље да отац остане што дуже у болници и грижа савести због одбацивања рођеног оца. Сем и Вили покушавају да наставе причу о плесном такмичењу, али оно што Хали осећа је у толикој супротности са идеалним светом у есеју да он цепа папир на коме је писао, баца своје школске књиге и разбија флашу пића коју му је мајка рекла да склони од оца. Оно што поред тога неповратно уништава је и атмосфера у чајдиници. Ако је до тад можда и осцилирао „између наде и очајања“ (12) према свету и животу, Хали сада у потпуности негира наду: „Живот је сјебан и то се никада неће променити. ... То је сурова чињеница“ (40). Он пожурује Сема и Вилија да заврше посао како би затворио чајдиницу и вратио се кући, али та кућа за њега није место спокојства, већ трауме „Доме слатки јебени доме. Господе, мрзим ту реч“ (Исто). Мржња према дому изнова указује на немогућност повратка на блаженство и срећу из имагинарног поретка, које је фигура оца уништила. Отац је тај који обезбеђује „принцип трајног разочарања“ у Халијевом животу. Безобзирно се ругајући очевом инвалидитету, Хали га поставља унутар визије плесног подијума, која тиме од идеалистичке прелази у трагичну: „Знаш ли шта стварно не ваља у твом слатком малом сну, Семе? ... Изоставио си богаље“ (41). У очајању, он у свести призива сцену која подсећа на трагични приказ са краја *Здраво и довиђења*: „Кад размислиш, то је јебено комичан приказ. Мислим, довољно је лоше на две ноге... али једна и пар штака!“ (Исто) Сем га прекоравља због тога што тако говори о свом оцу:

Сем: Хали! То је твој отац о коме говориш.

Хали: Па?

Сем: Знаш ли о чему причаш?

[*Хали не може да одговори. Укочен је од стида. Сем му се строго обраћа.*]

Не, Хали, не смеш то да радиш. Повуци те речи и моли за опроштај. Страшан је грех да син исмева оца таквим шалама. Бићеш кажњен уколико наставиш. Твој отац је твој отац, па чак иако је... богаљ. (41–42)

Хали, међутим, избегава критику коју му Сем упућује тако што у просторији успоставља типичан колонијални однос. Стид који осећа због оца он смењује бесом који усмерава према сигурнијем субјекту, оном који му је подређен на апартхејд скали. Аботсонова (2003: 131) наводи да Хали користи Сема као жртвеног јарца да скрене пажњу са сопствене несигурности, показујући исте оне предрасуде и ставове које га код рођеног оца нервирају, чак иако их Хали интелектуално препознаје као лажне. Ово је, сугерише Фугард, централни импулс иза апартхејда: осим економских предности одржавања црнаца сиромашним како би се могли боље искористити, то омогућава белцима да прикривају сопствене недостатке претварајући се да су супериорни само зато што су белци. Расна једначина у апартхејду подразумевала је да је белац увек господар, а црнац слуга, и та једначина је игнорисала традиционалне релације послодавца и запосленог у смислу плаћања и слободе. Тој једначини прибегава и Хали: када му Сем каже да њега плаћа Халијева мајка, а не отац, Хали наглашава: „Он је белац и то је за тебе довољно“ (Фугард 2004: 43).

Оно што се у Халију одиграва је расцеп идентитета до кога долази у симболичком поретку. Аботсонова (2003: 131) слично закључује да је сучељавање Сема и Халија подстакнуто сукобом унутар Халија између корумпираног наслеђа апартхејда који је наследио од свог рођеног оца и хуманијег образовања и моралних смерница које је стекао од Сема, његове префериране фигуре оца. Он инсистира на томе да Сем запамти да је слуга, а затим да га, попут Вилија, ословљава са „Господар Харолд“, чиме и формално прихвата симболички поредак и прекорачује праг који раздваја дечака и мушкарца. Када га Сем упозори да ће се тако њихов однос заувек променити, Хали наставља да прокламује своју расну супериорност:

Управо то је оно што Господар Харолд од сада жели. Мисли о томе као о малој лекцији о поштовању, Семе, која је поприлично закаснела. ... Могу ти рећи да ће онај који ће се обрадовати да чује да сам вам је коначно дао бити мој тата. Да! Он се слаже са мојом мамом. И он увек прича о томе. ‘Мораш научити те *дечаке*¹⁹¹ да ти покажу више поштовања, сине мој.’ (Фугард 2004: 44)

Хали се све више приближава фигури свог оца понављајући његову расистичку шалу о томе како задњице црнаца нису „поштене“¹⁹². У запањености двојице црнаца на сцени, публика може да наслути суровост ове увреде коју је и Морис употребио према Заку у *Крвној вези*, драми написаној деценијама раније—увреде коју Хали назива „проклето добром шалом“ (44). На овом месту вербални сукоб између Халија и Сема ескалира до шокантних физичких гестова. Најпре Сем изводи чин којим и прекорава Халија и истиче срамоту коју је Хали увредом нанео сам себи: он спушта панталоне и доњи веш и у буквалном смислу открива и стварност и рањивост „црначке задњице“ као објекта коју господар белац слободно може исмевати и шутнути. Хали на ово реагује тако што пљује Сему у лице, чиме се судар на који метафора о плесу алудира коначно остварује на сцени. Хали својим потезом запањује и Вилија и Сема и публику, али и себе. Вили испушта „дуг и искрен уздах“, Сем на моменат у потпуности остаје без речи. Шели (2009: 170) инцидент са пљувањем сматра „најнасилнијим“ у свим Фугардовим драмама, можда баш због тога што дотиче само срце расизма: он се не одвија између брата и сестре, или мужа и жене, већ између дечака белца и одраслог црнца. Према Валдеру (2003: 81) такође, ово је један од „најузнемирујућих тренутака“ у модерној драматургији и будући да је базиран на Фугардовом личном искуству, није изненађујуће да је аутору био потребан безмало читав опус да га открије. Овај инцидент је свакако и најкоментарисанији и изазивао је најбурније реакције публике: осећање шока и неверице, праћено кривицом код белаца и бесом код црнаца (Исто). Фугард је стварни догађај и свој осећај кривице и срамоте коментарисао безброј пута¹⁹³. У једном интервјуу 1982. године, цитирајући Оскара Вајлда, Фугард истиче да је пљувањем у потпуности уништио свој однос са Семом: „У „Балади о тамници у Редингу“, Вајлд каже да свако убије предмет своје љубави—неко то уради речима, а неко мачем. А постоји један мали дечак који је то урадио пљувачком“ (цит. у Шели 2009: 169).

У драми, Халијева веза са Самом је такође заувек прекинута. Од тог тренутка јасно је дефинисано разграничење између господара и слуге, што истиче Сем: „Да, добро, урадио си то... Господару Харолде. Да, почећу тако да те зовем од сада. Више

¹⁹¹ Мој курзив.

¹⁹² Игра речи на енглеском језику: *fair* може да значи *поштено, праведно и пристojно*, али и *бело, светло*.

¹⁹³ Видети, на пример, Фугардово обраћање студентима Стеленбош универзитета (Фугард 2011б) или уводно предавање које је одржао као гостујући професор на Универзитету Оксфорд (Фугард 2010б) .

неће бити тешко. Повредио си сам себе, Господару Харолде. Видео сам да ће се то десити. Упозорио сам те, али ниси хтео да слушаш. Управо си *веома* повредио себе“ (Фугард 2004: 45). Сем истог тренутка схвата да је Халијев гест протест против осећања деградације који сам осећа, а који он усмерева према погрешном реципијенту уместо ка самом извору тог осећања: „Лице у које би требало да пљунеш је лице твог оца... али искористио си моје, јер мислиш да си сигуран у својој белој кожи... и овај пут не мислим праведно или пристojно“ (Исто). Изједначавање Сема са фигуром оца омогућава Халију да своја свесно неприхватљива осећања беспомоћности и мржње према правом оцу преиначи у друштвено прихватљиву, па чак и подстрекавану мржњу и насиље према субалтернима.

У овом тренутку Сем стоји на ивици насиља спреман да удари Халија и на сцени се формира тензија слична оној на крају *Крвне везе*:

Сем: Да ли да га ударим, Вили?

Вили: [*Зауштављајући Сема.*] Не, брате Семе.

Сем: [*Насилно.*] Зашто не?

Вили: То неће помоћи, брате Семе.

Сем: Ја и не желим да помогне! Желим да га повредим.

Вили: И себе ћеш повредити.

Сем: Шта да је то урадио теби, Вили?

Вили: Мени? Да ме је пљунуо као да сам пас? [*Та мисао му до тада није пала на памет. Погледа у Халија.*] Да. Онда бих и ја желео да га ударим. Желео бих да га добро ударим! [*Неколико опасних секунди док људи стоје посматрајући дечака. Вили се окреће, одмахујући главом.*] Али можда бих само отишао позади и плакао. Он је мали дечак, брате Семе. Мали *бели* дечак. Носи дуге панталоне сада, али је и даље мали дечак. (45–46)

Сем ипак не узвраћа ударац, што на први поглед изгледа једнако неуверљиво као Мартинусов финални опроштај у *Луна парку*. Шели (2009: 169–170) истиче да је изостанак Семове реакције изазивао доста негативних коментара. Он наводи извођење у Филаделфији 1982. године, када је на Семово оклевање да ли да узврати Халију група младића црнаца из публице скандирала „Удари га! Удари га“ и била разочарана када Сем одолева нечему што би била природна реакција. Неки критичари у овоме виде израз његовог инхерентног човекољубља и поистовећују га са „величанственим људима“ који пропагирају ненасилни отпор, попут Мартина Лутера Кинга, Гандија¹⁹⁴ или Далај Ламе (в. нпр. Урбан 2010). Па ипак, то што Сем не удара Халија није само показатељ његовог доброчинства, већ се разлог за то веома лако може пронаћи у временском и просторном контексту драме: за црнца из Лесота који је „нелегално“ у Порт Елизабету такво неопрезно понашање подразумевало би карту за повратак кући, оно са чим се суочава Сизве. Такође, да црнац врати дечаку ударац било је незамисливо у апартхејд идеологији у којој се насиље неповратно спуштало од врха ка дну хијерархијске лествице, што и Фугард приказује у драми: белац Хали удара црнца Сема, а црнац Вили туче црнкињу, као ону која се налази испод њега. Не може се занемарити ни чињеница да оваква Семова одлука засигурно проистиче и из Фугардовог сопственог оптимизма. У интервјуу са Фоулијем, Фугард одговара на негативне коментаре:

¹⁹⁴ Гандијева политика пасивног отпора је 1947. године, само неколико година пре радње драме, довела до ослобођења Индије.

По мом мишљењу Сем прави исправан избор и иде корак више, јер би ударање Халија постигло—шта? Шта би постигло? Апсолутно ништа по мом мишљењу. Чин деструкције, чин насиља је слеп и ствара само таму. Чврсто верујем да од свих ствари којима људи потежу у дијалогу са другим људима, најглупљи, најбесмисленији, најтрагичнији, најпогрешнији, је насиље. Зато што изазива још насиља. (Фоули 1994: 65)

Према сценском упутству Семово „насиље прелази у пораз онолико брзо колико се и појавило“ (Фугард 2004: 46). Као прво, његов пораз везан је за потпуну деградацију коју му је Други нанео: „Не ради се само о томе да си учинио да се осећам прљавији него икад у животу... Мислим, како са себе да сперем твоју прљавштину и ону твога оца?“ (Исто). Као друго, Семово идентификовање са поразом проистиче из његовог сопственог неуспеха да од Халија направи оно на шта се давно заветовао: мушкарца који ће бити поносан на себе. Оно што се на сцени одиграло показало је управо супротно од тога. Халијев прелазак из дечака у мушкарца, инициран чином пљевања, разоткрива сопство обавијено расизмом и предрасудама, што Семово успостављање себе као дечаковог сурогат оца, путем „подучавања“ и заштићивања, чини узалудним. Поражен, Сем сада не допушта Халију да одврати поглед него га приморава да се суочи са бруталношћу јужноафричког расизма и његовим последицама, тако што „искривљује“ Халијево „срећно“ сећање на пуштање змаја. Иако је раније тврдио да се не сећа зашто је уопште направио змаја, он сада излаже своју верзију ове приче, која се у многама разликује од Халијеве:

Ја се такође сећам малог белог дечака док је још носио кратке панталоне, и црнца, али они не пуштају змајеве. Било је то у време док смо били у [пансиону] *Jubilee*, једне ноћи након вечере. Био сам у својој соби. Дошао си и стао уз зид и гледао у под и тек након што сам те не знам колико пута питао шта хоћеш и шта није у реду, тек тад си проговорио и чак и тада толико тихо да те умало нисам чуо. ‘Семе, молим те помози ми да одем по мог тату.’ Сећаш се? Био је мртав пијан на поду бара у хотелу Централ. Телефонирали су твојој мами, али ти си био сам у кући. И сећаш ли се како смо то урадили? Ушао си први и питао за дозволу да ја уђем у бар. А онда сам га ја ставио на леђа као бебу и носио га до пансиона а ти си ме пратио носећи његове штацике. Главна улица била је препуна људи који су гледали малог белог дечака како прати свог пијаног оца на леђима црнца! ... Након тога смо још морали да га очистимо. Унередио се у своје панталоне, па смо морали да га оперемо и сместимо у кревет. (46)

Због јавног понижења које је доживео док су носили пијаног оца низ претрпану главну улицу Хали се стидео сам себе, а Сем се закleo да то неће допустити, чиме замењује посрнулу очинску фигуру:

Након што смо га сместили у кревет дошао си са мном у моју собу и сео у хошак и наставио да гледаш у земљу. Данима тако! Ниси урадио ништа погрешно, али си ишао наоколо као да свету дугујеш извињење зато што си жив. Није ми се допадало да то гледам! То није начин на који дечак треба да одрасте и постане мушкарац! ... Али особа која је требала да те научи шта то значи је била узрок твог стида. Ако заиста желиш да знаш, зато сам ти направио оног змаја. Желео сам да гледаш увис, да будеш поносан на нешто, на себе... [*Горко се насмеје на успомену.*]... и сигурно си био поносан кад сам те оставио на том брду. (46–47)

Помоћу змаја Сем је покушао да умањи понижење који је Хали осећао. У буквалном смислу, гледање у змаја је натерало дечака да коначно скрене поглед са

пода. Халијев ранији коментар да би пуштање змаја чудно изгледало и са његовим сопственим оцем, сада у потпуности добија смисао—страх који Хали осећа да ће га видети да пушта змаја са црнцем и да ће то бити неуспешно проузрокован је стидом који је осећао због тога што су га видели са пијаним оцем. Хали је уплетен у класичан Едипов комплекс: он истовремено презире и воли свог оца, што и сâм признаје: „Волим га, Семе“ (46). Вертхајм (2000: 143) истиче да је ово тачно за обојицу очева у драми, и правог оца и Сема, као сурогат оца. Док је Халијев отац физички инвалид, Сем је „расно хендикепиран“ (Исто), и једно и друго су физичке специфичности које измичу Халијевој контроли. На крају свог монолога Сем истиче апсурдност апартхејд расизма који иде толико далеко да прави одвојене клупе „само за белце“, али и последице које то оставља на сваког у систему:

Ако икада од тога напишеш кратку причу, постојао је обрт на крају. Нисам могао да седим ту и останем са тобом. То је била клупа „за белце“. Био си исувише млад, исувише узбуђен да то приметиш онда. Али више ниси... Ако не будеш опрезан... Господару Харолде... има да седиш сам ту још дуго времена, а на небу неће бити змајева. (Фугард 2004: 47)

Семове речи откривају суштину расистичког система који намерно деградира црнце, до те мере да их ставља на одвојене клупе и подређује не само белцима, већ и деци беле расе.

Па ипак, на самом крају, Сем трансцендира мржњу коју му систем намеће, и поред свега остаје Халијев прави пријатељ и морални учитељ. У Фугардовим драмама, завршетак привилегује опраштање и резоновање над осветом и бесом. Тако се и Сем још једном поуздаје у своју способност да господара Харолда натера на срамоту моралним убеђењем и примерним понашањем, чиме би га повео на прави пут. Он опрашта дечаку и понаша се као „човек“, како би га научио основама понашања „мушкараца“. Сем скида свој конобарски сако, уклањајући тако спољашњи колонијални идентитет и још једном се Халију обраћа деминутивом, нудећи му још једну шансу и повратак на однос који не подразумева Другог/другог: „Да ли да пробамо поново, Хали? ... Да пустимо још једног змаја, претпостављам. Једном је успело, а овај пут и мени је потребан исто колико и теби“ (Фугард 2004: 47). Хали, међутим, не прихвата Семову пружену руку:

Хали: Још увек пада киша, Семе. Не можеш да пушташ змајеве по кишном дану, сећаш се.

Сем: Па шта да радимо? Да се надамо бољем времену сутра?

Хали: [Безнадежно.] Не знам. Више ништа не знам. (47–48)

Хали не може да остане у тој просторији будући да се магија поподнева изгубила, као и његове „срећне“ успомене. Он одлази и оставља „дечаке“ да очисте и закључају чајциницу, што упућује на закључак да се он коначно идентификује са улогом господара, великим Другим, оним што му се од рођења намеће. Па ипак, његово „не знам“ на самом крају упућује на немогућност симплификације њихових коначних позиција на Другог и друге. „Не знам“ је, пре свега, показатељ Халијеве несигурности у сопствени идентитет који је трајно угрожен Семовом конкурентном верзијом прошлости. Васкрснуће трауме до кога је довела Семова прича вратило је Халија од седамнаестогодишњака до дечака који се осећа кривим зато што је жив и који „више ништа не зна“. Такође, ово Халијево признавање свог есенцијалног незнања показатељ је флуидности колонијалних идентитета пошто је последња слика Халија далеко од

супериорног учитеља Халија са почетка, који се снисходљиво обраћа Сему и Вилију и који је сигуран у себе и своје мишљење. „Не знам“ може бити и први корак у заборављању наученог, у заборављању свих лекција које апартхејд систем намеће. Обраћајући се студентима Стеленбош универзитета 2011. године, Фугард управо говори о апартхејд систему као о „лекцији о невољењу“ и о томе како се научено ипак може заборавити и како се супротно може научити (в. Фугард 2011б). Семове последње речи упућене Халију то исто потврђују: „[О]вде је било проклето много учења¹⁹⁵... на један или други начин. Како год, не верујем ти. Мислим да једну ствар знаш. Не мораш да седиш ту сам. Сада знаш шта та клупа значи и можеш да је напустиш кад код то пожелиш“ (Фугард 2004: 48). Хали у драми не успева да одговори на Семову последњу лекцију и одлази сâм са сцене. Његова усамљеност и чињеница да крај драме не нуди сигуран одговор на то колико је он заправо „научио“ тог поподнева наводи Валдера (1985: 124) на закључак да је ова драма крајње песимистичка. У светлу апартхејд политике која је осамдесетих година у време првог извођења драме још увек била у пуном замаху, овакав закључак има озбиљне последице јер указује на крајњу немогућност излажења из система.

Међутим, слика која затвара драму одраз је типичног Фугардовог оптимизма и ипак наговештава светлију будућност. Иако се драма не разрешава у стриктно аристотеловском смислу јер у њој нема катарзе нити поновног успостављања моралног поретка који је био на сцени пре климакса и иако питање да ли ће се однос између Сема и Халија икада изгладити остаје отворено, последња сцена јесте оличење својеврсног моралног поретка, супротног од оног привилегује апартхејд, као контекстуална подлога драме. Након Халијевог одласка Сем и Вили остају сами на сцени исто као и на почетку драме. Њих двојица се спремају за повратак у своје насеље и облачећи своју одећу они прелазе идентитетски пут супротан од Халијевог: од „дечака“ постају мушкарци, изнова подвлачећи иронију у наслову. Последње речи припадају Вилију, који је, опет иронично, најмање елоквентан од њих тројице. Међутим, чак иако не говори попут Сема и Халија, он је током целе драме присутан на сцени. Док на коленима, за заврнутим рукавима, риба под чајцинице он представља константан подсетник на место које су црнци заузимали у апартхејду. Његова реченица упућена Сему да ће уколико узврати ударац повредити сâм себе не указује толико на његову иманентну способност за толеранцију и саосећање, колико истиче неизбежне последице побуне црнаца у апартхејду, које су познате из драме *Острво*. Аботсонова (2003: 132) фигуру Вилија види као Халијевог старијег брата и оног који смирује Сема. Ово, међутим, није у потпуности тачно, јер је Вили иначе тај који посеже за физичким насиљем. Па ипак, на самом крају, изгледа као да је Вили једини нешто научио, он признаје Сему да је у праву и да насиље није решење: „Кад размислим, у праву си. Вечерас ћу пронаћи Хилду и рећи ћу јој да ми је жао. И заклећу се да је нећу више тући“ (Фугард 2004: 48). За разлику од Халија који на крају остаје без речи, Вили прелази пут од физичке ка вербалној снази, прихватајући и „романсу“ и „хармонију“ којима га је Сем учио на почетку. Он троши последњи новац који је чувао за аутобуску карту, плаћа цену (ићи ће кући по киши) да би њих двојица заплесала на сцени и тако макар на кратко остварили Семову идеалистичку визију: „Како оно кажеш, брате Семе? Хајде да сањамо“ (Исто). Завршна слика плеса, који се током драме успоставља као битан део црначког идентитета, сугерише и коначну потврду тог идентитета и упућује на немоћ белаца, оличену у Халијевом обогаленом оцу, да тај идентитет униште.

¹⁹⁵ Константне алузије на учење и на лекције наводе Вертхајма (2000: 138) да ову драму сврста у ред дидактичких драма, називајући је *Lehrstück* (енгл. *Lesson play*).

Такође, ова резонантна слика братства из које је „господар белац“ искључен на ширем плану може да сугерише да драма представља позив на радикалну промену до које је и дошло баш зато што су се црнци ујединили. Према Џордану, у чијој анализи се фокус по први пут помера са Халија на Сема и Вилија, драма је афирмација „црначке културне аутономије“ (Џордан 1993: 464). Он истиче да слика колективног идентитета коју Сем и Вили представљају није више само позадина на основу које и насупрот које посматрамо Халијев развој и његове унутрашње борбе, већ је управо супротно: лик Халија је позадина наспрам које „посматрамо [Семову и Вилијеву] борбу да живе достајанствено“ (Исто). Џордан закључује да је драма стога Фугардов опроштај од ранијег периода у коме је сарађивао са црнцима „дубоко разумевши да његово присуство ту више није потребно“ (470).

Речи последње песме¹⁹⁶ која се чује са дубокса док Сем и Вили плешу ипак указују да ово није само драма о друштву и колективу, већ да је, пре свега, „лична“—о дечаку који тек треба да одрасте и постане Атол Фугард:

‘Мали дечаче ти плачеш,
знам зашто си тужан,
неко је узео твој аутић,
боље да одеш да спаваш сада,
мали дечаче имао си напоран дан.’

...

‘Џони је освојио твоје кликере,
рећи ћу ти шта ћемо урадити;
тата ће ти одмах купити нове;
боље да одеш да спаваш сада,
мали дечаче имао си напоран дан.’ (Фугард 2004: 48–49)

За Халија, дан је свакако био напоран, а последња алузија на оца који ће „спасити“ ситуацију је и више него иронична. Дурбак (1987: 512) примећује да је последња сцена где црнци плешу заједно у чину солидарности уоквирена кишом која не престаје да лије, ветром по коме змајеви не могу да лете и утешном музиком која изазива саосећање према деци која су жртве сопственог васпитања. Према њему, ову сцену, која је кулминација безнађа у које су током драме запали односи између протагониста, једино помаже спознаја да „Господар Харолд“ одраста у Атола Фугарда и да је драма чин покајања, исповести и сећања на Сема¹⁹⁷ и Х.Д.Ф (Харолда Давида Фугарда)¹⁹⁸, ауторовог црног и белог оца којима је драма и посвећена (Исто). Фугард то потврђује: „Борио сам се са последњим незакопаним духом у свом животу, духом мога оца. Наш однос био је комплексан онолико колико то приказује Господар Харолд у драми. Презирао сам његову нестабилност и друге слабости, а ипак, исто као што каже Господар Харолд, ‘много га волим’“ (цит. у Ванденбрук 1985: 190).

¹⁹⁶ Ово је аутентична песма из тог периода и изводи је Сара Вон, чувена америчка цез певачица.

¹⁹⁷ Прави Сем није стигао да погледа драму. Мало пре заказане премијере у Јужној Африци, Фугард је замолио Канија да контактира Сема Семелу и да му да авио карту за Јоханезбург како би присуствовао представи. Кани, који је глумио Сема, стигао је до Семелине куће и затекао намештај избачен напоље, што је била традиција Коса народа када глава домаћинства умре (Ванденбрук 1985: 193).

¹⁹⁸ На насловној страни оригиналне копије драме Фугард је испод наслова написао „За Сема“. Затим је браон мастилом додао „и мог оца“, али је то прецртао и написао очеве иницијале „Х.Д.Ф.“ (в. Вертхајм 2000: 225, 256).

Као егзорцизам личних духова из прошлости, ова драма јесте део личне историје аутора, али се свакако одвија у контексту шире друштвене историје. Како наводи Сузан Аботсон, Фугард у драми проширује срамоту коју је сâм осећао након што је плуноу слугу црнца на метафору за срамоту целокупног јужноафричког друштва и биготизма апартхејд система: „Супериорност белаца на којој је почивао апартхејд показује се као лажна, а Фугард сугерише да би се кроз боље образовање и комуникацију могло борити против ње“ (Аботсон 2003: 128). У интервјуу са Вон Стаденом Фугард потврђује да та борба није узалудна. Док у драми Хали осцилира између наде и очајања, према Фугарду, крај ипак представља наду:

Вон Стаден: Мислите да ће нас крај драме оставити са надом и вером у могућност опоравка човечанства?

Фугард: Да, апсолутно. О томе морам да водим рачуна као редитељ. (цит. према Марино 2010: 34)

Као што је и змај натерао Халија да погледа горе, тако и драма тера гледаоце да погледају даље и шире од расистичких ставова, али и да увиде улогу уметности, попут плеса и књижевности, у борби против тих ставова. У причи о змају налазе се наговештаји Халијеве будуће професије: Хали сâм увиђа да би то била добра кратка прича под називом „Летачи змајева“ уколико би постојао финални обрт у њој. Испоставља се да обрт и постоји, али га је Сем испрва сакрио од Халија. Такође, током целе драме долази до изражаја Халијева имагинација и опсесија речима, иако некад можда и на препотентан начин, као и свест о улогама и позоришту. Како Ванденбрук напомиње, и Хали, као и Фугард деценијама касније „успева да ухвати једноставан живот око себе и сагледа универзалне истине“ оличене у конкретним детаљима у животима црнаца (Ванденбрук 1985: 188).

У поменутом интервјуу, Фугард истиче да је драму написао покушавајући да разуме како и зашто је постао човек који јесте (Марино 2010: 34), што сугерише да је стварни акценат у драми ипак постављен на индивидуалну одговорност и на избор који појединац мора да направи. Фугард овај избор приказује кроз ритуал преласка из дечаштва у мушкарца, по угледу, али и насупрот фигури оца, односно два оца, белца и црнца, одсутног и брижног. У наредној драми, *Капетанов тигар*, аутор наставља да по свом сећању трага за моментом када је начинио поменути избор, када се његово сопство ослободило расистичких предрасуда, ако је уопште. Фокус се сада помера од фигуре оца ка фигури мајке, што из психоаналитичког угла на први поглед изгледа као покушај повратка из симболичког у имагинарни поредак у коме разлике између другог и Другог не постоје, покушај који је унапред осуђен на пропаст. Оно до чега ипак успева да допре јесте тренутак који представља почетак успостављања његовог идентитета као идентитета писца.

4.2. *Капетанов тигар*: пловидба по прошлости

Потрагу за сопственим идентитетом Фугард наставља у драми *Капетанов тигар* у којој изнова креће на пловидбу по својој прошлости, с тим што је овога пута реч о буквалној пловидби, будући да се радња одвија на пароброду на коме је аутор као младић провео један кратки период. У интервјуу након америчког извођења драме у *Kennedy Center*-у 1998. године, Фугард истиче да је драма „у потпуности аутобиографска“: „Са својих двадесет година стопирао сам кроз Африку, затекао сам се без ичега у Порт Судану, уз трачак среће нашао сам се на броду *SS Graigaur* и препловио сам свет“ (Фугард и О’Брајан 1998: 3:21–3:38). Своје искуство најпре је поделио у чланку објављеном 3. јула 1954. године у портелизабетском *Evening Post*-у под насловом „Заробљени у тајфуну усред Пацифика“. На живописан и драматичан начин који ће касније постати његова особеност, Фугард у чланку описује страхан тајфун током кога се пароброд на коме се он налазио безмало сударио са другим бродом, смрт једног члана посаде током олује и његову сахрану на мору након тога (в. Вертхајм 2000: 233). Више од четири деценије касније, 1997. године, Фугард се враћа на тај брод, објавивши драму чији наслов представља колоквијални назив за позицију на броду коју је Фугард заузимао. Како у драми каже, капетанов тигар био је нешто попут „глорификованог слуге“ капетана, задужен да „чисти његову кабину, распрема кревет, пере веш, служи храну“ (Фугард 1999: 7). Заузврат, имао је по шилинг месечно, али и довољно времена да начини свој први покушај да буде писац, како истиче у поменутом интервјуу (Фугард и О’Брајан 1998: 3:40–3:45).

Тигар из драме такође амбициозно настоји да напише свој први роман у славу и захвалност својој мајци. Драма је заправо о двоструком повратку у прошлост: са једне стране, аутор се враћа у своју младост и време проведено на броду; са друге стране, роман који пише портрет је његове мајке у младости и њеном преласку из девојчице у жену. Међутим, „ритуал преласка“ у драми се мање односи на сазревање мајке, а више на пишчеву сопствену иницијацију у свет мушкараца (не)превазилажењем едиповског комплекса и путем првог сексуалног искуства са јапанском проститутком. Олуја на мору коју је аутор давно описао у чланку симболично наговештава олују која се у драми одиграва унутар самог протагонисте и турбулентност његових осећања која кулминирају у одбацавању рукописа о мајци. На ширем плану, то коначно резултира у Фугардовом преласку из романописања у драмско стваралаштво, које је „смело, храбро и без самоцензуре“ иступало против зла и неправди апартхејд система (Фугард и О’Брајан 1998: 27:25–28:08) и које је умногоме било заслужно за „величанствену промену“ у последњој деценији двадесетог века, у којој је *Капетанов тигар* написан. Фугард као да се овом драмом враћа на стазу коју је напустио у педесетим годинама како би видео где ће га она сада одвести.

Капетанов тигар је по много чему јединствена и некарактеристична драма за Фугарда. Премијерно приказана 5. августа 1997. у тада новом мултирасном позоришту *State Theatre* у Преторији (Јужна Африка), драма се суочила са помешаном критиком, баш због тога што Фугард у њој у потпуности одступа од свог увежбаног обрасца. Овде нема отворене политичке поруке, нити потресних или шокантних сцена као у претходним драмама. У Јужној Африци драма је нападана због сентименталности, али је позитивна критика била заснована на чињеници да Фугард избегава грандиозне покрете према „мрачној прошлости“, већ покушава да иде у корак са тадашњом

атмосфером која је промовисала помирење и истину (в. Валдер 2003: 92). Критика у Америци након извођења 5. маја 1998. године у *McCarter Theatre Centre for the Performing Arts* у Принстону (Њу Џерзи) била је знатно оштрија (в. Кругер 2008: 92). Највише замерки било је упућено на рачун статичности драме којој недостаје опипљив конфликт. Најнегативнија критика потекла је од Џона Сајмона након њујоршке премијере у јануару 1999. године. Карактеристично насловивши своју критику са „*Капетанов тигар* не уједа“ Сајмон наглашава монотонију и досаду драме у којој четири петине текста приповеда сам аутор и пита се зашто је Фугард изабрао драмску форму за мемоар о својој младости који би много прикладнији био за новелу (Сајмон 1999). Истина, ово јесте драматизован мемоар и Фугард то не крије: чак и поднаслов ове драме гласи „Мемоар за сцену“. Валдер (2003: 92) изразито истиче да је ово „драма сећања“ и да јој и треба приступити као таквој, те стога у њој не треба очекивати класичну драмску структуру која подразумева заплет, кулминацију радње и расплет. Драмски конфликт и развој ликова овде је подређен наративу, рефлексiji и психолошком конфликту унутар протагонисте, а лично и приватно имају примат над друштвеним, политичким и јавним.

У интервјуу са Сајмоном Ливајзом, Фугард објашњава да се његов правац у писању драма променио: „Писац који стигне до мојих година... окреће се ка унутра и све више се ослања на сопствене изворе, а провокације у последњој животној фази више долазе изнутра него споља“ (Ливајз 1998: 78). До такве промене ипак нису довеле само његове године, већ и промене на политичком плану. Како наводи, те промене су га „ослободиле“, у смислу да је сада слободан да пише о чему год жели, за разлику од раније када би личне приче попут ове „представљале огромно угађање себи“ наспрам много хитнијих захтева да се сруши јужноафрички расизам (Фугард и О’Брајан 1998: 28:20–29:00). Ова „ослобођеност“ огледа се и у простору у који је *Капетанов тигар* смештен, а и у стилу којим је драма написана. Ово је једна од ретких експерименталних драма у Фугардовом канону¹⁹⁹. Упражњавајући за њега потпуно нове наративне технике, у петнаест кратких сцена Фугард заобилази темпоралну линеарност тако што наратију износи и из тренутка у садашњости и из тренутка у прошлости, при чему се као једна од наративних платформи јавља и сан који се сам по себи одвија ван реалног времена. Просторна поставка јесте на први поглед реалистична, али се и поред карактеристично минималне сценографије разликује од претходних драма. Празна сцена на којој се налазе само „мали картонски сточић, кутија за седење, хрпа папира, пенкало и мастило“ (Фугард 1999: 7) представља бродску кабину „[н]егде усред Црвеног мора“ (Исто). Скученост и клаустрофобичност затворске ћелије, мале собе Смитових или једнособне колибе Зака и Мориса овде је замењена отвореношћу морског пространства које окружује брод, на које се у тексту више пута алудира (16, 27). И брод као седиште радње прилично је симболичан. Мелвил, кога Фугард помиње у драми, користио је брод за локације својих романа да би приказао микрокосмос, често дистопијски уређен универзум супротстављен свету који је изван брода. Фугардов брод има сличну симболику: пријатељство белца и црнца које ће се склопити на њему у потпуној је дисјункцији са оним што се на копну дешава. Морско пространство такође имплицира и „велику авантуру“ (8) на коју се млади Фугард упустио у смислу буквалне пловидбе, али и у смислу подухвата писања који он намерава да предузме током пута. Папир, пенкало и мастило на сцени такође наговештавају да ће фокус драме бити стављен на чин писања и креативну слободу. Сходно томе, могло би се рећи да је

¹⁹⁹ Друге експерименталне драме у којима се Фугард такође удаљава и од регионализма и од реализма су *Диметос* (1975), *Орестес* (1978) и *Место са свињама* (1987). Као по правилу, све ове драме су доживеле негативну критику.

реалистична сцена привид и да се драма заправо одвија негде у пищевој имагинацији где мртви могу да оживе и старе ране да се поново отворе.

Овакво удаљавање од реалистичног приказа прати употреба многих ненатуралистичких наративних алата, од којих је најупечатљивији дводимензионални приказ протагонисте. Фугард себе на сцени приказује и кроз лик младог Тигра и кроз лик Аутора, који представља његово садашње реално сопство. Аутор је заправо наратор драме, чији монолози директно упућени публици отварају и затварају драму и повремено током драме пружају неопходно додатно објашњење. Међутим, поред те класичне функције наратора као посредника између публике и сцене, овде је наратор истовремено и посредник између пищевог старијег и млађег сопства, те је његова функција више слична оној коју наратор има у аутобиографском прозном мемоару, какав је, рецимо, Фугардов мемоар *Рођаци*. Баш због овог увођења фигуре наратора *Капетанов тигар* није стандардни аутобиографски драмски комад, као што су *Господар Харолд* или О'Нилово *Дуго путовање у ноћ*, већ је пре својеврсни хибрид драме и аутобиографије, који допушта писцу да у буквалном смислу отелотвори своје млађе сопство и да истовремено прикаже и невиност и искуство. Фугард то остварује тако што у драмском упутству наводи да један глумац мора да глуми и шездесетпетогодишњег Аутора и двадесетогодишњег Тигра. У иницијалним продукцијама у Америци и Јужној Африци, глумац је био Фугард лично²⁰⁰.

Прву сцену драме отвара Аутор који пажњу публике привлачи на себе као наратора тако што звони бродским звонима, али нас тиме истовремено позиционира унутар специфичног простора у коме осам удара звона означава „[к]рај страже“ (Фугард 1999: 5). Одмах потом он тај простор и именује: „Замислите да се налазите на за кормилом једног старог теретног брода који полако плови Пацификом“ (5), а убрзо успоставља и време као 1952. годину, у којој се прикључио посади тог теретног брода. Тиме нас јасно упућује на чињеницу да је цела драма изведена из његовог сећања. Представљајући се као Аутор, Фугард свесно експериментише са постмодерном рефлексивношћу и скреће пажњу на процесе посредовања у наративној конструкцији. Као аутор, односно писац, он је у стању да мења реалност, да реконструише и манипулише сећањем, што нам је познато из постмодерног приступа историји и историјском писању на који је указано у теоријском оквиру, а то ће се врло брзо потврдити и у драми током Тигровог покушаја да напише роман.

Аутор прву сцену затвара речима „Путовање је почело. Имао сам двадесет година“ (6) чиме нас директно пребацује у прошлост и у другој сцени нас већ дочекује као двадесетогодишњи Тигар који чита писмо које са брода шаље својој мајци, у коме је обавештава о свом новом послу на броду, о дестинацији на коју се брод упутио и о својој намери да постане писац. Ма колико на први поглед изгледа једноставно, писмо открива многоструке карактеристике младићевог сопства. Иако критичари ову драму углавном не препознају као драму која дотиче питање расизма, лик Тигра испрва одаје младалачку препотентност која пре свега долази из самопоуздања белца, какво је испољавао и Гидеон на почетку *Луна парка*, али и млади Хали у *Господару Харолду*. Опис посаде који Тигар даје у писму показује да и на броду влада колонијална

²⁰⁰ Валдер (2003: 93) наводи да је за премијеру у Лондону 2000. године у позоришту *The Orange Tree* Фугард допустио да два глумца глуме старог и младог аутора, чиме се донекле смањила сентиментална нота, а допустила симпатија и саосећање за старије, манипулативно сопство. Шели, међутим, истиче да се Фугард касније покајао због ове одлуке (Шели 2009: 253).

хијерархија: „Официри су белци, а морнари су уистину као врећа разних шарених бомбона... црни, браон и жути“ (7). Даље, кроз писмо је очигледна Тигрова блискост са мајком. Писмо је, пре свега, упућено мајци, а не оцу, чија је фигура корен трауме коју аутор још увек није спреман да додирне. И овде, као и у другим драмама, он оца још увек држи на донекле сигурној дистанци: „Реци тати...“; „Успут, како је он?“ (8). Приврженост мајци одаје се и у начину на који Тигар потписује писмо са „Твој вољени син, Капетанов Тигар“ (8). Међутим, то што се не потписује својим именом, већ новом функцијом упућује на закључак да младић почиње да прави кораке у ритуалу преласка из света дечака у свет мушкараца, покушавајући да успостави нови, маскулини идентитет, који се пре свега формира кроз чин сепарације од (женског) родитеља. Док је у патријархалном (и колонијалном) контексту таква сепарација подстицана као позитивни корак као индивидуацији, посматрано из психоаналитичког угла, одвајање од мајке представља улазак у симболички поредак, који је синониман са писмом (у смислу слова и речи) које предодређује наше сопство и његову коначну недостатност. Чин писања који Тигар намерава да изведе могао би се стога посматрати као буквално отелотворење симболичког поретка у који је уплетен, што са собом носи и питање могућности или немогућности изласка из њега, питање које ће до краја драме добити свој одговор. Тигар још на самом почетку писма саопштава мајци да ће време на броду искористити како би написао роман:

Оно што је важна новост, мама, је да осим што ћу видети свет, ово је моја шанса да одржим обећање које сам ти дао да ћу коначно започети са озбиљним писањем. Сада сам спреман сам за то. Нема више кратких прича и песама—идем на нешто велико, роман *à la* Толстој, и биће о једној прелепој младој Африканерки у белој хаљини у малом градићу у Каруу. Препознајеш је? Тако је! То је твоја фотографија када си била млада девојка која виси у твојој спаваћој соби. То ће ми бити инспирација. (7–8)

Са једне стране, чињеница да је роман о мајци упућује на закључак да Тигрова сепарација ка маскулином идентитету још увек није у потпуности изведена. Са друге стране, фигура мајке у Фугардовом животу, онако како је он представљао у *Белешкама* и бројним интервјуима, указује на ауторово подривање фемининих и маскулиних идентитета онаквих какве их дефинише патријархални поредак. У интервјуу за *New York Times* 1992. године, Фугард истиче своју борбу против родних стереотипа баш путем низа „јаких жена“ које се провлаче кроз његове драме и које се боре против своје обесправљености. Овај низ започео је управо од мајке:

Тај осећај о женама и изузетно укоренењени морални квалитет који потиче из личног искуства почео је са мојом мајком. Она је била врло амбициозна жена и била је свесна своје оштроумности. Знала је да има моћну личност, али је морала бити хранитељка породице. Била је заиста фрустрирана, ућуткана жена, у смислу Тили Олсен²⁰¹. И мислим да је схватила да преко мене може да направи буку. (Фрид 1992)

У *Капетановом Тигру*, лик мајке ипак није у потпуности синониман са Фугардовим „јаким женама“, већ је донекле апотеозирани: она се појављује као глорификована ауторова муза и инспирација, а не као њено реално оличење. Такође, роман који Тигар пише о мајци је типичан буржоаски колонијални роман, што не подржава његову тврдњу да се расне и родне границе морају рушити заједно, што истиче у истом

²⁰¹ Тили Олсен је била америчка списатељица и позната феминисткиња.

интервјуу. Лик мајке је овде пре у служби рушења и поновне изградње ауторовог личног сопства.

Мајка о којој он намерава да пише није онаква какве се он сећа, већ онаква каква је била пре него што ју је уопште упознао, пре него што се родио. Као таква предмет је имагинације, саткана од прича и анегдота из прошлости: „Има да уплетем све приче које си ми причала о свом животу и ономе шта си хтела да направиш од њега“ (Фугард 1999: 8). Али та прошлост је такође обликована његовим садашњим сновима и жељама и он намерава да искористи поменуто могућност писца да измени реалност, тако што ће мајчином животу доделити срећан крај: „[О]вога пута ће се сви снови које си имала остварити“ (Исто). Такав портрет мајке представља Тигрово поигравање са истином и фикцијом, односно биографијом и сећањем, које пресликава постмодерну мисао о немогућој објективности у приказу прошлости и о историјском као субјективном ставу писца, а та субјективност ће се у буквалном смислу показати на сцени када се на њој појави „мајка“ из романа и када се њена верзија прошлости сукоби са Тигровом.

У свим претходним драмама, Фугардови родитељи су и поред мноштва алузија били одсутни са сцене у физичком смислу. *Капетанов тигар* је прва драма у којој аутор успева да својој мајци да физички облик, премда на необичан, па чак и застрашујући начин, преко поменуте фотографије која је закупљала ауторову пажњу у детињству. Фугардов фокус на фотографији као метафори сећања био је присутан још у драмама апартхејда. *Рођаке* такође отвара породична фотографија Фугардових, а цео мемоар обилује фотографијама из ауторовог детињства. У *Капетановом тигру*, фотографија није само метафора сећања, као плоча на којој је уписана прошлост, већ је средство путем кога се та прошлост дословно отелотворује: док Тигар затворених очију до детаља описује мајчин изглед на фотографији²⁰², фотографија „оживљава“ и на сцени се појављује Бети Ла Ру, хероина из романа чији је лик заснован на мајци.

Истог тренутка кад се Бети појави Тигрово сећање као да добија конкуренцију, будући да га она одмах подсећа на заборављене детаље у њеном опису: „Заборавио си ружу“ (9). Такође, она га обавештава да је и она посматрала њега док је као дечак сатима гледао у њену фотографију. У размени која следи између њих, увиђамо да Бети није само други на основу кога се Тигрово Ја формира, већ да и она има сопствено Ја, за које Тигар представља другог. Иако фиктивна персона проистекла из његове маште, она изгледа као да има независну свест и сопствено сећање:

Бети: Посматрала сам те како одрасташ, док си стајао ту испред мене... зурећи... зурећи. Оставио си поприлично много похлепних отисака прстију на стаклу да то и покажеш. [Пауза.] Зар се не сећаш?

Тигар: Не, наравно да се сећам. Сећам се чак и првог пута када сам те видео... мислим заиста видео... знаш, када си престала да будеш само још једна стара породична слика на зиду. (10)

Када Тигар изложи своје прво сећање на њу, он наводи да се ушуњао у „собу својих родитеља“, а не у њену собу, чиме се Бети одваја од фигуре праве ауторове мајке и постаје независни лик, чије је присуство у његовом животу било једнако „стварно“. Њена независност огледа се и у промени имена: реални лик Елизабет Магдалене Потхитер постаје романтични лик Бети Ле Ру, која почиње са Тигром да се надмеће око

²⁰² Фотографија Фугардове мајке била је истакнута на првој страни првобитне штампане верзије драме (Валдер 2003: 91).

ауторитета над текстом, подсећајући нас да је однос Ја и другог увек двосмеран, као што истиче Хегел у причи о господару и слози. Па ипак, испрва је Тигар тај који има контролу: Бети пристаје на његов опис, на године, па чак и на име иако јој се не свиђа. Њено „Ако ти тако кажеш“ (11) изазива у њему усхићење које подсећа на Халијево због писања есеја: „Стваралачки ауторитет. ... Слобода и ауторитет креативног уметника да иде у ком год правцу његова машта изабере“ (11). Док је у *Господару Харолду* професија писца само наговештена кроз есеј и кроз „кратку причу“ о змају, у овој драми писање је у центру радње—да је то истинска авантура на коју алудира Тигар на почетку види се када Бети понови да је нервозна због „велике авантуре“ (13). И баш због тога што је кључно питање у драми питање шта значи бити писац, у њој изостаје класични конфликт између антагонисте и протагонисте, који се у колонијализму поима као однос између Другог и другог—однос који је присутан у свим осталим Фугардовим драмама. Међутим, иако тај конфликт није на сцени опипљив у физичком смислу, он се одвија унутар самог Тигра, а то ће нарочито постати јасно када се у драми појави трећи лик—морнар из Кеније, црнац који говори на свахили језику и који се Тигру представља као Магарац. Ово име јесте колоквијални назив за бродског механичара, што је црнчев посао на броду, али се његова омаловажавајућа конотација не може избећи. Присуство Магарца на сцени, његов изглед, раса, класа и језик којим говори, налазе се у потпуној супротности са Тигровим ентузијастичним покушајем да напише романтични роман о белкињи. Међутим, и поред очите лингвистичке и расне баријере црнац постаје неочекивана публика Тигровог романа у покушају и њих двојица успостављају пријатељски однос. У другом писму мајци којим започиње трећа сцена Тигар то и потврђује: „Пре свега, стекао сам пријатеља. Он вероватно изгледа као најопаснији црнац у Африци, али немој сад да почнеш да се бринеш, зато што је он заправо један добар и весео момак. Реци тати да је он оно што зову Магарац. То ће га насмејати“ (18). Иако и у овом писму отац остаје на маргинама, његов расизам, познат још из *Господара Харолда*, наговештен је кроз подсмех који ће црнчево име код њега изазвати. Такође, то што Тигар уверава мајку да нема разлога за бригу због његовог новог пријатељства упућује на чињеницу која се у апартхејду подразумева—да однос између белца и цнца може бити само однос надређеног и подређеног, тј. Другог и другог. Ипак, потенцијална забринутост мајке на коју алудира Тигар суптилно указује на чињеницу да се тај однос може лако преокренути што је и узрок несигурности и страха који су присутни код белаца у сусрету са црнцима, о чему говори Хоми Баба.

Убрзо Тигар затиче себе између две конфликтне снаге, које на ширем плану одражавају поменути сукоб Другог и другог. Са једне стране, роман који пише је буржоаски и колонијални роман, под називом „Бети Ла Ру: Прича о Јужноафричкој Жени“ (18) у коме он намерава да Бети представи као хероину из Каруа. Таква Бети је оличење типичног идентитета белаца: она је обучена у бело, говори савршеним енглеским, окружује је мирис лаванде, њене преокупације су махом површне: књиге, цвеће, шетња са другарицом. Са друге стране, Магарац је представљен као стереотипна слика цнца: голих прса, знојав, у отрцаној одећи, са говором који чине претежно једносложне речи, на мешавини свахилија и енглеског језика. Наспрам фиктивне романсе коју Тигар планира да додели Бети налази се реална, физичка копулација коју Магарац има са проституткама на сваком доку и коју он, нимало романтично, назива “хопа-цупа“ (Вертхајм 2000: 233).

Тигрово Ја између ове две стране испрва не делује угрожено. У односу са Магарцем он задржава доминантну позицију: успоставља цнца као свог слушаоца, а себе смешта у друштво знаменитих писаца попут Конрада, Мелвила и Твејна, који су

исто били морепловци, и који су се, као и он сам, усудили да се отисну у непознато: „Пресекли и препустили се судбини. Не постоји други начин. Не можеш да играш на сигурно ако желиш да будеш писац“ (Фугард 1999: 16). У једном од разговора Тигар Магарцу описује непријатност са којом се суочио током препуштања судбини. Путујући аутостопом кроз Африку једном приликом је чак пет дана чекао да наиђе неки аутомобил који би га повезао, док су му се црнци из околног села смејали:

Пет смрдљивих дана поред пута у близини шугавог малог села, чији су се становници лудо забављали посматрајући патњу белца. Први дан сам се храбро носио: све време на ногама—шетао, рецитовао поезију, покушавао веома неуспешно да их не примећујем. Други дан сам провео седећи попут њих, покушавајући да буљим и ја у њих. То баш и није била добра идеја. Почели су да ми се смеју. Трећи дан сам решио да конструктивно утрошим време. Одржао сам им предавање о егзистенцијализму. ... Четврти дан сам углавном провео плачући. (23–24)

Како Тигар наводи, ситуација у којој се затекао представљала је прави доказ испразности и апсурдности постојања на коју се фокусира егзистенцијалистичка филозофија: „[Ј]едан усамљени и очајни белац који ништа не чека и сви ви који немате ништа паметније да радите него да седите на задњици и гледате га како ништа не чека“ (24). Ова ситуација је ипак и први јасан показатељ да је преокретање улога Другог/другог и у овој драми итекако могуће.

Као и у односу са Магарцем, и у односу са Бети Тигрово Ја је доминантно, што је очигледно у њеном понављању реченице „Ако ти тако кажеш“ (20), као и у њеном питању „Шта желиш да урадим?“ (21). У њеном одласку из родног села за Порт Елизабет, Тигар понавља свој одлазак из Порт Елизабета у свет што метафорично описује као ослобађање птице из кавеза (Исто). Управо овде и долази до преокрета, јер слобода за којом Бети жуди није само оличена у њеном ритуалу преласка, већ се односи и на ослобађање од Тигровог утицаја. Први наговештај њене жеље да узме свој живот у своје руке види се у њеном негодовању због превелике дозе сентименталности и претеривања у Тигровом опису тренутка у коме она доноси одлуку да напусти село. Бети жели „стварни живот“ (32), за разлику од Тигра који романом жели да мајци додели оно што у стварном животу није имала. Како наводи Питер Маркс (цит. у Кругер 2008: 95), дуел између Тигра и Бети око контроле над текстом је „пиранделијевска битка“²⁰³ у којој се стварност и фикција преплићу до те мере да се не зна шта је истина. С обзиром на то да Бети прети да ће га напустити, Тигар попушта и невољно пише поново сцену, што представља први индикатор да његово Ја почиње да губи контролу над другим.

Његово све веће удруживање са Магарцем које се истовремено одвија стога делује као покушај да надокнади тај губитак контроле и успостави однос са новим другим. Он уздиже Магарца од пуког слушаоца до коаутора свог дела: „Магарац много много помаже Тигру. Када Магарац гледа Тигра док пише, Тигар се осећа снажним. Када Тигар чита причу а Магарац слуша, Тигар се осећа снажним. Ово (*Ставља руку на рукопис*) су Тигар и Магарац заједно написали. Ти и ја“ (27). Према сценском упутству,

²⁰³ Луиђи Пирандело био је италијански писац и драматург, добитник Нобелове награде за књижевност. Овде се понајвише мисли на његову драму *Шест лица тражи писца* (1922) која је једна од првих која се експлицитно бави питањем односа између писца и књижевног дела. Скрећући пажњу на својства властитог уметничког медија, Пирандело покушава на ово питање да одговори путем драме у драме, при чему глумци играју праве људе, а прави људи се играју сами.

ово коауторство је запечаћено руковањем, чиме се позиције Тигра и Магарца успостављају као равноправне. Магарац није више један од морнара „свих боја“, а није ни један од свих оних црнаца из села који га нису слушали, већ су му се смејали: у Тигровом уму Магарчев идентитет прелази из колективне равни на индивидуалну. Ово удруживање са магарцем огледа се и у Тигровом постепеном удаљивању од књижевног наратива који је до тада био привилегован и у његовој свести и у самом драмском тексту и преласку на једну потпуно нову лингвистичку раван: он покушава да прича свахили са Магарцем, стварајући неку врсту хибридног енглеског. Међутим, мора се приметити да, и поред вероватно најбоље намере, Фугард у приказу Магарца и овде донекле потпада под стеретип против кога се бори. Попут црнца у *Машиновођи*, позадина Магарчевог лика је поприлично једнодимензионална зато што не сазнајемо скоро ништа о његовој прошлости или породици, те он превасходно служи као позадина наспрам које се формира лик протагонисте беле расе. Такође, његова неписменост и сексуална узбуђења о којима говори своде га на устаљени приказ црнаца при чему се наглашава физичка, а не психичка страна личности, какав је био случај и код тамнопутог брата Зака из *Крвне везе*. Тигар, са друге стране, подсећа на светлијег брата: његово писање и вокабулар једнаки су Морисовој спретношћу са речима, али је и његово сексуално неискуство слично Морисовој фригидности.

Тигрова невиност представља и кључну тачку око које ће се Бети и Тигар коначно сукобити зарад превласти над текстом, што указује да њихов дуел није само пиранделијевски, већ и фројдовски, чему сведочи целокупна десета сцена драме, која се одвија у Тигровом сну, сфери коју је Фројд опсесивно проучавао као место на коме се несвесно највише пројављује. У том смислу, десета сцена у драми открива Тигрове несвесне жеље и жудње, које он романом покушава да надомести. Мало пре ове сцене Тигар говори о својој намери да у роману опише сусрет мајке и оца: „То је кључна сцена и написаћу је баш онако како ми је причала. Без увијања и претеривања“ (36). Бети, узбуђена због предстојећег љубавног састанка, у спаваћници се уплиће у Тигров сан, зато што и она жели да сања „о том згодном младићу који свира клавир у холу Палмерстон хотела“ (39). Њено узбуђење, међутим, прелази у заводничко понашање: „Лежим овде у спаваћници. Врело је летње веће. Моје младо тело је врело и знојаво, срце ми брзо куца“ (Исто). Тигар схвата да Бети сама покушава да испише сцену: она му се руга што је невин и што се уопште усудио да пише о нечему о чему нема искуства. Увидевши да губи контролу над текстом, он покушава да упали светло и да се пробуди, али притом схвата да је изгубио контролу и над сопственим телом: он не успева да се помери, као паралисан њеним присуством, што наводи Валдера (2003: 94) да поистовети Бети у овој сцени са сукубом, женским демоном који заводи мушкарце у сновима, црпи енергију из њих и наводи их на сексуални чин. Однос између Бети и Тигра, који је већ комплексан, овим завођењем се додатно компликује: он је са једне стране, као писац романа, њен створитељ, али је, са друге стране, онај кога је она створила—њен син, што он изнова истиче: „Ти си базирана на мојој мајци“ (42). Потенцијални инцестуозни однос се притом разоткрива као класичан едиповски однос, јер Тигрова жудња за Бети, која због завођења постаје манифестна и коју Бети артикулише („Знам да то желиш исто колико и ја“ (Исто)), пре свега произилази из мржње према мушком родитељу, чији лик он покушава да држи на дистанци током целе драме. Да је реч о Едиповом комплексу указује и Фугардова двострука алузија на Шекспировог *Хамлета*, комад који је почев од Фројда увелико анализиран као пример

едиповског односа²⁰⁴. Нешто касније у драми, Тигар свој сексуални апетит описује као онај „који је засигурно растао храћењем“ (Фугард 1999: 44), а исте речи употребљава Хамлет у свом првом монологу како би описао мајчин однос према оцу, наводећи да изгледа као да је њена глад расла од онога чиме се утоли. Друга алузија на исти монолог види се у Бетиној парафрази Хамлетовог вапаја „Слабости, име ти је жена“ када она своју љубомору правда тиме што истиче: „На крају крајева, ја сам само жена“ (Фугард 1999: 51). Тигрова едиповска жеља за мајком и ривалство са родитељем истог пола види се и у његовом многобројном истицању да ће романом доделити мајци живот који је требало да има и о коме је сањала, чиме прећутно подразумева да она своје снове није остварила због удаје за његовог оца, алкохоличара, инвалида и нерадника. Отуда и не чуди што се сцена у сну одиграва баш када у роману треба да дође до сусрета мајке и оца, будући да овај Тигров несвесни порив покушава да се испољи.

Покушавајући да се ослободи кошмарног стиска Тигар зове у помоћ оног ко је у драми Бетин апсолутни опозит—Магарца, који сада постаје његов нови ментор и муза. Такође, овде се може направити и извесна паралела између Магарца и Сема, пошто обојица на неки начин играју улогу сурогат очева за аутора. Као што су Семови увиди уоквирили формирање Халијеве личности при преласку из дечаштва у адолесценцију, лик Магарца у *Капетановом тигру* успоставља се као значајна фигура у његовом преласку у свет мушкараца, пошто је он тај који организује Тигрово прво сексуално искуство на јапанској обали. У ретроспективној исповести Аутора, Тигрова „иницијација у свет мушкараца“ (43) има буквално значење губитка невиности, али се односи и на иницијацију у свет уметности као медијума који руши границе постављене између људи: „Звала се Аико. Није била ни млада ни лепа, али је то надокнађивала на друге начине. Са неизмерним стрпљењем и изврсним тактом, одржала ми је прве лекције о уметности древнијој и личнијој од свих осталих: како додирнути друго људско биће“ (44). Чињеница да се Тигров први секс не одиграва са белкињом, већ са јапанском проститутком, може носити негативну конотацију, алудирајући на стереотипни међурасни сексуални однос какав истиче Гидеон у *Луна парку*. Тај однос овде ипак има другачију функцију зато што наговештава Фугардов будући књижевни правац.

Ово постаје нарочито јасно у наредној сцени када се брод нађе заробљен у интертропској зони конвергенције²⁰⁵, попут брода у Колрицовој ‘Песми о старом морнару’ на коју Тигар алудира: „Некако је злослутно, зар не? Нулти степен латитуде. Неко је на овом броду устрелио албатроса!“ (46). Паралеле између ове песме и драме иду и корак даље од непомичних бродова: њихова сличност може се уочити и у тематици о нарушавању закона природе која се налази у основи Колрицове песме, али и у основи апартхејда, као ширег контекста Фугардове драме, чији су закони једнако противречили законима природе. Код Колрица, устрељивање албатроса за морнаре представља најзлокобнији знак. И код Фугарда, ова алузија носи једнако злослутан призвук, као предказање трагичног краја који као да предосећа и сам Тигар. И он је, попут брода, насукан: од када су напустили јапанску обалу он није написао ниједну страницу свог романа, као да је буквална потенција проузроковала литерарну

²⁰⁴ У *Тумачењу снова* Фројд истиче да „Хамлет може све, само није у стању да изврши освету над човеком који му је уклонио оца и код његове мајке заузео очево место, над човеком који му показује реализовање његових потиснутих дечијих жеља“ (Фројд 2013а: 255–256).

²⁰⁵ Интертропска зона конвергенције се налази у близини Екватора, где се ветрови северне и јужне хемисфере спајају око земље стварајући подручје изузетно ниског притиска, због кога бродови отежано плове.

импотенцију. Он почиње да замишља да пише нови роман, о Магарцу и Аико и њиховим „Нигата ноћима“, што сугерише његов књижевни преокрет од Другог ка другима, од белих, родитељских фигура ка субалтерним ликовима. На извесном нивоу, овај преокрет се може повезати и са спознајом коју стари морнар достиже на крају поменуте песме, па и са његовим спасењем, мада су Колрицови натприродни елементи код Тигра поприлично приземни и банални: његов обрт условљен је пре свега његовом фиксацијом на ново откривене сексуалне ужитке, које он сада исто као Магарац назива „хопа-цупа“. Магарац, са друге стране, који је до тад изразито привилеговао физичка искуства наспрам метафизичких, сада грди Тигра због престанка писања, али Тигар се суочава са кључним питањем: да ли је он уопште писац? Још пре тога Тигар је истицао писање као окосницу сопственог идентитета од раног детињства:

Од тренутка кад је Тигар био мали мали *Vambino* Тигар је пуно волео речи. Све време играо се са речима. Није му ишло играње рагбија, крикета, фудбала. Није му ишло играње са другим дечацима. Ни са девојчицама. Ни у чему није био добар. Али када прочита књигу или напише причу, Тигар се осећа ... снажно. Тигар се осећа сигурно. (36)

Списатељска блокада стога доводи у питање његову читаву егзистенцију: „Шта сам ја? Шта до ђавола радим са собом? Зашто сам овде? ... У сред проклете недођије причам са неким ко не разуме ни реч од онога што кажем“ (48). Он даје Магарцу да сам пише, али сама чињеница да је Магарац неписмен подстиче Ауторов коначни избор између Другог и другог, одлучивши да пише уместо оних који то не могу. Међутим, пре него што направи такав избор Тигар мора да се суочи са Бети и са траумом уплетеном око фигуре оца, коју је све до тог тренутка успевао да држи на дистанци.

У новом писму мајци које Тигар пише та дистанца је и даље приметна. Наводећи да осећа носталгију за Порт Елизабетом, за њом и „за свима осталима“ (48), он и даље форсира линију разграничења између мајке и оца, кога још увек не именује. У писму такође говори мајци о својој креативној блокади и да се нада да ће пронаћи „нешто што ће функционисати као механизам ослобађања“ (Исто) за његово писање. То „нешто“ он проналази у алкохолу и већ у наредној сцени он са узбуђењем саопштава Магарцу да је написао чак двадесет осам нових страница и да се Бети вратила. Бети се збиља враћа и на сцену, спремна за плес у наредној „кључној сцени“ (51) романа. Охрабрен алкохолом, Тигар изнова успоставља своје Ја као оно које има стваралачки ауторитет и излаже Бети сценарио у коме она, након што је плесала целе вечери са различитим мушкарцима, чује звуке своје омиљене песме, окреће се према оркестру и ту угледа младића чије је свирање клавира месецима слушала са прозора своје собе. На том месту њихова борба око ауторитета над текстом достиже врхунац, зато што се Бетино сећање на ту сцену оштро супротставља Тигровој намери:

Тигар: То је он. Посматрао те је целе вечери и сада је потпуно опчињен твојом лепотом. Устаје, напушта клавир и креће према теби.

Бети: Шта ће урадити?

Тигар: Питаће те за плес!

Бети (Одмахујући главом): Не.

Тигар: Не? Зашто? У чему је проблем?

Бети: Не може.

Тигар: Наравно да може! Немој да квариш сцену, Бети. Желела си праву срећу, па ето ти је, корача ка теби преко подијума за игру. Ту ћете се коначно срести.

Бети: Не разумеш.

Тигар: Да, разумем. А ти си опет тешка. Само замисли да оркестар настави да свира без њега... чак иако стану, па шта? То је можда и добра идеја. Оркестар престаје да свира, сви гледају да виде шта се дешава...

Бети: Не не не. Не разумеш. Не ради се о оркестру или нечем таквом. Ради се о њему. Он не може да „корача ка мени преко плесног подијума“ и не може да игра зато што је богаљ.

(Музика стаје. Неће се више чути. Тигар остаје без речи неколико секунди.)

Тигар *(Збуњено):* Одакле сад то забога? Богаљ? *(Прелистава свој рукопис)* Јесам ли ја то рекао?... Не... Где... Не... Нисам рекао да је богаљ.

Бети: Ја сам то рекла.

Тигар: Зашто?

Бети: Зато што знам. Видела сам. (53–54)

Бетино сећање, које се током целе драме наметало као реално, овде односи коначну превагу над Тигровим, сатканим од снова, маште и несвесних жеља. Она сада износи пред њега слику оца, као „савршеног центлмена“ и Тигар се уз „болни понос“ (55) слаже са њом, зато што је то управо „онако како је мајка причала“ (Исто): „Никад га нисам чуо да псује. Чак и када је био пијан, никад нисам чуо псовку са његових усана. И ниједан насилни гест. Никада није подигао руку на мене или моју мајку. Па чак ни као претњу“ (Исто). Одмичући се на тренутак од свог разговора са Бети, он објашњава Магарцу да је то „савршенство“ било привид: „Био је стварно прави шармер. Штавише, потицао је из једне од најбољих енглеских породица из Порт Елизабета. Звучи савршено, зар не. Мама није могла да тражи више од тога. И није... и то је била велика грешка. Али то се неће опет десити. Он је мој отац и волим га, али... Не! Не овде... *(Показује на рукопис)*“ (56). Тигрова осећања према оцу идентична су оним које има млади Хали: он га воли, али га истовремено и презире, што је очито у његовој конфузији када га Бети пита зашто одбацује оца: „Не одбацујем га! Само... Зар га стварно одбацујем? Не! Не одбацујем га. Ништа не одбацујем. Само не желим да поновиш исту грешку“ (Исто). Подударност са претходном драмом достиже алармантни ниво у Тигровој визији обогаљеног оца на плесном подијуму, која упозорава да ће и завршетак ове драме бити једнако трагичан: „Богаљ на плесном подијуму? Да ли је то оно што желиш? Да ти се људи смеју и буље у тебе док покушаваш да плешеш валцер са паром штака?“ (Исто). „Срећни крај“ који је желео да у роману додели Бети се уз његовог оца не може остварити, јер он неће заувек свирати клавир у хотелу: „Почеће да пије и да свира погрешне тактове, а ти ћеш да завршиш тако што ћеш жртвовати сваки свој сан како би прехранила и обукла троје кмежаве деце и бескорисног богаља. Твоји снови немају никакву шансу уз њега“ (56–57). Бети, међутим, не одустаје и Тигар, уз „смешак који одаје очај и пораз“ схвата да се она неповратно одмиче од његове илузорне замисли и приближава реалној фигури његове мајке: „Браво! Опет си то урадила. То моја мајка говори из тебе. Само напред... знаш шта следи...“ (57). Он сада пред Бети, али и пред публику, поставља слику свега онога што је збиља уследило касније: разочарање, сиромаштво, очева психичка и физичка зависност о другом, мајчин умор због превише обавеза и одоворности. Отац је одавно престао да свира клавир, а мајка је престала да сања. Изложивши ову потресну слику остарелих родитеља, Тигар схвата да је и његов сопствени идентитет заувек везан за ту слику—ма колико покушавао да се ослободи, сенка прошлости га прогони:

Сулудо, зар не? Мислио сам да могу да побегнем од свега тога... да будем слободан. Изгледа као да јесам, зар не? Мислим, ево ме овде—Фици, за Бога милога, диван и романтичан Јужни Пацифик, месечина која светлуца по лагуни окруженој палмама, на хиљаде миља удаљен од тог шугавог света у коме сам се излегао. Да ти кажем нешто. Ја нисам заиста овде—тамо сам. Да! Ово није

стварно—ова блага тропска ноћ, овај месец, брод, ова лагуна пуна ајкула. Боже, желео бих да јесте... да могу да кажем да ту припадам. Да је то мој свет и да сам слободан! Не могу. Ја припадам тој соби, том свету утишане музике и мртвих снова. А и ти такође. (58)

Уплив трауматичног реалног уништава фиктивни идентитет који је Тигар покушавао да формира, како за мајку у роману, тако и за самог себе. Закључивши да не може да направи срећан крај од свог оца, он заувек уништава роман тако што баца рукопис преко палубе²⁰⁶. У поређењу са *Господаром Харолдом* у коме траума кулминира у пљувању Сема, одбацивање рукописа у овој драми изгледа доста бенигније, те и не чуде негативне реакције критичара на ову драму. Међутим, последице овог чина су једнако разорне зато што он тиме такође повређује Д/другог, а и себе. Бацање романа је буквално убиство Бети—она се растаче на сцени попут мастила на папиру потопљеном у воду: „Мастило нестаје, речи се замагљују и беже са страница. Као да крварим на смрт... на крају крајева, то је био мој живот. Осећам да нестаје. Још пар секунди и неће остати више ниједна реч“ (58). Али није само Бети та која умире зато што бацање романа представља и смрт за пријатељство које су Магарац и Тигар претходно изградили. Фугард истиче да је и овде, као и у претходној драми, реч о *издаји*: након што је Магарца учинио коаутором романа, Тигар баца тај роман преко палубе без питања (Фугард 1998б: 14:20–14:46). Магарац увређено напушта сцену, али пре тога ставља Тигру оловку у руке, покушавајући да га натера да пише. Тигар, међутим, остаје непомичан на сцени. Истина јесте да се, за разлику од Господара Харолда, Тигар на крају не идентификује са улогом господара/Другог, мада је једнако усамљен. Пошто га и Бети и Магарац напуштају, он остаје сам на сцени, без сигнификантног Д/другог—оног ко би дао потврду његовог идентитета, што нам говори да ни Тигар у том трену није много далеко од Халијевог „Не знам“.

Последња сцена драме ипак доноси класичну фугардовску оптимистичну ноту, зато што Тигар сада прелази у улогу Аутора који се у свом финалном обраћању публици ипак успоставља као неко ко „зна“ и ко има контролу над својим Ја. Сада, као прослављени писац, он схвата да је „смрт“ романа „оживела“ драмског писца у њему. Одбацивање рукописа фокусираног на беле, колонијалне фигуре за младог Тигра представљало је признавање до тад игнорисаних питања расе и политике, оличених у лику Магарца. Иако истиче да Магарац више никада није причао са њим, он га на неки начин није напустио, јер Магарчеве речи „Мораш да причаш, Тигре. ... зато што је то и за мене“ (58) представљају његов константни подсетник за кога и у име кога пише: „Он ме подсећа да ја и моје писање припадамо свету у коме много људи не може да стави речи на папир и исприча своје приче“ (60). Аутор постаје онај који говори у име субалтерних, чему сведоче и све претходно анализирани драме. У овој драми, Магарац се, ипак, више не појављује на сцени што не пружа потпуно јасан одговор на питање Спивакове да ли субалтерни уопште могу да говоре. Поменути једнодимензионалност његовог лика такође подвлачи амбиваленцију, као и Фугардов креолски свахили, који на моменте збиља изгледа неуспешно²⁰⁷.

²⁰⁶ У чину бацања романа преко палубе Вертхајм види паралелу са бацањем тела страдалих морнара у море, које је Фугард описаво у чланку који је објавио након свог искуства на броду (в. Вертхајм 2000: 233)

²⁰⁷ Валдер (2003: 93) истиче да су приликом продукције у Лондону у знатној мери исправљане лингвистичке грешке, али да свеопшти утисак није поправљен.

Ни Бети не напушта Тигра заувек, она остаје његова муза. За разлику од Магарца, она се ипак појављује још једном на самом крају драме. Попут духа, обучена у бело, она га уходи и понавља свој захтев да њена прича буде испричана сада, када је он већ искусан писац и када је све друге приче испричао. Она га искушава да напусти писање и да њена прича буде његов „први неуспех и последњи велики успех“ (61). Међутим, као и током драме, њена и Ауторова визија се опет супротстављају једна другој, те он истиче да ће ипак наставити да пише и позива је да позвоне заједно бродским звонима. Осам удара звона враћа нас на идентичан почетак драме, чиме се сећање Аутора затвара попут поглавља у књизи. Фугард збиља наставља да пише—након *Капетановог тигра* написао је још девет драма. Фокус у њима јесте донекле промењен, зато што је потреба да говори у име субалтерних нестала са укидањем апартхејда, али се теме које га у њима заокупљају ипак не разликују много од оних ранијих: идентитетска потрага присутна је и код протагониста позних Фугардових драма и одвија се изнова кроз њихов однос према прошлости, однос према родитељима и дому, односно домовини, и однос са Д/другим. Иако ове драме нису експлицитно аутобиографске попут *Господара Харолда* и *Капетановог Тигра*, Фугард у некима од њих остаје присутан кроз лик Аутора или писца чија метатеатрална позиција, попут оне у последњој сцени *Тигра*, на први поглед одаје утисак стабилности и потпуности коју је са годинама достигао. Тај утисак се, ипак, током драма разоткрива као привид, будући да се идентитет драматурга белца испољава уз и насупрот његових не-белих протагониста, у константној игри сопства и другости и Другог и другог, игри која не престаје ни у пост-апартхејду.

4.3. Позне драме

4.3.1. *Песма долине* и *Повратак кући*: идилични сан и кошмарно буђење

Песма долине је прва драма коју је Фугард написао након званичног укидања апартхејда. Премијерно изведена у августу 1995. године у Јоханезбургу, а објављена 1996. године, у временском погледу ова драма из једног чина, са три лика, али два глумца, смештена је у лиминални простор између интеррегнума и постизборне ере, између распадајућих структура апартхејда и неизвесности коју је новонастала демократија носила са собом. Како Бринк напомиње, након еуфорије која је пратила прве слободне изборе 1994. године уследила је спознаја да ништа није нестало преко ноћи и да слобода и демократија не долазе тако лако, али је исто тако била јасна и „чињеница да се ситуација радикално променила, и да јучерашње позориште не задовољава захтеве данашњице“ (Бринк 1997: 171). Стенлијева (Стенли 1999: 86–87) такође примећује да је оно што је било позориште отпора најједном постало нешто што би се могло назвати позориштем помирења, што је пратило и општу визију новоизабраног председника Нелсона Манделе који је у свом инаугурационом говору позивао народ на уједињење и остављање прошлости иза себе (в. Мандела 1994). Дешавања и на политичком и на културном плану ишла су у корак са овом идејом. Док је новооформљена *Комисија за истину и помирење* представљала легално, политичко тело које је уз помирење истицало и покајање и опраштање²⁰⁸, мултирасне слике које су пропагирани магацини, телевизија и индустрија забаве позивале су на помирење у смислу поновног спајања отуђених страна, у овом случају раса. Разматрајући улогу новонасталог позоришта у таквој ситуацији, Марша Блумберг и Денис Валдер закључују да је управо овај вид књижевног стваралаштва, који у својој бити подразумева интеракцију између текста, извођења и публике, функционисао као мост преко кога су се расе спајале у једну велику „нацију дугиних боја“²⁰⁹, али и као мост у прелазу између две ере, колонијалне и постколонијалне, транзицији која на реалном плану није била нимало једноставна (в. Блумберг и Валдер 1999: 1–4), што је очито и у Фугардовој драми. У видео интервјуу са Џоном Каром након извођења *Песме долине* у Америци 1997. године Фугард истиче да драма осликава управо тај транзитивни тренутак у коме се Јужна Африка нашла заробљена између прошлости и будућности, између покушаја да се дугогодишњи начин живота напрасно заборави са једне стране, и енергије и ентузијазма младости са друге стране:

То је драма о транзицији, драма о изазову, оном изазову са којим се припадници једне генерације—моје генерације—сусрећу у свету у коме су одрастали и у коме су се, мање или више, осећали удобно, а који се најједном мења; изазов ... да морамо допустити да се промена деси, ... да нови живот оде својим путем; изазов млађој генерацији да храбро, са самопоуздањем и вером у себе, иступи у неизвесну будућност. (Фугард и Кар 1997: 11:40–12:18)

²⁰⁸ То што се на челу ове комисије налазио надбискуп Дезмонд Туту упућивало је на њен религиозни карактер, те отуда и акценат на покајању и опраштању.

²⁰⁹ Израз „нација дугиних боја“ је први употребио Дезмонд Туту, позивајући се на Старозаветну причу о Нојевој барци где је дуга симболизовала Божји завет да више неће бити потопа. Израз је врло брзо постао прихваћен и у политичкој сфери као метафора за мултирасно и мултикултурно јединство Јужноафриканаца након 1994. године, што је симболично представљено и бојама на застави ове земље.

Транзиција се у драми одиграва кроз две приче. Једна је прича о деди и унуци, чији ликови отеловљују генерације о којима Фугард говори. Вероника Џонкерс, шеснаестогодишња обојена²¹⁰ протагонисткиња је симбол младости и нове Јужне Африке. Њена жеља да оде из села у град како би остварила сан да постане певачица у основи подразумева жељу за исписивањем нових идентитетских позиција које је ослобођење омогућило, жељу којој се супротстављају страх и стрепње њеног деде, седамдесетшестогодишњег Аврама Џонкерса, чији је поглед уперен у прошлост. Друга прича је прича о транзицији кроз коју пролази сам Фугард, који се, као и у *Капетановом тигру*, и овде појављује у улози Аутора који преиспитује шта му нова Јужна Африка доноси. У предговору писаног издања ове драме, Фугард пише: „[*Песма долине* је] вероватно мој најуспешнији покушај да пронађем баланс између личног и политичког у истраживању неизбежности промене, губитка и обнове“ (Фугард 1998: viii). Незадовољан животом у граду, Аутор такође трага за својим идентитетом и нада се да ће га пронаћи у повратку природи, те купује земљу на којој обојени протагонисти живе и од које живе. Тиме кроз питање шта значи поседовати земљу, а шта значи припадати њој, драма поставља шире питање да ли је апартхејд заиста остао у прошлости иза ликова, а генерацијском сукобу између унуке и деде додаје се и неизбежни сукоб надређеног Другог и подређеног другог.

Драму отвара подугачак монолог Аутора који се као и у *Капетановом тигру* директно обраћа публици. Његов монолог такође и затвара драму, чиме изнова стичемо утисак да је и ова драма још једна епизода из ауторовог сећања, при чему се границе између онога што би требало да буде фиктиван свет драме унутар тако успостављеног наративног оквира и њега, као реалног наратора, замагљују још на почетку. Да лик Аутора није само базиран на Фугарду, већ да је то он сам, публика схвата већ при уласку Аутора на сцену: не само да је Фугард глумио у већини извођења, већ би се често поставио и као домаћин представе који захваљује публици што су дошли. Његов конверзацијски тон и интимност коју би безмало истог тренутка успоставио са публиком, уклањали су границу између гледалаца и сцене, али су такође чинили немогућим да се установи тренутак када престаје импровизација, а када започиње стварни драмски текст. Колеранова наводи да је приликом извођења коме је она присуствовала Фугардов улазак на празну сцену био „задивљујућ“: његова харизма, статус талентованог глумца и прослављеног драматурга који се годинама борио против апартхејда били су вероватно и главни разлог због кога је публика дошла да види представу. Када је Фугард из џепа извадио семенке бундеве, које ће током драме постати једна од најупечатљивијих метафора, то је пре изгледало као талисман који глумац показује, а не као почетак драме у коме Фугард, драмски писац, нестаје у улози Аутора, лика у драми (Колеран 1999: 116). Семе бундеве за које Аутор каже да је „[а]утентично бундевино семе из Каруа“ (Фугард 1998: 307) истог момента нас упућује на локацију драме. Прозаично идилична слика Долине подно Снеуберг планине у пролеће, са цвркутом птица, блејањем оваца и бучном децом, коју Аутор потом износи далеко је од загушљивости и стега апартхејда приметним у локацијама Фугардових раних драма. На новостечену ослобођеност имплицира и сама сцена, која је, попут оне у *Капетановом тигру*, потпуно празна. Та празнина имплицира отвореност и пространство Каруа, полупустињске области која прекрива готово једну трећину Јужне Африке, у којој је такође била смештена драма *Изјаве*. Међутим, за разлику од суше са којом су суочени Ерол и његови сународници, а која је стајала у ироничном контрасту са историјским подацима да је Кару некада био „колевка живота“, село које описује

²¹⁰ За употребу термина ‘обојени’ у овој дисертацији, видети фусноту 19.

Аутор је оличење плодности попут оазе у пустињи, чиме нас сугестивно подсећа на рађање новог живота Јужне Африке и нове генерације чији ће представник у драми бити Вероника.

Ово село није случајно изабрано за локацију драме. Деведесетих година двадесетог века, Фугард је купио кућу у Новој Бетхесди²¹¹, градићу смештеном у веома плодној удолини окруженој планинама у Каруу, у чијој се близини налази родно место аутора, Мидлбург. Мало након Атоловог рођења, Фугардови су се због сиромаштва преселили у Порт Елизабет. Након што је стекао славу и богатство, Фугард се, исто онако како то касније у драми описује Аутор, враћа својим коренима. Кућа у Новој Бетхесди, у којој је проводио већи део године, представљала је за њега уточиште и склониште од захтева метрополе, али је, према Валдеру (2013: 4), то склониште са собом носило и асоцијације на прошлост обележену оним што се назива кривицом белца. Вертхајм (2000: 214) наводи да је Нова Бетхесда у том тренутку имала популацију од 65 белаца и 950 обојених. Овај градић и данас представља стереотипно фармерско насеље у коме се говори африканс и којим још увек доминирају традиционалне моралне и религиозне вредности прошлих времена, што ће бити видљиво и у самој драми.

Назив семенки које Аутор држи у руци („равне белобурске²¹² бундеве“ (Фугард 1998: 307)) има расну конотацију, али је њихов симболизам у смислу наде и плодности на почетку драме јачи: „Једна од њих, заједно са малом молитвом за кишу, у рупи у земљи. Ако је година добра, ако добијете ту кишу, ова мала шачица може да вам донесе на стотине тих лепотица“ (Исто). Семенке су такође и симбол укорењености, односно везаности за земљу/дом, на шта је указивало и Џонијево грчевито задржавање семенки у *Здраво и довиђења*. Док је код Џонија овај поступак био метафора његове психотичне неспособности да напусти кућу, наредна слика коју нам Аутор износи где стари Аврам Џонкерс сади семенке у земљу јесте слика сетне пасторале. Џонкерс, кога сви у селу зову Бакс, целог свог живота обрађује пар јутара земље и узгаја воће и поврће којим прехрањује породицу, најпре жену и ћерку, а потом унуку. Један једини пут када је напустио село било је док је служио у Другом светском рату, што је период који је остао давно иза њега и кога се сада сећа као кроз маглу, попут песме коју га је тада научио један италијански затвореник. Аутор почиње да певуши песму и у том тренутку он прекорачује још једну границу на сцени, и то расну и карактерну, пошто прелази у улогу обојеног Бакса. У напомени на почетку драме Фугард истиче да „улогу Аутора и Бакса мора играти један глумац“. У *Капетановом Тигру* прелазак из улоге у улогу се задржава на нивоу истог идентитета (Аутор и Тигар су једна особа у различитим животним добима); у *Песми долине* један глумац игра две одвојене индивидуе, при чему се расни моменат не сме занемарити. Фугард јесте и раније глумио обојене протагонисте, попут Ерола и Бузмана, али овде истовремено глуми и белца и обојеног. Инсистирање на овоме јесте оно што понајвише компликује драму која је и по Вертхајму (2000: 212) и по Стенлијевој (1999: 85) заваравалу једноставна, али је уједно и оно што је изазвало највише негативних коментара. Зинман (1999: 96), на пример, оштро критикује Фугардову одлуку да игра обе улоге, а да притом не мења ни акценат ни костим²¹³, те врло често остаје конфузно ко је ко. Као да Фугард овим

²¹¹ Овај град је такође локација Фугардове драме *Пут за Меку* (1984).

²¹² Бури је други назив за Африканере, углавном потомке холандских досељеника који су били на власти током апартејда (видети поглавље 2.1. *Лекција од алоја*).

²¹³ Колеранова (1999: 115) напомиње да је у првим извођењима прелазак из улоге Аутора у улогу Бакса Фугард наговештавао стављањем вунене капе на главу.

поступком инсистира на позоришној илузији и увлачи гледаоце у њу, иако је током драме негира, наводећи је као један од разлога због кога му се живот у граду смучио (Фугард 1998: 348), што је, према Зинману, врло „лицемерно“ са његове стране (Зинман 1999: 96). Мејзер (1997) такође напомиње да се америчка продукција у којој није глумио Фугард показала успешнијом, зато што је други одабрани глумац „истински глумио“ обе улоге, што код Фугарда није случај, будући да он и улози Бакса прилази са превише наративним гласом, тј. пре га описује него што одиста улази у улогу.

Међутим, разлог за стапање двојице протагониста унутар једног глумца могао би се тражити у поменутом захтеву за помирењем који обележава тадашњу атмосферу у Јужној Африци. Фугардово брисање граница између публике и сцене, реалности и фикције, аутора и глумаца, и белаца и црнаца иде у корак са хибридношћу и флуидношћу који је нова Јужна Африка подржавала, па чак и форсирала, насупрот оштрој апартхејд сегрегацији. На питање зашто глуми оба лика Фугард пружа донекле сличан одговор. Он истиче да је од тренутка када је први пут видео обојеног старца када је купио земљу у Новој Бетхесди осетио огромну емпатију због сличности са њим: „Он своје семенке ставља у земљу, ја своје речи стављам на папир, обојица смо у узгајивачком послу, обојица смо фармери: он користи земљу, а ја празан папир... и никад не знаш шта ће да израсте“ (Фугард и Кар 1997: 18:39–19:49). Та сличност огледа се и у окренутости ка прошлости која је код обојице присутна. Тема сећања и његове фрагилности уводи се на самом почетку кроз Баксово носталгично певушење песме из рата усред кога на се на сцени појављује Вероника, чија младалачка појава пркоси свакој алузији на прошлост. Осим што најављује употребу песме и певања у драми као начина експресије осећања и жеља, како прошлих, тако и будућих, песма коју Бакс пева, *La donna è mobile*²¹⁴, симболично сугерише и Вероникину будућу одлуку да оде из села, коју Бакс види као издају свега онога што је учинио за њу (Зинман 1999: 96).

И поред очите генерацијске разлике, однос између Бакса и Веронике који је испрва видљив на сцени је однос блискости и љубави: њих двоје се упуштају у забавну игру улога, попут мини драме унутар драме где он глуми каплара, а она редова; она све време певуши док му служи ручак и чај. Ту фамилијарну опуштеност нарушава Баксова забринутост због тога што је „онај белац“ опет долазио да разгледа кућу и земљу, при чему се у понашању белца које он описује увиђа стереотипни супериорни став: „Само ме је поздравио. Онда се прошетао унаоколо—као што то белци раде!²¹⁵—и све прегледао“ (Фугард 1998: 311). Баксов страх потиче због тога што га белац може натерати да напусти земљу—страх изнад кога лебди сенка апартхејд Закона о земљишту и присилног исељавања црнаца чак иако су ти закони званично укинута: „Не бринем ја због наших људи, већ због њега, белца. Уколико купи кућу и земљу имаће парче папира које каже да су ова јутра земље његова. Може да ми каже да одем кад год пожели и да нађе неког другог да ради за њега“ (327). Вероника, са друге стране, сматра да нема разлога за бригу: она је представник генерације која се тих закона не сећа и за које границе не постоје. Попут Тигрове Бети, она жуди за „авантуром и романсом“ (312), што јој се може остварити само ако, исто попут Бети, напусти село које гуши њен самопрокламовани таленат. Песме које она пева оличење су њеног младалачког оптимизма и жеље за променом, што је очито у песми о железничком аутобусу који би је одвео из села. Али, док је ова песма за Веронику усмерена ка будућности, за Бакса она изазива болна сећања на прошлост, зато што је тим истим аутобусом Вероникина

²¹⁴ *Жена је варљива* (итал. *La donna è mobile*) је једна од најпознатијих арија из Вердијеве опере *Риголето* коју изводи Војвода од Мантове на почетку трећег чина.

²¹⁵ Мој курзив.

мајка, Керолајн, побегла од родитеља. Након годину дана стигао им је позив из болнице у Јоханезбургу да дођу по ћерку, али док је Баксова жена стигла у болницу, Керолајн је већ умрла на порођају, остављајући за собом Веронику коју су одгајили баба и деда. Вероникина жеља да оде у град у Баксовим очима представља поновно појављивање „успомена о стварима које све ове године [покушава да заборави]“ (315), те је његова забринутост у потпуности разумљива. Вероника никада није изашла из села, о граду зна само онолико колико је видела на телевизији коју гледа тако што увече вири кроз отворени прозор куће госпође Јост, беле старице која живи у селу. Оно што Вероника не зна јесте какве је опасности чекају у граду, а које су Баксу веома добро познате. Драма *Сизве Банси је мртав* наговештава само део онога са чим су се обојени сусретали у великим градовима: већина мушкараца би завршила експлоатисана до изнемоглости у рудницима, а жене би постале проститутке, што је била судбина и Вероникине мајке. Међутим, и Сизве и Керолајн су припадници прошлости. Док су њихови снови били унапред осуђени на пропаст, Вероникин сан је сада допуштени сан и она се не устручава да га изнесе ни пред Аутором, који је посматра док кришом гледа телевизију. А њени снови су „велики снови“: „Каква је сврха од малог сна. Сан мора бити велики и посебан. То мора бити најпосебнија ствар на свету коју замишљаш за себе“ (323). Сну свог друга Алфреда Витбоја који жуди да купи полован бицикл, она супротставља сан о „*црном*²¹⁶, сјајном, новом бициклу“ (Исто)—сан који није више ограничен апартхејдом. То што је бицикл који она предлаже црн симболично сугерише да у новој Јужној Африци црнци имају иста права као и белци, за разлику од прошлости.

Међутим, прошлост није тако лако избрисати, као ни идентитетске конструкте који је та прошлост наметала. И Вероника, која прошлост одбацује, и Бакс, који и даље живи у њој, током целе драме о Аутору говоре као о „белцу“ и ословљавају га са „Господару“, чиме његов идентитет одржавају на супериорној позицији. Баксов опис о томе како је Аутор посматрао земљу и све унаоколо достиже алармантан ниво док он посматра Веронику док гледа телевизију. Када га она упита: „Колико дуго Господар посматра?“, он одговара: „Веома дуго“ (322). Иако се ова његова воајеристичка позиција може повезати са улогом свезнајућег наратора, што је став Колеранове (1999: 115), она се ипак не може раздвојити од паноптичког погледа колонизатора, као оног који контролише своје субалтерне. Аутор се појављује као неко ко има моћ да намеће границе на Вероникине снове: он покушава да је поколеба, говорећи јој да је Алфредов сан можда ипак реалистичан. Он има и моћ, односно новац, да узме земљу која би по правилу требала да припада Баксу, али му је дугогодишњи апартхејд то онемогућио. Баксово фаталистичко истицање да не може ништа да учини поводом тога одраз је његовог потпуног помирења са позицијом подређеног другог. Поносни деда, бивши војник, у сусрету са белцем спреман је да „пузи и преклиње“ (Фугард 1998: 330), губећи достојанство баш онако како истиче Фанон (2018: 4). Покушавајући да убеди Аутора да му дозволи да остане да обрађује земљу, Бакс му носи на поклон колица препуна плодова те земље, опходећи се према њему са готово болном понизношћу.

Ауторов монолог открива да је, иронично, баш тај гест пресудио у његовој одлуци да купи земљу:

[К]ако сам могао да пропустим шансу да поседујем парче моје родне Кару земље која би ми допустила да се хвалим ‘*мојим сопственим бундевама*’, ‘*мојим*

²¹⁶ Мој курзив.

сопственим цвеклама’, ‘*мојим сопственим*²¹⁷ кромпиром’. А тренутак је био савршен! Био сам сит и уморан од лудила и јурњаве свог живота у илузорном свету позоришта. Желео сам да се вратим ‘суштини’, ‘стварном’ свету и ово је била моја шанса. ... Написао сам чек на скромну суму новца који су тражили за кућу и земљу и, након уобичајених формалности између адвоката, коначно сам га имао у рукама... Власнички лист! Земља је била *моја*²¹⁸! (Фугард 1998: 332–333)

Оно чему се Аутор нада је да ће свој пољуљани осећај сопства успети да склопи изнова повратком у земљу својих предака, земљу у којој је рођен, односно повратком на прапочетак, што би, према Лакановој психоанализи, алудирало на жељу за повратком из симболичке дезинтеграције у имагинарно јединство сопства. Тај повратак је, међутим, немогућ, јер је имагинарни поредак привид—у Ауторовом случају, земља никада није била одиста његова, будући да су је његови преци колонизовали. Све оно што он својата као „његово“ јесте оно што је Бакс засадио и узгајао, што представља још један пример „световања“ о коме говори Спивакова. Аутор као да у тренутку постаје свестан тога и у сред свог монолога он поставља публици питање: „Да ли ми је мојих неколико хиљада ранда заиста донело власништво над том земљом? Сећате се Псалма? ‘Господња је земља и шта је год у њој’“ (333).

За Бакса, који не поседује власнички лист, та земља је наслеђе. Како нам Аутор даље саопштава у монологу, Баксов отац је ту засејао прве саднице и изградио кућу са господином Ландманом²¹⁹, а када је отац умро од великог грипа „млади Бакс је стао на његово место и преузео бригу о земљи. ... Његов живот је у тој земљи пустио корење онолико дубоко колико и старо орахово дрво покрај ветрењаче. Када је такав случај између тебе и парчета земље, завршиш тако што постанеш део ње“ (Исто). Отуда и не чуди да се доласком Аутора/Другог који узима земљу, Баксов „укорењени“ идентитет доводи у питање, као што се то десило и Стивовом оцу у *Алојама*.

За разлику од њега, Вероника ту земљу мрзи: „Она нам даје храну, али нам узима живот“ (334). Ма колико на моменте наиван и баналан, Вероникин глас јесте субверзивни глас који се уплиће у дискурс Бакса и Аутора, дискурс који остаје у апартхејду зато што и даље подржава однос Другог и другог. Вероника не пристаје на дедину помиреност са тим да се ништа не може учинити, она предлаже да пишу петицију влади зато што би сада све требало да буде другачије:

Наш живот... и све. Зар нису зато били избори. Деда је гласао на њима... сва та прича о томе како ће се ствари променити и како ће од сада бити другачије. Па, ово не изгледа другачије. Ево нас настављамо да причамо као *klomp arme ou kleurlinge*²²⁰ што смо увек и били, застрашени од белца, спремни да му допузимо и да га преклињемо и будемо срећни и задовољни ако можемо да рибамо његове подове. (330)

²¹⁷ Мој курзив.

²¹⁸ Мој курзив.

²¹⁹ Име првобитног власника куће коју Аутор купује поседује одређени симболизам у оквиру драмске радње. На енглеском језику *Landman* може значити и човек земље, онај који потиче из ње, попут обојеног Бакса, и човек који поседује земљу, попут владара земљопоседника, што је у овом случају власник белаца.

²²⁰ *Klomp arme ou kleurlinge* (африканс): гомила сиромашних обојених.

Вероника оштро одбија да остане *arme ou kleurlinge* и да иде стопама своје бабе и чисти куће белаца. Такође се супротставља и Аутору док јој он саветује да своје илузије о успеху у великом граду замени практичним и остваривим сновима:

Аутор: Послушај ме, Вероника—узми своју кутију од јабука и иди кући, сањај о нечему што има шансу да се оствари—добру годину за твог Деду на његовој земљи, са стотинама бундева—или сањај да упознаш zgodног младића са добрим послом.

Вероника: Губиш време.

Аутор: Океј, хајде да то оставимо на томе. Али за твоје добро надам се да се за десет година нећеш сећати ове вечери ако као и све друге жене у овом селу будеш ишла боса на пољану сваког дана са бебом на леђима да скупљаш дрва за огрев.

Вероника: Никад!

Аутор: Знаш о чему ћеш онда да сањаш, зар не?... да сам ти дао посао да чистиш и рибаш подове у мојој свеже реновираној кући старог Ландмана.

Вероника: Никад! Сада послушај ти мене.²²¹ Кунем се Библијом, гробом моје бабе, да ме никада нећеш видети како идем босонога са огревом на глави и бебом на леђима—никад ме нећеш видети на коленима како рибам подове белаца. (336–337)

За разлику од почетне супериорне позиције Аутора који инсистира да Вероника слуша њега, на крају дијалога Вероника је та чији глас надјачава Ауторов. Завршетак апартхејд ере допушта и оснажује проговарање оних са маргине, попут Веронике, који су до тада били ућуткани, а то нужно дестабилише центар, односно, идентитет Аутора као Другог. Он схвата да његово време пролази, више не сања велике снове (323) и боји се да ће и он постати дух попут осталих белаца: „Чини ми се као да могу да их видим—на прозорима старих кућа—бледа, застрашена бела лица која гледају у свет који им више не припада²²². Једног дана ћу постати један од њих“ (335).

За Бакса, Вероникина одлука да оде понавља трауму из прошлости и представља коначни ударац његовом већ пољуљаном осећају сопства. Како нам Аутор преноси, и Бакс постаје налик на духа који лута селом без сврхе и циља, враћајући се у мислима на своје детињство, не би ли докучио где је погрешно:

После свега, шта му је преостало у животу? Прво је изгубио Керолајн—једино дете—сахрањену у неком необележеном гробу ... онда је изгубио Бети ... можда ће изгубити и земљу—и сада Веронику—њену љубав и њене песме ... сада је тиха попут гроба. Све што му је преостало је једно мало питање: Шта сам учинио погрешно? (347).

Оно што је изненађујуће јесте што о Баксовој духовној кризи не прича сам Бакс, већ Аутор из своје метатеатралне позиције који Баксову невољу смешта унутар библијских оквира, правећи аналогију са неправдом која се дешава праведницима. Религиозне

²²¹ Валдер (1999: 110) наводи да је у оригиналном Фугардовом тексту Вероникина реченица гласила „Не слушај ме“, али је током извођења на сцени, глумица која је глумила Веронику, Лиза-Геј Хамилтон, променила ову реченицу у много асертивнију претњу „Сада ти послушај мене!“ коју је Фугард потом задржао.

²²² Ова слика призива у свест готово идентичну слику Гледис Адамс из Фугардове *Лекције од Алоја*, која свет Јужне Африке посматра посредовано, „кроз прозор“ и код које је доминантна идентитетска карактеристика управо осећање неприпадања и отуђености, како у смислу односа који она има према домовини (Јужној Африци), тако и у смислу њене алијенације од сопствене свести.

алузије у драми одиста изгледају неподобно²²³, зато што је Баксова патња превасходно историјски утемељена, и просторно и временски у апартхејд и његове последице. И Керолајнина и Вероникина судбина и жеља да побегну из Долине се не могу одвојити од политичке подлоге и потчињене позиције жене у скорашњој расистичкој историји, што је изражено у Вероникиној конкретној жељи да избегне судбину црнкиња које чисте за белцима.

Чињеница да Аутор као да намерно ниједном не именује стварни историјски узрок сукоба у драми, нити допушта Баксу да се сам изрази, доводи у питање Фугардову намеру у овој драми и иде у прилог тврдњи Спивакове по којој западни интелектуалци, можда и несвесно, понављају ућуткивање против кога се боре (в. Спивак 2011). У видео интервјуу 1997. године, као и у *Капетановом тигру* годину дана касније, Фугард тврди да је време у коме је морао да говори уместо субалтерних прошло (в. Фугард и Кар 1997: 41:50–42:30), те би *Песма долине* стога представљала отварање простора за субалтерне да сами проговоре. Фигура Веронике и њено оштро „Никад!“ на први поглед подржавају ову тврдњу. Међутим, Валдер (1999: 103) поставља питање колико је тај простор заправо илузија и то питање је у потпуности на месту ако се узме у обзир поменути монолог о Баксовом болу. У овом смеру, Фугардово инсистирање да он као Аутор уђе у улогу Бакса може такође изгледати и као физичко заузимање простора који би иначе припадао субалтерном. Такође, и портретисање Вероникиног лика као безнадежно наивног поставља знак питања на Фугардов лични однос према промени, од које на несвесном нивоу зазира, иако је свесно подржава. Зинман, који ову драму иначе тумачи у негативном контексту, истиче да баналност Вероникиних песама²²⁴ делимично алудира на то да су њени снови о слави будаластии и осуђени на пропаст: „Политички ниво [драме] се тиме доводи у питање, јер ако је Вероника оличење нове Јужне Африке, коју она стара мора да пусти да би постала слободна и открила себе како би направила сопствене грешке, Вероникин изразити недостатак талента и поетског умећа сугерише потпуни неуспех“ (Зинман 1999: 95).

Крај драме додатно компликује Фугардову визију Јужне Африке на прагу њене нове историјске ере. Вероника збиља одлази, чиме фигуративно пробија идеолошки дискурс старе Јужне Африке, потврђује своју слободу и излази из улоге подређеног другог. Иако неуверен да се неће поновити исто као са њеном мајком, Бакс јој даје благослов онда када му она, кроз метафору бундевиног семена, објасни да је његова идентификација са земљом паралелна са њеном везаношћу за песме и певање, који, попут плеса у *Господару Харолду*, представљају неизоставни део црначког идентитета. Аутор се такође опрашта од Веронике и дајући јој свој благослов он испрва тврди да је његов покушај да је одврати од одласка био начин да је попут ђавољег адвоката оснажи, при чему његов идентитет остаје на позицији интелектуално супериорнијег Другог, без чијег подстрека инфериорни други не би донео одлуку. Ипак, да су ти идентитети нестабилни и да мењају места очито је у Ауторовом, или боље рећи

²²³ Баксово алудирање на свевишњег, молитве и псалми присутни кроз целу драму су изненађујући нарочито ако се узме у обзир Фугардов атеистички став који се провлачи кроз његове *Белешке*.

²²⁴ Зинман (1999: 94) наводи да ни глас глумице из америчког извођења коме је присуствовао не иде у прилог неприкосновеном таленту у који Вероника верује. Зинман, који драму види као „проповедачку и сладуњаву“ (Исто) нуди занимљив поглед: по њему лик Веронике није главни лик, већ једноставно драмски инструмент који олакшава размену између два друга лика, Бакса и Аутора. Њено одбацивање земље и дома, повезује њих двојицу преко њихове обостране љубави према земљи. Зинман иде толико далеко да тврди да Вероника чак не показује ни особине људског бића, због недостатка емотивног интересовања за мајчину судбину (95).

Фугардовом, коначном признању да је његово одвраћање Веронике било такође проузроковано његовим страхом од промене за коју види да је неизбежна:

Аутор: Као твој деда, ни ја не желим да видим да одлазиш. То значи да се Долина мења, а себичан део мене не жели да се то деси. Тај део жели да Долина остане неискварени, невини мали свет као онда када сам је први пут открио. ... Истина је да нисам тако храбар око промене као што бих желео да будем. ... А поврх свега, љубоморан сам.

Вероника: На шта?

Аутор: На тебе. Твоју младост. Твоје снове. Будућност припада теби сада. Било је време када је припадала мени, када сам и ја сањао о њој попут тебе, али не више. Потрошио сам сву своју 'Величанствену Будућност' коју сам некада имао. (355)

Ауторов последњи монолог који затвара драму ипак доводи у питање да ли се и шта се променило. Аутор наводи како је отишао код Бакса и позвао га да дође да заједно обрађују земљу и, без неке видљиве ироније, тврди да је то оживело Бакса након Вероникиног одласка. Са једне стране, то што Аутор допушта Баксу да остане на земљи коју ће обрађивати, али коју никад неће поседовати, као да изнова исписује њихове апартхејд идентитете. Са друге стране, то што је сада Аутор тај који доноси Баксу семе бундеве, (не)намерно пародирајући сцену у којој Бакс доноси плодове њему, симболично указује на преокретање тих идентитета и могућност да и јужнофрички белци и не-белци живе заједно у братству и слози због заједничке љубави према својој земљи. Фугард наводи да позив Баксу да пође на крају драме представља позив свим његовим сународницима да пођу и да почну заједно да „узгајају“ будућност (Фугард и Кар 1997: 35:50–35:58). У предговору писаном издању драме Фугард каже да се *Песма долине* „завршава као и све остале [драме,] са назнаком наде и афирмације“ (Фугард 1998: viii). Али и поред тога што крај јесте пун наде и оптимизма, драма не оставља утисак да је Јужна Африка са укидањем апартхејда одједном постала утопија. Дrame које Фугард пише након ове, у 21. веку, прожете су супротном, дистопијском визијом постапартхејда над којом лебде (врло често и буквални) духови апартхејд прошлости.

Валдер (2009, 2013) наводи да сећање на прошлост, које се понекад манифестује и у претераном, театрализованом, па и морбидном облику, иначе карактерише Јужну Африку након уласка у нови миленијум. Покушај формалне рedefиниције земље у смислу нових институција, политике и вредности у реалности пратило је призивање прошлости и упоређивање са оним што је било некада, како на индивидуалном, тако и на националном нивоу. Међутим, оно што изненађује је да је један од најупечатљивијих елемената у овим процесима сећања акутни осећај губитка, обично изражен у смислу носталгије која се јавља као доминантно осећање на новијој јужноафричкој књижевној и теоријској сцени (Исто). Будући да у својој бити носталгија подразумева чудан сплет индивидуалних и колективних/националних тежњи ка прошлим искуствима, као бољим од садашњих, присуство овог концепта изненађује баш због логичне претпоставке да је, у постапартхејд контексту, прошлост најбоље заборавити. Валдер (2009: 935) наводи да носталгични поглед Јужне Африке на прелазу у нови век ипак није усамљени случај, зато што се овај сентимент као по правилу јавља у одређеним критичним фазама у историји човечанства: индустријализација је подстакла писање романтичара, а миграција, егзил, деколонизација, као и ужаси 20. века, подстакли су писање свих оних романописаца чија фикција представља садашњост као место у коме преживели трагају за својим коренима, односно домом у рушевинама историје. Како наводи Светлана Бојм

(2007), само порекло речи носталгија упућује на чежњу за домом који више не постоји или никада није ни постојао, будући да *nostos* означава „повратак кући“, а *algia* „чежњу“²²⁵.

Док је са једне стране опседнутост сећањем која се појављује у Фугардовим позним драмама наставак његовог интересовања за ту тематику, које је очито у свим претходно анализираним драмама, повезаност сећања и носталгије коме се Фугард сада окреће иде у корак са поменутиим општим сентиментом. На то упућује и крај *Песме долине*, у коме два старца остају да жуде за „неисквареним, невиним малим светом“ (Фугард 1998: 354) који верују да насељавају. Вероника, која из тог света одлази, такође се на самом крају појављује као неко ко исто није имун на то осећање, што је видљиво у њеној последњој песми која суптилно наговешта тематику Фугардових будућих драма:

Сламаш ми срце
Вољена Долино.
Сламаш ми срце
Када кажем збогом.

Ти си била мој почетак
Вољена Долино.
Али сада се морамо растати
Зато што крећем својим путем.

Певаћу твоје песме
Вољена Долино
Како би људи знали
Колико си лепа.

Сан који имам
Ме води даље.
Али вољена Долино
Вратићу се једног дана. (Фугард 1998: 352)

И поред тога што током драме тврди да мрзи земљу, ова песма је сведочанство њене немогућности да у потпуности одбаци своје корене. Она обећава да ће њене песме и након одласка славити Долину, као и да ће се једног дана вратити у њу. Фугард ове две идеје најпре развија у драми *Туге и радости* (2001), кроз фигуру Давида Оливиера који је песник у егзилу, а потом и у *Повратку кући* (2009), драми у којој се остварује последњи стих Вероникине песме—она се збиља враћа у Кару.

У уводном предавању као гостујући професор на Универзитету Оксфорд 2010. године, Фугард истиче да је *Песма долине*, написана у тренутку победе демократије и остварења снова, представљала његову „личну прославу“ тог тренутка: „То је била драма у којој сам буквално рекао: Верујем у будућност!“ (Фугард 2010б: 1:01:50). Као

²²⁵ Бојмова (2007), која носталгију испитује као глобални феномен, разликује два типа носталгије: ресторативну и рефлексивну. Ресторативна носталгија наглашава *nostos* (дом) и покушаје трансисторијске реконструкције изгубљеног дома, те је уобичајна за националистичко митологизирање, а понекад и теорије завере, које су подстакле велики део насиља у 20. веку. Оно што покреће ресторативну носталгију је анксиозност, а не чежња, која се у овом контексту посматра као декадентна. За разлику од ње, *algia* представља кључни појам рефлексивне носталгије, коју карактерише свест да се прошлост, као ни дом, не може вратити и да је приступачна само кроз приче и тајне, које јој дају романтичну карактеристику.

неко чији је живот и писање дефинисао апартхејд, Фугард је био убеђен да ће од тог тренутка постати „први књижевни технолошки вишак Јужне Африке“ (Исто). Међутим, како је Нелсон Мандела уступио место Табу Мбекију, а земља западала у све већу кризу, наступило је осећање „издаје и разочарења“ и Фугард је схватио да је његов глас још увек потребан. Мало више од десет година након *Песме долине*, Фугард пише *Повратак кући* која у сваком смислу представља наставак, односно крај Вероникине приче. Сам назив сугерише да Фугард и овде, као и у *Здраво и довиђења* и *Крвној вези*, испитује тему повратка дому зарад личног преиспитивања. И Вероника је сада, попут Хестер и Мориса, заблудела ћерка, односно унука, која се након десет година проведених у граду и разбијених снова и илузија враћа у кућу свога деде у Каруу, где се породични и пријатељски чворови изнова расплићу и заплићу. Ипак, Вероникин повратак није усмерен ка потрази за траумама из прошлости како би открила себе у садашњости—њена садашњост је та која је трауматична и од које она покушава да побегне како би обезбедила будућност свом петогодишњем сину кога доводи са собом. Дечаков отац је убијен у ксенофобичној тучи у Кејптауну, а Вероника, како се током драме открива, полако умире од сиде, коју је добила због промискуитетног живота и алкохолизма коме се одала након тога.

Кошмарно остварење Вероникиних пређашњих снова у граду представља слику и прилику периода који се у драми описује. Драма је премијерно изведена 21. јануара 2009. године²²⁶ у Њу Хејвену (Конектикат), а њена радња обухвата период од 2002. до 2007. године, период у коме се Јужна Африка суочава са рецесијом, великом стопом незапослености, изразитом ксенофобијом и кризом у здравственом систему због вируса ХИВ-а, коју ова драма експлицитно дотиче. Док је Нелсон Мандела игнорисао овај проблем, Табо Мбеки је негирао везу између ХИВ-а и AIDS-а и отишао толико далеко да је чак ускратио антиретровирусну терапију у државним болницама, због чега је био оптужен за геноцид сопствене нације (в. Валдер 2013). Јужна Африка је у том тренутку била земља са највећим бројем заражених овим вирусом и то нарочито у руралним срединама, премда ситуација није била боља ни у урбаним и приградским насељима где криминал, насиља и силовања достижу ниво онога у периоду апартхејда (Исто). Такозвана нација Дугиних боја из деведесетих година је након 2000. изгубила свој сјај: више од половине нације било је сиромашно, али немаштина није била ограничена само на црнце: поред црначких насеља, почели су да ничу и сквотерски кампови белаца, при чему се чак појављује и израз „обрнути-апартхејд“.

Међутим, иако је ова драма на први поглед засигурно мотивисана покушајем да размотри садашњу ситуацију и пружи осуду режима који не успева да се избори са проблемом ХИВ-а, њу ипак прожимају и стари снови, очигледни у Вероникиним песмама на почетку драме, као и духови прошлости која се у драму увлачи најпре кроз добро познату метафору семенки бундеве, а затим се буквално отелотворује кроз појаву духа Вероникиног деде, Бакса. Сценографија се разликује од непостојеће сценографије у *Песми долине* која је алудирала на пространство и новоосвојену слободу: *Повратак кући* је смештен у затворени простор Баксове куће у Новој Бетхесди, чија скученост,

²²⁶ Година у којој Фугард пише ову драму представљала је прекретницу у јужноафричкој владајућој политици, зато што је те године, након оставке Табуа Мбекија, на власт ступио трећи демократски изабрани председник Џејкоб Зума. Фугардово предвиђање да ће Зумин мандат, започет његовим ослобођењем од оптужби за силовање и корупцију, представљати једнаку „катастрофу“ као и Мбекијев (Фугард и Мартин 2012: 13:00) збиља се и остварило десетак година касније. Нереди који потресају Јужну Африку од јула 2021. године, након Зуминог хапшења због корупције, као и економска и политичка криза у коју држава све више запада, нису далеко од оних којима су Фугардове драме сведочиле током двадесетог века.

оронулост и запуштеност пружају осећај загушљивости и заробљености, који је идентичан оном у *Крвној вези*. Овај осећај се продубљује још више док је публика приморана на пасивно посматрање Вероникиног спорог умирања на сцени. Само место, на основу описа Алфреда Витбоја, Вероникиног друга из детињства и трећег протагонисте у драми, остало је непромењено, као закључано у тренутку у коме смо оставили Аутора и Бакса на крају претходне драме. Иако су Бакс, а вероватно и Аутор (који се овде не помиње) одавно мртви, слика руралног места која се током ове драме формира врло је слична оној у *Долини*, чији становници не могу да побегну од својих колонијалних односа, при чему чак и жуде за њима. Узнемирујуће висок ниво носталгије за оним што је прошло прожима ову драму, али оно што изненађује је да се овде тај осећај јавља код протагониста који су обојени, и то нарочито код Алфреда, који из села никада није изашао.

Да ће ово бити драма о прошлости једнако као о садашњости види се на самом почетку када Вероника и дечак уђу на сцену и када Веронику још на вратима „дома“ преплави „тако пуно успомена“ (Фугард 2010а: 9). Те успомене оживљавају уз помоћ Фугардове опробане технике—мини драме унутар драме. Вероника најпре успоставља сценографију присећајући се распореда намештаја у соби, а затим, држећи семенке бундеве у рукама, попут Аутора, она започиње за дечака представу о ритуалу који су она и деда практиковали када би му послуживала вечеру. У њеном сећању Кару се успоставља као идилично место са „ледено хладном водом“ којој ће се увек вратити онај који је једном проба, место у коме су деда и она „били срећни“ (11) и у коме ће сада и дечак и она бити исто тако срећни. Али тај повратак на почетак подразумева и повратак на улогу другог која се сурово истиче у обећању које даје дечаку—обећању које представља сушту супротност њеној заклетви из *Песме долине*:

Веруј ми, Манечи, нас двоје смо били срећни овде. А и ми ћемо бити. Измислићемо наше игре овде. Није ово нека модерна собица, знам... али је боља од оне колибе у којој смо живели у Кејп Флетсу, зар не, Манечи? (*Одмахује главом присетивши се.*) ... никад више! Обећавам ти, љубави. Мама ће радије рибати под у свим кућама белаца у овом селу него што ће се поново вратити тамо. (11)

„Тамо“, где су Вероникини снови постали ноћна мора, односи се на колибе црначког насеља Кејп Флетса, једне од најопасних нарко-зона на свету, који је и локација Фугардовог *Машиновође* на чију се фабулу алудира нешто касније у овој драми када Вероника каже да би се и она убила заједно са сином да и он има сиду: „Обоје бисмо били мртви... и не би нас убила сида. Ја бих. Да... Ја бих то урадила. Убила бих нас обоје. Однела бих га на пругу као жена коју сам познавала и стајала ту и чекала воз. То је она урадила. Стајала је ту са троје деце и чекала воз да их све убије. И јесте их убио“ (29). За разлику од машиновођине жртве, Вероника, која се, иронично, због саме болести налази на корак до смрти, ипак бира живот иако такав живот подразумева прихватање подређене позиције. За њу је и то боље од онога што је доживела у граду. Страх који „потиче из живота у граду“ (12) очигледан је у тренутку када се зачује куцање на вратима, а Вероника инстинктивно крене да заштити сина. У собу улази Алфред који је обећао деди да ће бринути о Вероники када се једног дана врати. Алфред је оличење прошлости у сваком смислу: неожењен је, још увек живи са мајком, обрађује „Баксову“ земљу која и даље припада белцима. Његово запрепашћење када по презимену препозна да је отац Вероникиног детета био црнац, Бунту, а не обојени, указује на чињеницу да је хијерархијска лествица апартхејда и даље присутна у свести Јужноафриканаца, где и подређени други има свог другог.

Када Вероника запева на сцени познату песму о Алфредовом бициклу, уз скандирање Алфреда и Манечија, на тренутак изгледа као да се поново налазимо у претходној драми. Алфред чак сугерише да је то певање извео дух „младе Веронике“ која „на крају крајева можда и није мртва“ (18). Тај осећај се наставља када на сцену ушета Баксов дух, и Вероника и он се упуштају у разговор идентичан оном из *Песме долине* у коме му она саопштава да мора да оде из села како би певала. Валдер (2013) овај моменат у драми, као и претерану употребу елемената из претходне драме, тумачи као Фугардову личну неспособност да се ослободи прошлости. То што Фугард сада употребљава Баксовог духа као носиоца те прошлости, а не директну фигуру Аутора, може се поимати као његов покушај негирања сопствене носталгичне жудње, што поткрепљује ову Валдерову тврдњу. Међутим, иако прилично мелодраматична, сцена са духом такође се може протумачити као нешто што се одиграва у Вероникиној подсвести, где она покушава изнова да сагледа своје разлоге за одлазак, тражећи оправдање за оно што сада схвата као погрешан избор. Тренутак пре ове сцене, Вероника успаваног сина кроз сузе моли да јој једног дана опрости: „Извини, Манечи. Мама је тако... тако... жао. Обећавам да ћу за тебе поправити све... Али молим те опрости јој. То је све чему може да се нада сада... да ћеш једног дана разумети и опростити јој“ (Фугард 2010а: 21).

Вероника се, истина, више не осврће на прошлост, већ покушава да „поправи све“ и осигура будућност. У другом чину који се у временском погледу одиграва неколико година касније, Вероникина песма у потпуности нестаје: дух оне младе Веронике је збиља мртав, како она тврди. За разлику од ње, Алфред и даље инсистира на носталгичном сећању на њихово детињство:

Алфред: „То су била срећна времена, зар не, Вероника? Знаш, Некад само седим и не радим ништа и сећам се свега што смо радили. Овог јутра сам се сећао црквених пикника. То је стварно била права забава! Вожња до Ван Херденове фарме у тракторској приколици! Певали смо химне све време на путу до тамо. А трке? Трка са кашиком и каменом кад смо морали да трчимо а да их не испустимо. (*Узме кашику са стола и демонстрира.*)

Вероника: (*Почиње да јој иде на живце.*) Океј, Алфреде.

Алфред: Али најбоље од свега су ти ишле трке у цаковима. И сад могу да те видим... Припрема! Позор! САД...! (*Занесен, упушта се у још једну демонстрацију—овог пута скаче по соби као кенгур. Вероника, која је до сад покушавала љубазно покушавала да издржи лудорије, више не може.*)

Вероника: За име Бога, Алфреде, престани! Шта је са тобом, човече? Три године од како сам се вратила, „Сећаш се овога! Сећаш се онога!“ Је ли то све све што имаш у глави? Глупе проклете успомене? Да. Глупе и бескорисне. Ничему не ваљају. Молим се Богу да немам ниједну. Зато што ако мислиш да је то оно што ће ме учинити срећном, погађај поново. Та мала Вероника која је побеђивала у трци са цаковима била је проклета будала. Да! Будала. Није знала какав је овај свет. Али ја знам. (26–27)

Његово упорно суперпонирање слике срећне прошлости у сурову садашњост изазива њен бес и она му коначно открива истину о свом животу у Кејптауну. Све што је деди писала у писмима била је лаж. Њен дечко, црнац из Мозамбика, убијен је због тога што није био „прави Јужноафриканац“ и „није имао право да буде у земљи и узима посао правим Јужноафриканцима“ (31). Мало после његове смрти, она је открила да је трудна („Кондоми које је влада делила су били трули“ (Исто)), изгубила је посао и стан зато што није имала новца за кирију:

Почела сам да пијем и од тад је све пошло, како кажу, низбрдо. (*Огорчено.*) Завршили смо у сквотерском насељу у Кејп Флетсу. Све сами „фини“ мупкараци ту! Сви су хтели да ми купе пиће и да помогну малој Вероники и њеној беби. Да! Тако је било. Следећа ствар коју знам је да сам добила то... Сиду... веренички поклон једног од тих финих људи. (Исто)

Када је Алфред упита да ли постоји лек, њен одговор представља директну оптужбу Мбекијеве политике: „Да, постоји, али кошта брдо новца и влада каже да је прескуп да би се сиромашнима давао бесплатно, тако да можемо само да једемо банане и пијемо витамине“ (32). Како би заштитила Манфреда, Вероника смишља план да се уда за Алфреда, како после њене смрти социјална служба не би могла да узме дечака.

И поред потпуно мрачне слике која се формира на сцени, дечак који долази из школе у том тренутку симболизује типичну Фугардову оптимистичну ноту, али и њега самог, зато што сазнајемо да је дечак добар ђак, који ужива у причама и у откривању нових речи, баш какав је и Фугард сам био, како описује у *Рођацима* (в. Фугард 1997). То што је књига коју дечак добија у школи *Кару и друге приче* књига коју је написао Фугард лично 2005. године, иако се та чињеница у драми не помиње, представља врсту метафикције путем које аутор додатно покушава да повезаност између дечаковог лика и себе.²²⁷ Такође, Манфред своје „велике речи“ држи у конзерви у којој је некада давно деда држао семенке бундеве што реферише на поистовећивање Баксовог и Ауторовог лика које је истицао Фугард и суптилно наговештава дечакову будућу професију.

У наредној сцени Вероникино здравствено стање је драстично лошије, али она не одустаје од своје намере да сину обезбеди школовање. Очито антагонизам између Алфреда и дечака који првенствено настаје због осећања која обојица гаје према Вероники, у овој сцени достиже врхунац у тренутку када Алфред каже да има начин да плати Манфредово школовање, зато што је након Баксове смрти пронашао новац који је деда чувао за Веронику. Алфредова исповест у којој описује како је тај новац крио од Веронике како би купио бицикл и остварио свој давнашњи сан открива до тада непознату димензију Алфредовог лика који пролази кроз унутрашњи раскол:

Знао сам да твој деда чува новац за њу када се врати, али то ми није помогло јер сам стално видео тај црвени бицикл! Одneo сам новац кући и сакрио га. Такође сам рекао себи, „То није твоје, Алфреде. Дај то Вероники кад се врати, као што би деда урадио.“ Стварно, Манечи. Сваке ноћи сам то говорио. Али, хеј!... ђаво је опасан. Он ме тера да сваку ноћ такође видим и себе како седим на бициклу и возикам се по селу свирајући звонцем и смејући се и машући свима који су ми се смејали. (Фугард 2010а: 43–44)

Алфредово сопство расцепљено је између свести да новац треба да преда оном коме припада и жеље за бициклом, која подразумева подсвесну жељу за изласком из сопствене коже и из предодређене подређене улоге. За Манфреда, сазнање да је Алфред сакрио новац који је могао да помогне његовој мајци делује као окидач. Сва осећања страха и забринутости због мајке која је до тада држао потиснута он више не може да задржи, али их сада испољава маскиране у бес према доступном субјекту. Он физички напада Алфреда „*који не покушава да се одбрани. Напад је још зловнији зато што га прате повици... 'Мрзим те... мрзим те... мрзим те'*“ (44). Када коначно испразни своја осећања, Манфред почиње да јеца, а Алфред се по први пут у драми успоставља као

²²⁷ Чак иако у самом извођењу ова самореференцијалност врло лако може да прође непримећено, за Валдера (2013) она представља значајну слабост драме.

очинска фигура која предлаже њихово помирење како би заједно пребродили предстојећи губитак: „Мислим да морамо да будемо заједно у томе, шта год да се деси морамо се заједно суочити са тим. Превише је ако смо сами у томе. Али заједно, можемо помоћи један другом... када дође време“ (45).

Љубав према Вероники се сада успоставља као спона између њих двојице и они се коначно уједињују и усмеравају поглед ка будућности. Међутим, последња слика драме је изнова обавијена ауром прошлости јер се Баксов дух поново појављује на сцени, али сада се обраћа свом праунуку. Видевши да дечак држи конзерву са семенкама, Бакс започиње свој подугачки монолог оптимистичном нотом да је поново дошло време да се семење засади. Он износи причу о касном мразу који је једном када је он био дечак уништио све засаде и о томе како се то исто поновило и када је Алфред почео да сади са њим. Ова прича метафорично означава историју Јужне Африке која се очито понавља, при чему се први мраз односи на увођење апартхејда, а други на период у коме је драма смештена, период у коме су снови које је Вероника раније засејала срушени. И Алфредови снови су такође неостварени: за њега нема бицикла, нити новог живота. Он поново губи Веронику и једино што му преостаје је осећање празнине као када је први пут отишла: „Све је било празно, Манечи. Да. Тако је. Тако је изгледало. Унутар мене и изван мене такође. Због ње је цела долина... постала празна!“ (39) Ни Алфред ни Вероника, ма колико желели, не успевају да избегну „касни мраз“, односно своје предодређене идентитетске конструкције. Манечи, који очигледно представља ону једну „зелену садницу“ која није „поцрнела“ од мраза, преостаје као нада и потенцијал за будућност.

Па ипак, ова метафора остаје потиснута Баксовим претераним религиозним алузијама, које су и овде присутне у истој мери као и у *Песми долине*, почев од госпела који Фугард ставља на прву страну штампане верзије драме, преко Алфредове богобојажљивости, до Баксовог инсистирања да је излишно постављати питање „зашто“ Бог нешто чини. То што се Баксов дух на крају не појављује на нивоу сна или Вероникине подсвести, већ се као магијом отелотворује на сцени из конзерве, попут Аладина, такође је неуверљиво и доприноси утиску некритичке носталгије у којој изостаје захтев за преиспитивањем прошлости за којом жуди. Тај захтев замагљују и осећања која обавијају последњу сцену драме: помало неспретна, али нежна Алфредова љубав према Вероники, дечаков страх и Вероникин постепени прелазак из живота у смрт држе публику у халуцинаторном стиску и удаљавају је не само од далеке прошлости јужноафричког апартхејда, већ и од онога што је њена трауматична садашњост. Фугардова првобитна намера да ту садашњост раскринка остаје стога само делимично остварена. У поређењу са драмама писаним за време апартхејда, које су драстично дискредитовале политичку стварност и колонизацијске идентитете које је та стварност наметала, у *Повратку кући* као да шира слика остаје у сенци Фугардовог личног идентитетског питања, што је очито у завршном дијалогу између деде и унука, који још једном потврђује да дечак јесте на прагу да постане Аутор лично:

Деда: Коју врсту семенки ти имаш у твојој конзерви? Бундеве? Шаргарепе?

Манечи: Не. (*Пауза да размисли.*) Ја имам речи.

Деда: Речи? Како то мислиш, речи?

Манечи: Као речи које изговарамо, деда. Речи које пишемо. (*Држи конзерву.*)

Ово су моје специјалне речи.

Деда: Али то нису семенке.

Манечи: То су моје семенке.

Деда: (*Осмех неверице.*) Значи засадићеш речи.

Манечи: Да... оне су такође магичне. Оне ће такође порасти.

Деда: (*Заинтересован.*) Где ћеш их посадити?

Манечи: У мојој земљи.

Деда: (*Неверица.*): Ти немаш земљу!

Манечи: Имам место на коме ћу да их посадим. Зар то није земља?

Деда: (*Невољно.*) Да, то јесте земља. (*Отвара своју свеску на конзерву и вади своју листу речи.*)

Манечи: Гледај сад. (Фугард 2010а: 48)

Манечи у том тренутку започиње причу чији почетак представља крај драме. Прича коју пише је о семенкама бундеве, што суптилно сугерише да ће Фугард наставити да пише и да сади своје семенке. У говору који је одржао након извођења ове драме 12. јула 2009. у *Fountain theatre*-у Фугард истиче: „То је почетна тачка читавог мог живота и крајња тачка: ја сам приповедач, ја причам приче о људима“ (Фугард 2009). Идентитет писца је и централна тема драме *Туге и радости*, у којој се Фугард не појављује лично, али наставља да преиспитује концепт носталгије и значај који везаност за корене има у процесу писања.

4.3.2. *Туге и радости*: носталгија егзиланта

Премијерно приказана 4. маја 2001. године најпре у Принстону (Њу Џерзи), а потом и у Њујорку и Кејптауну, драма *Туге и радости* је, као и *Песма долине*, смештена у Каруу. Међутим, за разлику од *Песме долине* која попут пасторале проткане језиком Библије и сликама природе и обнове, сугерише рађање новог живота кроз лик Веронике, *Туге и радости* симболично започињу оним супротним од живота, зато што се драма одвија непосредно након сахране Давида Оливиера, бриљантног песника и предавача на Универзитету Витватерстранд, који је због свог активизма седамдесетих година био подвргнут забрани кретања, што га је на крају одвело у изгнанство у Лондон. Након шеснаест година проведених у Лондону, Оливиер се враћа у родни Каруу у коме и умире након само двадесет девет дана. За разлику од претходних драма анализираних у овом поглављу, ова драма није аутобиографска у строгом смислу те речи, али јесте „аутобиографска фантазија“ (Финкл 2002), зато што је Фугард седамдесетих година врло лако могао да крене на пут Давида Оливиера, када му је одузет пасош и када је добровољни егзил представљао разумну, а и привлачну опцију. У интервјуу са Финклом, аутор признаје своју дугогодишњу потребу да ту опцију изнова размотри: „Већ више од тридесет година имам заказан састанак са темом егзила“ (цит. у Финкл 2002). У драми *Лекције од Алоја*, Фугард дотиче ово питање кроз лик Стива, али само у смислу Стивовог доношења одлуке да оде, одлуке која је за Пита, његовог саборца, потпуно неразумљива зато што подразумева одбацавање прошлости и њиховог заједничког циља. У драми *Туге и радости*, Фугард коначно одржава давно заказан састанак, али се сада усмерава на све оно што долази након донете одлуке да се пристане на егзил.²²⁸ Преко слика Оливиера које се током драме нижу, Фугард исцртава идентитет егзиланта који полази од величанственог младића кога су обожавали и студенти и људи у Каруу, а завршава се у његовој коначној декаденцији, алкохолизму и очају.

Портрет Оливиера се највећим делом осликава из сећања на њега које публици нуде три жене у његовом животу: његова супруга Алисон, белкиња која говори енглески, породична слушкиња Марта, која припада обојенима²²⁹ и са којом је Давид био у вези, и њихова незаконита ћерка, Ребека. Иако се драма одвија у реалном, садашњем тренутку, у коме се њих три враћају са Давидове сахране, њихова конверзација није обичан дијалог, већ пре низ преклапајућих монолога, који се често не налазе на истим темпоралним равнима, будући да њихова реминисценција обухвата готово читав Давидов живот. Темпорални дисконтинуитет прати и преплитање реалности и оностраности, с обзиром на то да њихове монологе с времена на време прекидају монолози Давидовог духа, који се на сцени појављује у својим различитим животним добима и износи сопствено сведочење о кључним догађајима у свом животу. Драма није подељена ни по чиновима ни по сценама, а претерана употреба монолога доприноси статичности радње. Та статичност наслућује се и у Алисоиној реченици којом драма започиње након што се врата дневне собе отворе: „Господе! Ништа се није променило. Све је баш онако како се сећам“ (Фугард 2002: 5). Непромењеност коју

²²⁸ У тренутку у коме пише ову драму Фугард сâм искушава отргнутост од корена, будући да се крајем деведесетих година преселио у Америку, иако се његов одлазак никако не може сматрати класичним политичким егзилем. Фугард остаје у Америци до 2016. године, када се коначно враћа у Јужну Африку где и сада живи.

²²⁹ За употребу термина ‘обојени’ у овој дисертацији, видети фусноту 19.

Алисон примећује има и ширу конотацију зато што ће се односити и на осећања које жене и даље гаје према Давиду, али и на комплетну политичку ситуацију у Јужној Африци. Ребека, која би на основу своје младости, попут Веронике у првој драми, требало да представља оличење нове и промењене Јужне Африке, безмало до самог краја драме остаје на вратима собе, као „натмурено и ћутљиво присуство у позадини“ (Исто). Соба у коју Ребека одбија да уђе, а која је локација целокупне драме, део је „велике и комфорне куће“ која је, као таква, морала припадати буржоаској породици беле расе. Непромењеност собе упозорава на могућност да се унутар ње, чак и након политичке промене може изнова развити стари колонијални сукоб Другог и другог, који би се могао очекивати не само због различите боје коже две главне протагонисткиње, већ и због њихових супарничких осећања према Давиду. Присуство Давида као духа доприноси утиску да прошлост не престаје да вреба и да стара Јужна Африка није неповратно нестала. Да се мало шта истински променило и изван те собе показује и Мартина константација да се сеоска школа, у којој је Давид држао мотивационе говоре о промени окупљеној обојеној деци, налази на истом месту, у истој старој згради: „Влада нам стално обећава паре да је обновимо, али вероваћу у то тек кад их видим“ (8).

Па ипак, очекивани сукоб Алисон и Марте, као Другог и другог, од самог почетка изостаје зато што заједничка жалост делује као уједињујући фактор између њих две. Док су сви на сахрани гледали која ће од њих прва да заплаче, оне им, како Марта уз понос наводи, нису причиниле то „задовољство“ (Исто). Сукоб између њих две изостаје можда и из разлога што се оба лика у драми не развијају као независна сопства, већ само на основу односа који су имале са Давидом²³⁰. Алисон прва нуди сећање на свој први сусрет са Давидом, које у великој мери подсећа и на сусрет Гледис и Пита из *Алоја*. И Алисон је, као и Гледис, са енглеског говорног подручја, за разлику од Давида коме је, као и Питу, матерњи језик африканс; Алисонова опијеност Давидовим предавањем, његовом елоквентношћу и страсним залагањем за промену, паралелна је са оним што је на почетку осећала Гледис. Ове сличности, међутим, сугеришу и да ће љубавна прича Алисон и Давида такође имати несрећан завршетак. За Марту и Давида такав завршетак је неминован због њихових предодређених колонијалних идентитета, на основу којих је њихов однос превасходно подразумевао однос слуге и господара, будући да су обојени Барендси радили код белих Оливиерових као слуге годинама. Када се Марта сећа тренутка када је Давид први пут довео Алисон у Кару да је упозна са бабом и дедом који су га одгајили, она се сећа и својих осећања, али и свесности о својој улози: „Моје срце је безмало стало. Али тако је то кад си слуга... отпаци и остаци са стола“ (10–11). Поред тога, веза Давида и Марте је била и законом забрањена, на основу злогласног Закона о неморалности, и Алисон је тога такође свесна: „Да је све било другачије, да је ово онда била слободна земља, можда би он оженио тебе. Да ли сам га ја добила, као и многе друге ствари у животу, зато што сам поред свих мојих фантастичних врлина, имала и белу кожу?“ (29–30).

Међутим, иако и Марта и Алисон признају и мржњу и љубомору једна према другој, та осећања не ескалирају у садашњем моменту не због тога што је апартхејд завршен, већ због тога што је њихов непосредни узрок мртав. То истиче и Марта када

²³⁰ Кристин Скот замера Фугарду управо ту недовољну развијеност женских ликова који су у сенци у односу на лик Давида. По њој је драма „проповедничка лекција из историје са још једним главним ликом заснованим на егу драмског писца ... У успоменама три жене—бивше љубавнице, бивше жене и напуштене ћерке—Давид говори. Оне не. Он је у центру пажње. Њихова лица су у сенци. Он се креће. Оне не. ... Ово су сећања тих жена, а оне се ипак не појављују у њима“ (цит. у Кругер 2008: 106).

види да Ребека не улази у собу: „Ребека, престани одмах са тим својим глупостима и уђи унутра. Нема га више, дете моје. Мртав је и закопан. Зашто и ти сада не закопаш ту своју мржњу“ (11). Над Ребеком, као незаконитим дететом, мешанцем две расе, и даље лебди сенка поменутог закона. Она мрзи оца због тога што их је напустио, али мрзи и своју мајку зато што свих тих година није престајала да живи у сећању на њега. Мартино инсистирање на штићењу успомене на Давида и нади да ће се он вратити, оличено у суманутом одржавању куће и гланчању стола од смрдљивог дрвета²³¹, Ребека види као њено одбијање да изађе из улоге подређеног другог. Након једне од њихових свађа коју Марта наводи, Ребека је назива „старом смрдљивом служавком“ (12)— етикетом са којом се Марта у потпуности идентификује: „Била си у праву, ја јесам Смрдљива служавка. Погледај га, Ребека, (*Показује на сто.*) зар није прелеп! Да, ето ти смрдљивог дрвета, Што више гланчаш и пазиш и волиш оно постаје све лепше како стари. Давид је волео овај сто. Увек је говорио да ће једног дана написати песму о њему“ (13). Проминентно позициониран на сред дневне собе, сто коме се Марта према сценском упутству „с времена на време током драме компулзивно враћа“ (11) представља не само симбол њене љубави и отпорности сећања, већ и не тако суптилну метафору Давидовог идентитета, што се види најпре у причи коју је он намеравао да напише о њему, а коју нам преноси Марта:

Некада давно он је био Краљ Најзна²³² шуме, највиши од свег високог дрвећа. У њему су живели мајмуни и прелепе птице су правиле гнезда у њему. Ноћу су испод њега спавали слоновии. Онда су једног дана дошли мушкарци и њихове секире и секли и секли све док се краљ шуме није срушио. Али то није био његов крај, јер је тада дошао столар и дао му нови живот направивши од њега овај прелепи сто. Сада је то место где седи породица да измоли милост и поједе храну коју им је Бог дао. То је место где се породица моли. Али он није заборавио свој живот у зеленој шуми. ... Касно уноћ, док остали укућани спавају, он се сећа дана када је његова крошња била пуна песме птица и чаврљања мајмуна, када су слоновии трљали своја леђа о њега. (13)

Прича наговештава Давидову судбину у егзилу, прожету бескрајном носталгијом. Прве слике које Алисон и Марта излажу о Давиду када се обраћа студентима или обојеној деци у школи, поклапају се са сликом „Краља шуме“—и Давид је узвишен, заштитнички настројен и пун песме. Рушење дрвета је симболичко рушење Давидовог бића од стране апартхејд режима које он касније детаљно описује. Иако дрво наставља да живи у облику стола, као што и Давид наставља да живи у Лондону, он не престаје да се сећа својих корена.

Укореењеност, као кључна одлика Давидовог идентитета постаје чита и у његовом првом монологу у коме он описује свој повратак након шеснаест година. Да он свој идентитет везује за земљу, јасно је још од тренутка када се приближава Каруу и набраја места поред којих пролази, понављајући њихова имена „као мантру“ (15). Исто је радила и Лена када је покушавала да докучи свој идентитет, а и Хестер када описује свој повратак „кући“. У Давидовом опису свог осећања када се коначно зауставио у Каруу та везаност за земљу поприма одлике потпуног сједињења са њом, које узмиче свакој темпоралној ограничениости:

²³¹ Смрдљиво дрво је врста цветног стабла пореклом из Јужне Африке које је раније било веома тражено за израду намештаја. Због претераног искоришћавања сада представља заштићену врсту.

²³² Најзна је регија тропских и суптропских шума у Јужној Африци.

Само сам стајао ту и чекао и онда се полако појавило, то осећање да сам или на почетку или на крају, први или последњи човек. Музика никада није била слађа од те тишине. Хармонија, Марта! То је било то. Хармонија између шта год се сматрало за душу унутар мене и света у коме сам стајао—усамљена ливада, пркосна брда, то неумољиво каруанско небо... место, време и тишина... моја епифанија. (Исто)

Његово поређење овог тренутка са богојављењем није неумерено: само је поновни додир земље могао спасити његову напаћену душу и повратити његово нарушено сопство.

Али није само земља та која му је недостајала и са којом се идентификује—његов матерњи језик је такође део његовог идентитета. Како Алисон наводи, док је за њу изговор њиховог презимена са енглеским акцентом у Лондону пружао осећај „новог почетка“, Давид га је мрзео: „Постао је веома параноичан око ситница попут тога, видео их је као ерозију његовог африканерског идентитета“ (11). Давидов страх да ће заборавити африканс идентичан је оном који у својој песми из егзила описује његов вољени Овидије, а коју Фугард додаје на предњој страни штампаног издања драме:

Бојао сам се да ћу заборавити свој латински језик
Да ћу заборавити како да користим мој драги матерњи језик.
Мислио сам да ће се згрушати и осушити у мојим венама
И да никада више нећу чути његове слатке песме.
Сада причам сам са собом и изговорам речи
Уживајући у сваком слогу толико дуго некоришћеном.
Говорим и вежбавам своју вербалну уметност,
Оне вештине за које у Риму кажу да сам их злоупотребио.
Тако растежем живот и скраћујем време
Покушавајући да избришем свој губитак и свој бол.
Проводим сате причајући на свом матерњем језику,
У коме проналазим и свој пораз и своју победу. (Фугард 2002: 3)

Нешто касније у драми Давид описује како је, исто као Овидије, лутао бесциљно по лондонским улицама говорећи африканс сам са собом, док су га људи посматрали као да је луд (43). Последња слика Давида у којој га видимо као младића такође открива његово поистовећивање матерњег језика са родном земљом. Он набраја африканска презимена, поиграва се са њима истражујући њихову музикалност, испробава их у устима и закључује: „Имају укус Каруа... слатке воде и суве прашине!“ (52). По повратку из Лондона он захтева од Марте да говори увек на африкансу, тражи од ње да му прича о сеоским трачевима и ситницама попут тога шта се налази на рафовима продавнице. Алисон исправно увиђа да је Давид тиме покушавао да избрише шеснаест година проведених отргнут од свог дома зато што он Лондон никада није сматрао за дом:

Мислим да смо били ту већ пет година па се узбуђење што смо „слободни“ у једном од највећих светских градова истрошило. Било како, када смо прошли крај гробља ... окренуо се ка мени: „Уколико ми се нешто деси, Алисон, за име Бога, немој да ме сахраниш у Лондону. Однеси моје тело назад кући.“ ... Био је усамљен и бескрајно је чезнуо за кућом, а ја сам била љубоморна... и почињала сам да се осећам поражено. У том аутобусу сам почела да схватам да шта год ја урадила, колико год се трудила—а веруј ми, веома сам се трудила—он никада неће сматрати место у коме живимо својим „домом“. (21–22)

Давидов идентитет у егзилу постаје отелотворење амбиваленције која је уткана у позицију егзиланта чије је сопство расцепљено између осећања неприпадања и жеље за припадањем нацији, земљи и лингвистичкој групи. У есеју ‘Размишљање о изгнанству’ Едвард Саид потврђује ову амбиваленцију: „Изгнанство је истовремено необично привлачна тема за размишљање и ужасан доживљај у људском искуству. Оно је незалечиви раскол наметнут између људског бића и родног места, између сопства и његовог истинског дома: темељна туга егзила никада не може бити превладана“ (Саид 2002: 137). Саид даље наводи да постигнућа у егзилу никад не могу надмашити то темељно осећање туге: „Иако је истина да књижевност и историја садрже херојске, романтичне, славне, па чак и тријумфалне епизоде из живота изгнанника, оне нису ништа више од покушаја осмишљених да се превлада парализујуће осећање отуђења. Достигнућа у изгнанству се непрестано подривају губитком нечега што је заувек остављено за собом“ (Исто). И одиста, оно што је Давид сматрао да ће бити његов тријумф постао је његов потпуни неуспех. У свом следећем монологу он износи сећање на своју одлуку да оде у егзил, одлуку која за њега не представља бежање или победу апартхејда, већ управо супротно—тријумфални наставак борбе, како би Ребекин живот, и живот друге обојене деце био „живот пун наде. Њен свет мора бити бољи од онога у коме смо ми одрасли“ (25). Поистовећујући се са Овидијем он тврди да одлази како би учинио нешто за њихову земљу, како би остатак света чуо за ситуацију у Јужној Африци. Одлазак у егзил је такође његов покушај да поврати свој сопствени осећај идентитета који је апартхејд влада у потпуности разорила наметнувши му забрану кретања²³³. Суочен са немогућношћу да пише и да га чују, Давид се осећа „бескорисно“:

Не могу да ме читају. Не могу да објавим ништа. Знаш шта иде после тога? „Зашто би се уопште трудио да пишеш, Давиде Оливиеру?“ Да. Стигао сам до тачке када заиста себи постављам то питање. „Зашто покушавати? Знаш да ће те ионако пробудити усред ноћи, претражити просторије, наћи рукопис и однети га као и све друго што су покрали из твог живота.“ Егзил ће ми вратити глас, Марта. У Лондону ћу поново имати слободу да причам и да ме чују, да пишем и да ме читају. (24)

Негација идентитета коју му влада намеће достиже врхунац у његовој идеји за причу о једном од „другова“ који се налази у истој ситуацији као и он:

Није му преостало ништа друго да ради осим да седи у свом удобном малом стану и слуша класичну музику, чита дивну поезију и гледа на телевизији како свет око њега гори у пламену... Ја! Његов осећај беспомоћности коначно постаје превише за њега. Одсече своје тестисе, ставља их у кутију и шаље их премијеру уз кратку поруку: „Узели сте ми мушкост, зашто онда не узмете и ово“. (25)

Осећај емаскулације о коме говори Давид идентичан је оном који је Стива у *Алојама* довео до коначне одлуке о одласку. У Давидовом случају, забрана писања функционише као губитак мушкости. Када Алисон описује са колико је жара у Лондону Давид бирао материјал за писање, постаје јасно да наливперо за Давида представља фалусни симбол, односно симбол прокреације, у смислу ширења идеја попут семене течности. Како Алисон каже, Давид би на крају увек изабрао браон мастило, са трунком црвене боје, зато што је то „боја сасушене крви ... оно што писац оставља на папиру“ (27), сугеришући да је оно што писац напише он заправо искрварио

²³³ Та забрана у апартхејду подразумевала је забрану присуствовања било каквим окупљањима, причање на јавном месту или издавање и дистрибуирање било каквог писаног материјала.

и на папиру оставио део себе (в. Кругер 2008: 104). Алисон описује срећу коју Давиду носи повратак писању у Лондону и његову намеру да напише књигу поезије која ће бити прослава „слободе коју је пронашао у Лондону и за коју је веровао да ће једног дана коначно стићи и у Јужну Африку“ (Фугард 2002: 27). За разлику од Овидијеве књиге из егзила под насловом *Тужалке*, Давид је желео да своју књигу наслови *Туге и радости*. За Алисон, такође, Лондон је донео радости: коначно је имала Давида само за себе и могућност да зачну своју породицу, далеко од Марте и Ребеке.

Међутим, оно што је влада учинила у Јужној Африци волшебно се понавља и у Лондону где Давид постаје буквално импотентан након што добије заушке. Алисон признаје да је након тога њихов „нови живот“ завршио као „проклета збрка“, потврђујући Саидову тврдњу да ничег херојског ни романтичног нема у егзилу: „О, Марта! ... Зашто? Заушке? Могу ли „мале бундевице“ да униште везу? Живот? Или сам то била ја? Или можда ти? Или је то поново била добра стара Јужна Африка која је радила оно што је најбоље знала... уништавала све редом, јер то је оно са чим смо морали да се суочимо—наш заједнички живот је отишао доврага“ (31). Давид, који се у том тренутку појављује на сцени је отелотворење овог Алисоновог признања: „*Његов изглед је неуредан и сугерише све већу запуштеност*“ (Исто). У овој сцени емаскулација је симболично представљена у његовом неуспеху да ухвати муву, коју он покушава да улови као трофеј, како би доказао своју мушкост. Карикирајући обичај у неким афричким племенима по коме уловљена дивља животиња за дечаке представља ритуал преласка у мушкарце, Давид бодри себе: „Опасай слабине, Давиде Оливиеру, и иди у лов. Докажи својој сумњичавој партнерки да си још увек мушкарац“ (32). Па ипак, чак и овај тривијални подухват се завршава неуспехом. Неуспешан је и сваки његов покушај писања планиране збирке, јер у његовом животу нема ничега више „што би било прилика за радост“ (33). За њега, коме је писање пружало осећај сврсисходности, али и потврду маскулиног идентитета, списатељска блокада представља нешто попут живота у смрти: „Мастило у наливперу се згрушало и осушило као крв у венама мртвог човека. Бог зна да сам покушао да то поново покренем, али ако је моје писање икада имало срце, оно је престало да куца. Погодила ме је суша ... ја сам област која је званично проглашена за погођену сушом“ (Фугард 2002: 33). Ово коначно поређење још једном потврђује његову дубоку идентификацију са родном земљом, Каруом, као једном од најсушнијих области Јужне Африке.

За разлику од Давида, Алисон „цвета“ (Фугард 2002: 34) у егзилу, што сугерише да њен идентитет није везан за земљу попут Давидовог.²³⁴ Алисоново оснаживање у егзилу и Давидова декаденција понављају Хегелову причу о промени улога господара и роба, с тим што се овде у ту причу уплиће и извртање родних улога: ако је испрва Алисон била та која би слепо пратила Давида где год да крене, сада је Давид тај који остаје код куће и спрема ручак, док она ради на универзитету. Коначно, цитирајући Овидија, Давид признаје да се боји да више није „мушкарац“ (34) какав је био. Подвлачећи повезаност између концепта маскулинитета и концепта национализма и патриотизма²³⁵, Кругер (2008: 99) истиче да се ово Давидово осећање емаскулације у егзилу, које понавља оно доживљено у Јужној Африци, заправо јавља од тренутка када

²³⁴ Ово није први пут код Фугарда да се везаност за земљу тумачи искључиво као одлика маскулиног идентитета, али не и фемининог. И Вероника је одбацивала земљу; за Хестер дом је представљао место у коме је она била увек крива, те је Џонијев предлог да она узме паре, а он кућу за њу представљао „поштену поделу“ (Фугард 2004: 159).

²³⁵ Кругер (2008: 75) истиче да се из саме етимологије речи патриотизам (лат. *pater*, отац) може увидети повезаност између онога што значи бити мушкарац и бити део земље.

изнова увиди да више није од користи својој земљи/нацији. Он не успева да буде ловац, заштитник, хранитељ и бранитељ како своје земље, тако и своје породице (ни Марте и Ребеке, а ни Алисон): Давид заправо доживљава фијаско у свему што идеја мушкости у основи подразумева.

Марта логично поставља питање зашто се онда није раније вратио кући, када му је деда умро, будући да је Нелсон Мандела већ тада отворио границе. Алисон јој саопштава да је разлог за то очигледан: „Стидео се сам себе, Марта. Онога што се десило у његовом животу. Промашеност! Помисао да ће стајати над гробом тог дивног старца који је толико веровао у њега била је више него што је могао поднети. А онда ти. Помисао да се суочи са тобом му је вероватно била најболнија“ (Фугард 2002: 36). Овај стид који Кругер дефинише као стид због неуспеха да испуни своју маскулину улогу јесте очигледан разлог што се Давид не враћа кући, али није и једини. Давид представља типични пример рефлексивне носталгије која у егзилу постаје његова идентифицирајућа особина. Како Бојмова наводи, „[р]ефлексивна носталгија буја у алгији (самој чежњи) и одлаже повратак кући—тужно, иронично, очајнички“ (Бојм 2007). Давид почиње да се опија до бесвести „заједно са гомилом других изгубљених прогнаних душа“ (Фугард 2002: 36) који попут хијена чекају на лоше вести из Африке. Чињеница да Давид не излази на изборе 1994. године директна је последица ове носталгије: (политичка) промена би значила да је објекат његове чежње неповратно нестао. Егзил постаје његов нови идентитет, а повратком у Јужну Африку он би и то изгубио. Саид истиче: „Патос егзила је у губитку додира с чврстоћом и задовољством земље: повратак кући не долази у обзир“ (Саид 2002: 142). Тек у тренутку када схвати да умире од леукемије, када више нема шта да изгуби, Давид сме да се врати „кући“ у Кару.

Мартин идентитет се такође заснива на носталгији, на сећању на живот унутар собе која је за њу и Давида представљала „читав свет ... мршава мала обојена девојчица из насеља и згодан бели младић“ (Фугард 2002: 38). И да може, она ништа не би променила, ма колико је њихова веза била немогућа. Евоцирајући прву ноћ коју је провела са Давидом унутар те собе она схвата да сада, када је Давид мртав, мора да се опрости не само од њега већ и од *locus*-а свих успомена које дефинишу њено сопство. Огорчено се окренувши Ребеки, која је зачета у тој истој соби, Марта узвикује: „Живот дугујеш овој соби. ... Опрости се сада са њом, Ребека! ... Јеси ли сад срећна? Желела си да буде мртав и сад јесте мртав. Мрзиш ову собу и ову кућу, сада их више никад нећеш видети. Када закључам данас, то ће бити крај свега за нас овде. Предаћу кључеве Алисон“ (39). Окрививши Ребеку што није опростила Давиду и испунила му последњу жељу да је види пре него што умре, Марта почиње да плаче, а „Алисон јој прилази и ставља руке око њених рамена“ (40). Овај потез представља крај антагонизма између Марте и Алисон, које кроз међусобно разумевање и прихватање коначно проналазе неку утеху, али такође симболизује и крај старе Африке кроз помирење и уједињење Другог и другог на преласку у нови миленијум. Оливијева смрт непосредно пре тог значајног датума такође има много симболичног одјека.

Тренутак у коме се Марта и Алисон, као парагони прошлости, „мире“ представља тренутак у коме Ребека по први пут проговара у драми. Истог момента њен лик се успоставља као емотивни стожер драме. Према својој младости, чињеници да је мешовите расе, а и према темпераменту који показује, она је живо оличење „нове Јужне Африке која још увек стоји на дрхтавим ногама, али је одлучна да неустрашиво умаршира у нових сто година забележене историје“ (45), како то истиче Давид.

Међутим, за разлику од Веронике, која је испрва пуна оптимизма и наде, нова генерација представљена у Ребеки је пуна мржње и огорчености, што као да наговештава и коначну трагичну слику оне Веронике из *Повратка кући* и упозорава на сукобе и насиље који ни данас не престају у Јужној Африци. Ребека признаје да јесте видела Давида ноћ пре него што је умро, али не зато да би му опростила већ да би му рекла колико га мрзи због онога што је учинио њој и Марти, која је проводећи сате и сате рибачући кућу и гланцајући сто својим сузама, и сама постала „дух смрдљиве служавке која брине о својим мртвим господарима“ (41).

Њено сећање на тренутак у коме је угледала Давида оживљава: Давидов дух се изнова појављује на сцени, сада као дезоријентисан и „болестан човек који умире“ (43). Не знајући да је то Ребека, он говори о обећању које је при одласку дао својој једногодишњој ћерки да ће је учинити поносном и о томе како није успео да испуни то обећање, што сматра својим највећим неуспехом:

Желим да јој испричам о томе. Не тражим опроштај. Не очекујем то. Да будем искрен није ме ни брига. Зато што то неће помоћи. Ја никад нећу опростити сам себи. Желим да јој испричам зато што је та патетична мала исповест све што имам, а она припада њој. Нема ту ничега за Марту и Алисон. Како год, оне сада знају ко сам. Али Ребека... можда она може да уради нешто са тим. (44)

Ребека, међутим, не открива Давиду свој идентитет и не успоставља се као неопходни реципијент његове исповести, те исповест за њега нема катарзично дејство: он умире у потпуности идентификован са својим поразом.

У Ребекином монологу који следи увиђамо да је и она заробљена у трауматичној прошлости која ју је предодредила да себе види као „*spook kind*“²³⁶—„копиле са светлом кожом и равном косом“ у које сви упиру прстом (41). Ребекин доживљај сопства сабласно је паралелан са Давидовим: одбачена и од белаца, али и од обојених, она зна шта значи живети у перманентном егзилу. Она се присећа својих, али и мајчаних суза када су је друга деца задиркивала због тога што нема оца, иако су сви знали ко је он. Њена немоћ да Давиду открије ко је и да га назове оцем последица је Мартине дугогодишње индоктринације да његово име не смеју да изговарају како би га „заштитили“ (45). Оптужујући Марту да је била „слепа и себична“ и да је само мислила на своју „драгоцену љубав“ којој је жртвовала читав живот, Ребека се коначно појављује као неко ко има своју вољу и ко не дозвољава да и сама буде жртва те прошлости што истиче узвикујући: „Има да живим свој живот онако како ја хоћу“ (45). За Ребеку овај монолог на изванредан начин функционише ослобађајуће, јер када коначно изрази своја осећања и према оцу и према мајци, она је у стању да стиша свој бес и да пружи мајци руку помирења, предлажући јој да и она сада, када је Давид коначно мртав, заједно са њим закопа и читаву прошлост: „У праву си, мама, мртав је и закопан. Зашто онда и ти не почнеш да живиш свој живот. Престани да сањаш овде. Реци збогом овој кући и њеним духовима. Нема овде ничега више за тебе. Закључај као што су рекла, дај јој ту гомилу кључева и пођи са мном у насеље. Тамо те чека прави живот са правим људима, *нашим*²³⁷ људима“ (Исто). Ребекино наглашавање расне баријере наговештава да се прошлост ипак не може закопати и да се из канци трауме не може изаћи тако лако, а то убрзо постаје и јасно истакнуто када Алисон саопшти да ће Ребека наследити кућу зато што је Давид то тако желео. Ребека, а самим тим нова генерација

²³⁶ *Spook kind* (африканс): дете наказа.

²³⁷ Мој курзив.

Јужне Африке, ће морати да живи са својом прошлошћу, као делом свог идентитета, чак иако је оштро одбацује.

Када Алисон заузврат затражи Давидове прве песме о Каруу зато што жели да их објави под насловом *Радости*, Марта збуњено признаје да оне више не постоје. Нагомилана осећања везана како за прошлост Јужне Африке, тако и за њену садашњост, која се током драме расипају на сцени попут варница, у овом тренутку почињу да попримају интензитет пожара у буквалном смислу зато што је песме спалила Ребека када се посвађала са мајком након сахране Давидовог деде. Видевши мајку да поново плаче и „гланца сто својим сузама“ (49), Ребека је желела да повреди Давида, који је био узрок њених суза, те је спалила песме које су представљале персонификацију његовог лика. Алисон са огорчењем пореди ову сцену са Би-Би-Си-јевим документарцем о немирима и пожарима у насељима црнаца који су она и Давид гледали у Лондону. Завршна слика документарца била је „као што то обично бива, слика жене која плаче“ (50)—слика која има очиту паралелу са Мартиним сузама, нарочито ако се узме у обзир Мартин ранији опис Давидове и њене љубави: „Унутар њега је горела ватра и млада Марта Барендс је свој живот грејала седећи уз њу што је ближе могла. Претпостављам да би неки рекли да се исувише приближила... и опекла“ (38).

Алисон се присећа песме коју је Давид намеравао да напише након одгледаног документарца под називом „Ватре Јужне Африке“ и резигнирано закључује да чак и ако успе да направи малу збирку Давидових песама, сигурно је неће назвати *Радости*. За разлику од Марте која отворено пати, Алисон током целе драме носи маску достојанствености, маску која сакрива чињеницу да је она почела да жали за својим мужем много пре него што је умро. Она је годинама живела са пораженим човеком кога је Марта тек на крају видела. Сазнање да су песме изгореле за њу сада представља поновни губитак: ако је давно изгубила Давида као љубавника, сада га губи и у интелектуалном смислу. „Ватре Јужне Африке“ су и њој, као и Давиду и Марти, донеле само тугу, не и радости. Одлазећи, Алисон ипак упућује молбу Ребеки да она бар покуша да нађе разлог за радост и да опрости оцу:

Оно што си претворила у пепео и дим тамо на ливади био је доказ љубави једног човека, према својој земљи, према својим људима—према теби! Немој то одбацити. Та љубав је била чиста и добра! Била је оно најбоље од њега. За твоје добро, Ребека, прихвати је. Пронађи радост у њој. Зато што ако мислиш да теби и твојој „новој Јужној Африци“ она није потребна, правиш ужасну грешку. Биће вам потребна сва љубав коју можете да добијете, без обзира на то одакле долази. (50)

Алисонине речи нису упућене само Ребеки, већ свим Јужноафриканцима који се морају потрудити да покушају да у својим срцима пронађу начин да опросте прошле злочине, како би заједно кренули на пут обнове. Мартине последње речи као да сугеришу да ће и она успети да крене на тај пут, али само уз помоћ Ребеке. Гледајући око себе након што је Алисон изашла, Марта закључује да се у соби нешто променило и да Ребека мора дати соби нови живот: „Нисам знала да и соба може да умре, али ова јесте. ... Ова соба чека свој нови живот, Беки, и ти јој га мораш дати. Ти сада мораш бити разлог за све овде“ (51). Њене речи „Добро сам. Хајде, кренимо“ (54) које затварају драму идентичне су као и последње речи Аутора у *Песми долине*, чиме Фугард изнова упућује позив свим Јужноафриканцима да крену даље, али сада са дубоким уверењем да своје духове морају носити са собом.

На то указује и последња слика Давидовог духа, који се појављује на сцени када Марта пре изласка још једном погледа просторију и помисли на прву ноћ коју је провела са Давидом унутар ње. Фигура Давида коју тада видимо на сцени оличење је све љубави о којој је говорила Алисон и ватре о којој је говорила Марта. Његова младост и опијеност снагом своје све веће моћи песника и активисте у потпуној су супротности са самопрезиром и аутодеструкцијом у коју је касније запао. Ова сцена још једном потврђује оно што је очито током читаве драме—Давидову дубоку идентификацију са родном земљом и матерњим језиком—што је био и главни узрок његове финалне пропасти. Песма Јужина Мареја²³⁸ коју Давид цитира Марти, као и њене сузе, експлицитно наговештавају ту пропаст: „Ова наша земља. Тако прелепа! И тако сурова! Понекад мислим да је стари Јужин Мареј био у праву у „Песми Јужне Африке“: „Она нам не даје ништа, а захтева све. Сузе, имена мртвих, јадиковку удовице, молећиве погледе и плач деце... Све то њој не значи ништа. Плодове бескрајног бола она сматра својим светим правом“ (53). Овај цитат једнако се односи и на драму *Повратак кући*, у којој сваки сан посејан у идиличној лепоти земље из *Песме долине* израста у „плод бескрајног бола“. У наредној драми, *Сенка колибрија*, у којој се Фугард изнова, иако сада последњи пут, појављује у улози писца, глумца и редитеља, тај бол се поима у доста ширим оквирима.

²³⁸ Јужин Мареј био је јужноафрички природњак и песник и један од зачетника јужноафричке књижевности. Заједно са Росом Девенишем, Фугард је написао сценарио за филм *Гост: Једна Епизода у Животу Јужина Мареја* (1977), који приказује Марејов покушај да превазиђе своју дугогодишњу зависност од морфијума. Фугард, који је био алкохоличар, истицао је да се идентификује са Марејом (в. Фугард 1992: 46:10–46:33). Алкохолизам јесте и једна од паралела између Давидовог лика и самог аутора. Фугард се своје зависности ослободио 1980. године, а 1987. је написао драму *Место са свињама* која, иако говори о руском дезертеру који се годинама крио у стаји, представља параболу његовог личног пута и престанка опијања.

4.3.3. *Сенка колибрија: последњи поглед уназад*

Чест је парадокс ... да свој почетак откријете онда када стигнете до краја.
(Руш 2014: 115)

Непуне две деценије након што је тумачио Тигра, Фугард одлучује да изнова стане на позорницу у драми *Сенка колибрија* која је премијерно изведена 2. априла 2014. године у позоришту *Long Wharf* у Њу Хејвену (Конектикат). Појава тада осамдесетдвогодишњег писца на сцени наговестила је да ће драма имати ретроспективни оквир. У интервјуу након премијере, говорећи о утицијима који су довели до тога да напише ову драму, Фугард у хумористичном тону одговара да то јесте животно доба у коме се налази: „Уколико нисте почели да се кајете због живота који сте водили, време је да почнете“ (Фугард и Еделштајн 2014: 8:23). Да је драма још један Фугардов излет у прошлост потврђује и њен наслов: док је сенка универзална слика „магијске снаге прошлости која не пролази“ (Асман 2011б: 363), колибри је једина врста птице која има способност да лети уназад. Међутим, Фугардовом „лету“ ка уназад и овде је оптимистично супротстављена нада, која симболизује будућност оличену у другом протагонисти драме заснованом на лику Фугардовог унука Кевина (Фугард и Еделштајн 2014: 9:00). Сусрет деде и унука у *Сенци колибрија* може се посматрати као наставак последње сцене *Повратка кући* која наглашава значај смене генерација у позној обради трауматских или постидних сећања, нарочито када је реч о колективном памћењу. У том духу, Асманова (2011б: 26–27) истиче да генерацијска смена игра кључну улогу у промени и обнављању сећања једног друштва. Другим речима, са сменом генерације долази до превазилажења „оклевања у обради негативног историјског искуства“ (Исто). Фугардова последња „лична драма“ ипак неће толико дотицати колективну трауму апартхејда и њене последице, као ни питање колонијалних идентитета које се налазило у фокусу безмало свих његових претходних драма. Кроз централни мотив сенке колибрија која лебди испред прозора радне собе у којој се драма одвија, дискусија између деде и унука примарно је усмерена на истраживање порозних граница између прошлости и садашњости, реалности и фикције, односно стварности и перцепције, што у ширем смислу подразумева и питање сврхе уметности и задатка уметника, али и људског постојања уопште.

Релативно кратка и у техничком смислу једноставна драма која није подељена ни на чинове ни на сцене започиње уводом који је уместо Фугарда написала његова партнерка Паула Фаури, а који представља својеврсну адаптацију Бекетове драме *Крапава последња трака* (1958). Почетак драме *Здраво и довиђења* у коме Џони седи за столом заробљен у изгубљеном времену, такође алудира на ову Бекетову монодраму у којој усамљени старац преслушава магнетофонске записе својих бивших мисли и осећања, преслишавајући тако своју прошлост. У *Сенци колибрија*, улогу Бекетовог Крапа преузима нешто мање мрзовољни и незнатно старији Деда, који на сцену улази у кућном огртачу и пицама, тражећи своје наочаре. Његов помало поетичан осврт на ово помагало предзнак је његовог „окретања ка унутра“ које постаје све израженије како људи старе, што је очито како у Фугардовом опусу, тако и у овој конкретной драми:

Чудна направа осмишљена да изнова додели вид оронулима, онима од нас чија су чула временом ослабила, чији су нервни завршеци отупели. Нама који се успорено крећемо. Али, да ли нам оне помажу да видимо? Стари и болесни нису изгубили вид, само су поглед окренули ка унутра. (*Заммишљено.*) Као што сам

једном чуо једног мудрог човека да каже: ‘Младићу, коначни пејзаж се налази унутра’“ (Фугард 2014: 5)

Фугардово окретање ка самом себи у овој драми одвија се уз помоћ његових белешки које се, попут Крапових магнетофонских записа, овде појављују као артифицијелни инвентар сећања. Вођење дневника о својим мислима, осећањима и догађајима који су га окруживали Фугард је започео веома рано, по његовим речима: „Белешке су биле ту чак и пре него што сам написао прве драме“ (Фугард и Монтањ 2014). Дневници које је водио у периоду између 1960. и 1977. године објављени су 1983. године под називом *Белешке*, када их је ревидирала Мери Бенсон, Фугардова дугогодишња пријатељица. Оне представљају непресушни извор дубинских увида у драме из тог периода, почев од начина на које су написане, слика које су их инспирисале, све до Фугардових мисли о политици, друштву, колегама писцима и породици. Након тога, поједини додатни исечци из дневника објављени су у часопису *Twentieth Century Literature* чије је целокупно зимско издање из 1993. године било посвећено Фугарду. У једном од тих каснијих записа из 1990. године Фугард пише о значају који ови записи имају за његово писање:

Моје белешке представљају једну комплексну стварност у мом животу, која служи многим функцијама: [оне су] приватне исповести, књижевно разгибавање, албум, радионице у којима сам подупирао своје драме и проучавао проблеме које сам имао док сам их писао. Како је само наивно од мене што сам веровао да могу да пишем, а да немам испред себе белешке спремне за нове уносе. (Фугард 1993б: 527)

Пронашавши наочаре, Деда, тј. Фугард, почиње да се окреће по просторији, трагајући попут Крапа за одређеним записом у гомили дневника. Његова енергија у почетку делује безгранично. Али његови зглобови нису више издржљиви као што су некада били, и, као и Крап када се оклизне на банану, он псује када испусти гомилу књига које једва успева да извуче са високе полице. Понеки кашаљ такође повремено прекида његово занесено урањање у старе забелешке, али он не одустаје од своје намере да пронађе оно за чим трага. Фрагменти²³⁹ које узгред чита на први поглед делују неповезани: спискови птица из Порт Елизабета, мрачна размишљања о смрти, део љубавног писма, филозофска размишљања, забележена загонетка, итд. Међутим, у овим записима препознајемо одразе Фугардових претходних драма, при чему се пред очима гледаоца формира и слика самог аутора као уметника чије је сопство дубоко укорено и у лепоту и у суровост његове родне земље, како је то истицао Мареј. Фугардова опсесија птицама, као општеприхваћеним симболом слободе, неминовно алудира на слободу ускраћену многим његовим протагонистима пре укидања апартхејда, али иронично и након тога. На тај симбол такође су алудирали и Морис у *Крвној вези* и Лена у *Бузману* и *Лени*.

Да је сећање идентитетска окосница не само његових ликова већ и њега самог очито је у запису из 1997. године који сумира такозвани чулни тип сећања који је нарочито изражен код Лене:

Овог јутра сам седео на балкону и скоро да сам се онесвестио од миловања топлог сунца и чистог неба. Нежни поветарац по мом телу... подсећа ме на

²³⁹ У интервјуу након премијере Паула Фаури истиче аутентичност ових записа, као и своју намеру да у будућности ревидира Фугардове белешке које још увек нису објављене (в. Фугард и Еделштајн 2014).

сањиву, сензуалну измаглицу којој сам се препуштао на стенама после рођења. Колико волим да откријем осећај успомена које су ускладиштене у мом телу, успомена које пуно пута мој уморни стари мозак не може да лоцира. (Фугард 2014: 8)

Даље, запис у коме Фугард описује осећања која у њему изазива повратак у Порт Елизабет чији га ветрови одувек „покрећу“ и који за њега имају моћ какав има река Ганг на душе Индијаца (10) потврђује и његов литерарни регионализам и његову личну укореењеност каква је присутна код Пита или Давида. Та укореењеност најприметнија је у слици ластавица које се увек изнова враћају покушајима да поправе сломљено гнездо „колико год да би било дивно имати савршено гнездо и срећан крај“ (13), што метафорично представља његов вечити повратак у Јужну Африку и у буквалном и у фигуративном смислу, будући да је она локација свих његових драма. Ластавице имају „пругасте груди“ попут затвореника, њихови покушаји да направе гнездо ће заувек бити безуспешни због извитопереног алуминијумског крова, што је нешто што не зависи од њих самих и над чим оне не могу да имају контролу. Покушаји Фугардових протагониста, попут Бузмана и Лене, Мориса или Хестер, да пронађу дом, на исти начин су осуђени на пропаст. Па ипак, његов закључак да ни труд ластавица неће остати „још један есеј о безнадежности“ поклапа се са наметнутим оптимистичним завршецима драма који се указују као контрадикторни наспрам њихове инхерентно песимистичке визије. Та контрадикторност уочљива је и у његовим белешкама о љубави, коју најпре поима као силу једину способну да га „васкрсне“ из смрти (8), а потом и као силу која у својој бити подразумева и „екстазу поседовања“ и „огромни бол губитка“ (13), а стога и неминовно трагични исход који искушавају и протагонисти његове најпесимистичније драме *Изјаве*.

Најзад, Фугард проналази оно за чим је трагао и сви до тада изложени фрагменти кулминирају у запису о сенци који датира још из 1963. године:

Крај године. Ништа ми не може мање значити од тога. Лежаћу ноћас у кревету и, као што сам радио толико пуно ноћи, посматраћу сенку дрвета на нашем трему кроз отворена врата. Завесе ће нежно дисати, због благог ветра, а сенка ће се померати, биће густа и црна на хладном камену, а расипаће се по немирним контурама лишћа; и, као и толико ноћи раније, заспаћу у том небитном лавиринту дијалога кроз који пролазим као да га напамет знам. Прво ће мој мозак свесно анализирати феномен сенке, пад светла, итд., и увериће ме да је сенка ништа. Онда ћу очима, свим чулима свог смртног тела, посматрати „то“ — „то“ — и уживаћу у његовој лепоти. А ипак, то јесте ништа. Разум ми то говори и доказује. Али моја знатижеља расте, и сада обухвата не само лепоту сенке него и удвојеност, парадокс који се понавља кроз читав живот. А онда ћу заспати. (16)

„*Сијајући од поноса*“ (Исто) Фугард љуби свеску и пажљиво је одлаже на полицу. Од тог тренутка сенка постаје централна метафора драме. Многострука значења овог концепта углавном подразумевају негативне конотације. Асманова (2011б: 363) наводи да ниједна друга слика није толико свеприсутна у дискурсу сећања као сенка, при чему се она не односи само на „резонантно присуство“ него и на замрачење и помрачење — „присуство трауматичне прошлости које не губи дејство“ (364). Јунг, који је концепт сенке увео у аналитичку психологију, под њим је подразумевао део личности која измиче човековом свесном поимању. Према њему, сенка не садржи нужно само зло, већ све оно ниско и примитивно, неприлагођено или непријатно. У подручје сенке могу бити потиснуте и све оне човекове детињасте склоности, радозналости, потребе за

игром и маштањем (Требјешанин 2017: 151–156), што ће се показати и у самој драми. Унутар дискурса постколонијалне критике која се такође не сме занемарити у Фугардовом опусу, сенка се односи на подвојеност колонизованих идентитета на коју указује Хоми Баба: у апартхејду црнци су били колективна сенка за белце, али и обрнуто (в. Кругер 2008: 43–44).

У наставку драме, Фугард, који постаје као омађијан овим појмом, потврђује његову вишезначност, али и своју идентификацију са њим:

Ова реч се наравно може фигуративно користити да укаже на атмосферу злослутног угњетавања... и такође туге и суморности. ... Ипак, употреба о којој данас најрадије размишљам је она у којој се она односи на инфериорни остатак или верзију нечега што је... (*Покушава да се исправи.*) Оно што је некад давно била фина фигура човека... сада је постало сенка онога што је некада било. (Фугард 2014: 18)

Баш у тренутку када сенка у смислу приближавања ништавности, тј. старости и смрти, почиње да се поима као коначна метафора Фугардовог идентитета, у просторију улази његов унук, Боба. Ако је Бекетов Крап сведен на бесмислено трајање и физиолошко и духовно вегетирање, кроз Фугардов трагизам се увек, па тако и овде, провлачи оптимистична нота: Бобино присуство почиње да разведрава просторију и тера мрачне сенке које су се претходно надвиле над њом. Деда се усправља и почиње да глуми добро увежбану сцену из цртаног филма који су он и дечак заједно гледали, фигуративно правећи искорак од старости ка детињству.

Дечак је побегао из школе без знања родитеља и дошао код деде уместо да ради домаћи. Деда изражава благу запрепашћеност, али не може а да не ужива у задовољству што унук воли његово присуство. Деда такође ужива и у дечаковим инстинктима према побуни: он се не слаже добро са својим сином, Бобиним оцем, и верује да се напетост међу њима своди на „борбу за твој прелепи млади ум. Конформизам или побуна“ (21), како каже Боби. Ова борба се заправо односи на Фугардов покушај да дечака, а у ширем смислу и своју публику, подстакне на преиспитивање наметнутог оквира и укаже на други, алтернативни свет наспрам оног који нам се указује као једини и као реални. Према сценском упутству дечак има десет година, али је већ за собом оставио године у којима су сви нови призори и звуци егзотични и узбудљиви, и у којима машта функционише на истој равни као и физички опипљив свет. То се види и када на почетку каже да је прерастао игру коју су до тада стално играли. Посматрано из психоаналитичког угла, дечак је већ увелико закорачио у симболички поредак. Упражњавајући сократовски метод, Деда учи унука да поставља питања, размишља својом главом и користи своју машту, како би покушао да размакне симболичке жалузине.

Сенка колибрија који лети испред прозора собе наводи Деду да свој покушај „подучавања“ унука спроведе кроз причу која је у античкој филозофији успоставила сенку као антоним спознаји истине и као њено наличје—Платонов мит о пећини. У седмој књизи дијалога *Држава*, Платон излаже своју алегорију пећине²⁴⁰ која ће постати изузетно рабљена алегорија у потоњој западноевропској мисли, како у дискурсу филозофије, тако и психоанализе, религије и политике. У овој причи, коју у

²⁴⁰ Алегорија пећине је трећа у низу Платонових алегорија. Прва је о Сунцу које Платон пореди са идејом Добра, а друга је аналогија са линијом која разграничава виша и нижа подручја стварности, тј. знања.

драми Деда преноси унуку, у пећини се од детињства налазе оковани људи чије су главе окренуте према унутрашњем зиду. Једини извор светлости у пећини је ватра испред које њихови тамничари изводе игроказ са силуетама животиња и предмета које затвореници виде као сенке на зиду у који једино и могу да гледају. Немајући друга искуства о тим опсенама на зиду, затвореници их сматрају за реалну слику света, при чему чак, не знајући за боље, и уживају. Платон предлаже сценарио у коме се неким случајем један од затвореника ослобађа, излази из пећине и креће према светлости Сунца, које представља симбол идеје Добра и истине. Иако би се у почетку, ненавикнут на светлост, мучио, он би временом видео праве предмете и људе и постао свестан заблуде у којој се до тада налазио. За Платона, привид који стварају сенке настале од ватре, која само симулира Сунце, јесте алегорија сазнања које добијамо од неверних чулних опажаја. Само ослобођен окова таквог лажног знања, ослобођен од материјалног и телесног, човек може достићи светло правог разумског и умног сазнања. На крају овог мита, Платон још поставља питање шта би се догодило са тим човеком уколико би се вратио у пећину и покушао осталима да објасни праву истину. Платон закључује да би они сматрали да је он полудео и вероватно би га и убили. Кроз ову инхерентну трагедију лучоноше, који посредује између светла и мрака, који се мучи да досегне истину, али остаје несхваћен онда када покуша да ту истину пренесе другима, Платон алудира на судбину Сократа осуђеног на смрт због „кварења омладине“ (Платон 1993: 206, 517).

Алегоричност Платоновог израза допустила је мноштво интерпретација овог мита у контексту сазнања, образовања (Паидеје) и психологије (в. Деретић 2014). Савремени правци интерпретације овај мит понајвише тумаче у оквиру политичког дискурса, где се Платонова пећина поима као метафора медијске и политичке манипулације, као својеврсни театар у коме су улоге унапред додељене (Исто). У том смеру, целокупан Фугардов опус се може видети као покушај борбе против те манипулације, а Фугард сам попут Платоновог филозофа, оног који досеже до истине и покушава да је пренесе другима. Међутим, Фугардова опсесија сенком, а не „правом птицом“ (Фугард 2014: 22), ипак указује да се његово поимање удаљава од Платоновог, за кога су сенке само одраз лажности и неразумевања праве истине. Фугард истиче да му Платонова алегорија о „природи онога што називамо ‘стварним светом’“ (26) која представља „камен темељац западне филозофије“ (Исто) није од велике помоћи и да је много важнију лекцију о сенкама могао да научи од унука док је као беба покрај мајчиних ногу покушавао да ухвати сенку и да се игра са њом (27). Када Боба каже да тада још увек није знао да „сенке нису стварне“ (Исто), Фугард разочарано закључује „О, Бобо! Већ ти се десило!“ (Исто) чиме наглашава дечаков неповратни прелазак из имагинарног у симболички поредак и приближава се постмодерном и постструктуралистичком довођењу у питање појма објективне стварности коју тај поредак форсира. Уклањање истине и „реалности“ са пиједестала коју савремена мисао подразумева и подстиче заправо представља кулминацију процеса који је започео раније. Концепт истине, па тиме и сенке као њеног наличја, доживљава преиначење почев од средњег века, када истина по први пут постаје ствар субјективности, а не универзалности какву је подразумевало Платоново Сунце. Средњовековна филозофија занавек преокреће платоновски мучан силазак у свет сенки у пут спознаје унутрашње истине, односно у поноре своје душе, којим се превазилази реалност какву живи већина просечних људи. Тако Блуменберг истиче да у средњем веку концепт пећине почиње да стиче позитивне конотације, пошто монашка ћелија или собичак, „као индивидуализоване пећине“ постају „места на којима се открива истина, што упућује на то да се сада све може очекивати изнутра“ (Блуменберг 1999: 33–34). Привилеговање

субјективног и унутрашњег над објективним и „стварним“ нарочито се истиче у деветнаестовековном романтизму насталом као реакција на научну рационализацију природе. Отуда не чуди да се Фугард позива на Вилијама Блејка као неког ко, за разлику од Платона, не би сенку одбацио као „нестварну“ и ко би дечака који се са сенком игра другачије посматрао:

Видиш, две хиљаде година касније, постојао је човек који није мислио тако. Погледао би те на другачији начин од „Госн. Платона“ и тебе и мене... и свих других. Не би те видео као наивно мало дете које још увек не зна за боље. Он би те видео као неког ко можда зна нешто што смо Госн. Платон и ти и ја заборавили како смо постали старији и „мудрији“. Тај човек је знао... да можеш видети свет у зрну песка и небо у дивљем цвету, веровао је да можеш држати бескрај на длану руке и вечност у једном сату... (Фугард 2014: 27)

Иако га нигде не именује, Фугардове алузије на Блејка и на његове *Песме невиности и искуства*²⁴¹ су експлицитне. Објављена 1794. године ова збирка садржи контрастне парове песама²⁴² у којима Блејк супротставља два света из наслова: свет невиности и свет искуства, покушавајући да прикаже пут душе из једног у други свет, из стања радости, нежности и безбрижности у „остарело незнање“ (Блејк 2002: 60), али и да прикаже начин на који се ова два света прожимају и огледају један у другом. Фугардов опис унука који покушава да се игра са сенком одговара Блејковим описима деце и њихове спокојне игре из *Песама невиности*. Такође се и пасторална слика коју Блејк успоставља у првом делу збирке, понајвише у песми „На ливади пуној еха“, поклапа са Фугардовим описом природе коју је посматрао једног пролећног јутра у његовој домовини: „[Н]икада нећу заборавити једно дивно пролећно јутро када је—пет њих—пет сунчаних птица летело изнад шуме од цвећа! Избројао сам их ... и све њихове боје: зелена, рубин црвена, жута, сијале су на сунцу док су скакутале са цвета на цвет зараћајући у њих своје кљунове“ (Фугард 2014: 29). Такође, Блејкова синергија човека и природе присутна је код Фугарда зато што се он сам налази усред призора који описује, као његов интегрални део: „А ту сам, задивљен савршенством тог тренутка, стајао ја, младић у пуној снази и енергији. Сви смо били део тога“ (Исто). И баш као што се и Блејк у *Песмама искуства* удаљава од буколичке традиције успостављајући осећај човекове доминације у односу на природу²⁴³, тако и Фугард, као и његов унук, губи „мистерију и магију“ тог света онога тренутка када уплови у симболички свет—свет који заогрће природу својим дискурсом што је симболично представљено у Фугардовом набрајању латинских имена за колибрије, сунчане птице, дивље цвеће и друго: „Једном када сам научио [колибријево] такозвано „право име“—његово латинско име—веровао сам да знам нешто врло важно о њему. ... На крају сам завршио тако што сам мислио да је латинско име за белу раду страшно важан податак. Годинама, мој свет је постао општи; изгубио је своју дивну посебност“ (28–29).

²⁴¹ Блејк ову збирку израђује себи својственом техником „илуминиране штампе“: он осликава и боји сваку своју написану песму, интегришући речи и слику у органску целину. Његове илустрације се надовезују на текст, проширујући његово значење, а читаоци истовремено постају и гледаоци.

²⁴² Те песме су „Јагње“ и „Тигар“, „Изгубљени дечачић“ и „Пронађени дечачић“, „Болесна ружа“ и „Моја лепа ружа“ и друге. Контраст се може уочити и у два увода које Блејк поставља испред песама.

²⁴³ И у појединим *Песмама невиности* осећа се ова надмоћ човека. *Увод* у песме невиности се завршава стихом у коме песничко ја каже: „Па издељах перо сам, | Па обојих воду тад“ (Рејн 2007), најављујући записивање песама. Док традиционални буколички свет постоји независно од *техне*, и било каквог људског умећа, код Блејка је човек ипак у првом плану. Ово је видљиво и на његовим илустрацијама где су фигуре људи наглашене у односу на природу која је у позадини.

Етикетирање живог света о коме Фугард говори носи неизбежне алузије на његове протагонисте чији су идентитети такође одређени етикетама које им „лепи“ апартхејд.

У поменутој Блејковој песми „На ливади пуној еха“, међу децом која се играју на ливади појављује се стари седи Џон који седи под храстом и посматра дечију игру. Његов лик се са радошћу и одушевљењем присећа свог детињства, чиме Блејк алудира на старачку инфантилност и кроз Џоново сећање, као уз помоћ еха, преклапа два света из наслова своје збирке. Фугардов остарели Деда такође са радошћу гледа на детињство и прижељкује повратак у њега: „Мука ми је од мог рационалног постојања у ‘стварном свету’. Желим да живим још једном у свету пуном мистерије и магије и сенки са којима могу да се играм“ (30). Вилијам Блејк није био једини који је инсистирао на враћању у детињство зарад исправне спознаје ствари. Та жудња је уткана и у стихове других романтичара, попут Вордсворта, који је такође био убеђен да се свет може разумети само ако га поново погледамо дечијим очима, као да први пут откривамо ствари. На то експлицитно указује његова „Ода о наговештајима бесмртности кроз сећања на рано детињство“, што се види и у њеном наслову и у уводним стиховима који се појављују у још једној Вордсвортовој песми под називом „Дуга“: „Дете је отац човека; | И желео бих један с другим да ми дани | Буду побожношћу природе спајани“ (Вордсворт 2015). Међутим, нису само романтичари испољавали ову тенденцију за повратком у дечије стање, она интертекстуално прожима и стихове трансценденталисте Волта Витмана²⁴⁴, а чак је и Шекспир у говору о седам човекових доба из драме *Како вам драго*, седми чин живота описао као стање инфантилности: човек поново постаје дете без зуба, без очију и без ичега. Фугардов Деда је такође свестан да ће га због његове инфантилности етикетирати као „сиротог старог деду“ који је изгубио појам о свему, али он не мари за то, већ инсистира на покушају да се ствари сагледају на другачији начин. Тај покушај налази се у сржи онеобичавања као технике коју су развили руски формалисти. Према Шкловском, „уметнички поступак је поступак онеобичавања (*остранение*) ствари, поступак отежане форме који потенцира тешкоће и време трајања перцепције“ (цит. према Бужињска и Марковски 2009: 129). Бужињска и Марковски скрећу пажњу да је онеобичавање аналогно са Брехтовим ефектом дистанцирања (*Verfremdungseffekt*), као и са Фројдовим *unheimliche*, који се исто тако односи на нарушавање перцептивне очигледности оним што је лишено симболичке укорењености у језику (130). Путем подсећања гледалаца да је све глума кроз бројне драме у драми, Фугардова сценска концепција у многим претходно анализираним драмама одражава Брехтов ефекат, а кроз текстуална измештања, алузије и повратак потиснутог у свест, назире се језовитост на коју је указивао Фројд.

Међутим, у овој драми, онеобиченост добија конкретно одређење: она је отелотворена у сенци колибрија која се види на прозору собе, сенци за коју се Деда заклиње унуку да ће покушати да је ухвати. Ова заклетва метафорично осликава његов покушај да пробије симболички поредак, односно дискурс који предодређује наша сопства, што реферира на његов целокупан опус. Фугардова самореференцијалност кулминира у његовом позиву унуку да дође опет „па иако чак само да би рекао *здраво и довиђења*²⁴⁵“ (31). Крај драме о „половним Смитовима“ обавија осећање које је и оптимистичко и песимистичко. Иако Хестер одлази да покуша поново, залечење од трауматичне прошлости показује се као немогуће у целокупном контексту. Прихватање

²⁴⁴ У Витмановој песми ‘There comes a child’ на сличан начин као код Блејка супротставља се невиност детињства и искуство које долази са одрастањем, а Витман истиче начин на који је поглед детета обликован оним што види око себе, што постаје његов интегрални део.

²⁴⁵ Мој курзив.

прошлости и коначно мирење са њом подразумева потпуни заборав, али тиме нестаје и оно што се перципира као сопствени идентитет, што јесте и својеврсна смрт субјекта. Хестер креће од нуле, да поново изгради своје сопство, али њен брат остаје у клопци— његова метафорична смрт у последњој сцени *Здраво и довиђења* је истовремено и његово васкрснуће у фигуру сопственог оца што доказује да ослобођење од трауме није изводљиво у току природног живота.

Насупрот томе, последња сцена *Сенке колибрија* приказује буквалну смрт протагонисте—након што унук оде, Деда умире на сцени. Ова смрт је донекле наговештена у једној од забелешки које Деда на почетку чита: „Преживљавам још једну смрт и још једном знам да ћу васкрснути само кроз љубав. Ја сам заиста мртав и мрачан изнутра; Морам да отворим сва своја врата и прозоре и пустим светло” (8). Регенеративну моћ љубави Фугард наглашава и на крају драме, када непосредно пред смрт цитира одломак из Толстојевог романа *Рат и мир*: „Љубав смета смрти. Љубав је живот. Све што разумем, разумем зато што волим. Све бива, све постоји само зато што волим”²⁴⁶ (31). Кроз Фугардов опус, љубав се јавља као сила која ће помирити и ујединити подељену Африку, Другог и другог, на шта упућује крајње помирење између Манечија и Алфреда, Бузмана и Лене, браће Питерсен, Марте и Давида, као и Марте и Ребеке. Фугард истиче како кроз своје писање покушава да „прослави људски дух— његову способност да ствара, способност да издржи, способност да опрости, способност да воли, чак иако се свака замислива препрека поставља како би осујетила тај чин вољења“ (Фугард 1993: 390).

Након што Деда умре, унук отвара врата собе и пушта унутра сноп светлости који открива сенку колибрија, која за живота остаје неухватљива. Као и у *Машиновођи*, овим аутор сугерише да се траума која прожима субјекат једино у смрти може досегнути, али то не можемо уистину сматрати превазилажењем, будући да смрт значи и коначно нестајање тог субјекта. Иако је истина да *Сенка колибрија* не дотиче неки одређени трауматски чвор чије константно заплитање и симптоматско пројављивање осујећује идентитетско конституисање протагонисте, што је случај у осталим анализираним драмама, Фугард ни овде не одступа много од своје тематике, с тим што је сада траума експлицитно подигнута на ниво Лакановог „реалног“. За Лакана овај поредак није ни имагинарни, који је попрште фиктивних идеализација, а није ни симболички, чији дискурс заогрће субјект и трајно га условљава, те га овај поима као једини „стварни свет“, иако је и тај свет фикција једнака оном у имагинарном поретку²⁴⁷. Лаканово „реално“ које измиче језичкој представљивости трауматично је баш због тога што не постоји начин да се представи, а надвија се попут сенке изнад сваког смисленог покушаја успостављања субјективности.

²⁴⁶ То што Фугард цитира Толстоја није случајност. Наводио га је као свог узора, а Толстој је један од руских формалиста који су увели онеобиченост у књижевност. Иако заогрнут велом историјског романа, *Рат и мир* је роман који преиспитује однос појединца и колектива, као и деловање човека и маса на ток историје и обрнуто. Фугардове драме такође додирују проблематичан терен између ова два пола: из унутрашњих кодова и текстура Јужне Африке оне се протежу до егзистенцијалних питања, до дефинисања односа човека према себи самом и према другима.

²⁴⁷ Неопходан је опрез при позивању на Лаканово „реално“ при тумачењу ове драме зато што то није оно што Фугард током ње означава као „стварни свет“. Лаканово означавање трећег поретка „реалним“ од почетка је изазивало конфузију баш због тога што наводи на помисао да се ради о укупности онога што нас окружује и што због тога што је опипљиво сматрамо стварним. За Лакана, „реално“ је управо супротно—то је укупност свега онога што остаје изван опипљивог, односно изван језичке потке симболичког поретка. Иглтон луцидно закључује да је овај поредак налик празнини која постоји у сваком семиотичком систему (Иглтон 2009: 141–143).

Та сенка, као Фројдов *unheimliche* и као одраз Лакановог Реалног које Фугард покушава да ухвати, далеко је од оне сенке о којој је говорио Платон. Врло је могуће да је Ниче у *Тако је говорио Заратустра* био први који је Платонов појам истине и сенке у потпуности оспорио и тиме зацртао пут којом се касније кретала двадесетовековна мисао. Ако су средњовековни филозофи Платонову универзалну истину фигуративно спустили назад у пећину привилегујући унутрашњу истину (в. Блуменберг 1999: 33–34), код Ничеа се и та унутрашња истина доводи у питање и то управо преко метафоре сенке. У *Заратустри*, глас сенке се најпре појављује као наративна алијенација говорног субјекта, као глас уморног путника, или можда Заратустре самог, да би најзад, у поглављу насловљеном *Сенка*, она проговорила својим сопственим гласом. И код Ничеа је, као код Фугарда, сенка оличење онеобичености текста. Баркер (1997) наводи да филозоф путем те онеобичености релативизује и оспорава метафизику, односно, сенка се јавља „као виртуелни и неморални центар [његовог] радикално скрајнутог концептуалног космоса у коме он нихилизам преображава у *poiesis*“ (Баркер 1997: 658). У поменутом поглављу, сенка која прати Заратустру у стопу проговара сопственим гласом и успоставља се као лажљиво лице истине. Она се сада исповеда Заратустри: „Одвише сам често, одиста, иш[ла] за истином, ногу уз ногу: а она би ме тада ударила по глави. Понекад мишљах да лажем, а гле! тада бих тек наиш[ла]—на истину“ (Ниче 2014: 241). Ниче засигурно алудира на Платона у Заратустрином захтеву да изведе истину (тј. њену сенку—лаж) на светло поподневног сунца, али овде алегија има другачије значење. На светлу поподневног сунца сенке не постоје, чиме се истина разоткрива као пуки појам заснован на лажној извесности. Никада се више истина неће опоравити од овог нихилистичког удара, али то код Ничеа не значи да њена сенка престаје да постоји; она као „сабласт“ остаје да лута. Иако је Заратустра шаље да оде назад у његову пећину да се одмори, он као да већ осећа присуство неке друге сенке, што истиче у реченици: „Јер осећам већ као да на мени почива сенка“ (2014: 242). Алудирајући на потребу сенке да опет изађе из пећине и да се запути ка некој другој истини, Ниче сугерише да он кретање сазнања (од истине ка сенци и обрнуто) не поима као затворен процес.

У Деридиној постструктуралистичкој семиотици, ова Ничеова идеја о бесконачном понављању, односно „вечном враћању истог“, доживљава климакс: за Дерида крај никада није и крајност, већ увек отварање могућности за другачије и ново, при чему сабласно јесте оно нешто што преостаје између краја и понављања, између Хамлетовог „бити или не бити“ (в. Дерида 2004). Сабласт је са једне стране стварна, она постоји, као Хамлетово „бити“, али је истовремено она сабласна баш зато што не постоји, што не бивствује. Другим речима, њено непостојање одређује и условљава њено постојање.²⁴⁸ На тај начин Дерида дефинише и свој концепт разлике—*différance*—која нестаје истог трена када се успостави као Друго. Друго постаје сабласт, али је та сабласт, међутим, оно што омогућава понављање Другог иако ће се и то ново остварење Другог изнова повући у сабласно не-постојање. За Дерида је ова игра присуства и одсуства бескрајна, али је и једино што нам преостаје у тамници језика на коју смо осуђени.

²⁴⁸ У *Марксовим сабластима* Дерида употребљава термин „утварологија“ како би описао атемпоралну природу марксизма и његову тенденцију да „из гроба“ прогања западно друштво. Позивајући се на Хамлетов израз „ишчашено време“ Дерида не описује толико сам марксизам већ универзалну ситуацију временске и онтолошке дисјункције у којој је присуство нечега одређено његовим непостојањем, што се најбоље види на примеру духа, јер идеја повратка из смрти ломи све традиционалне концепције темпоралности. Дерида то објашњава путем своје деконструкције, где се сваки покушај да се лоцира порекло идентитета или историје неизбежно налази у зависности од увек већ постојећег система језичких разлика (в. Дерида 2004).

Лакан такође у свом моделу наглашава дијалектику присуства и одсуства. Симболички поредак јесте једини у коме је комуникација могућа, али је тај поредак утемељен на фундаменталном губитку који нас прати читавог живота: „[Ф]ундаментално одсуство које нам омогућује да понесемо статус субјекта остаје ‘присутно’ као осећај губитка који нас нагони да вечито трагамо за изгубљеном пуноћом бића“ (Митић 2013: 254). Фугардови ликови су заувек обележени овим фундаменталним губитком. То што неки од њих (попут Хестер, Лене или Гидеона) на крају драма пригрле своје нове, наводно смислене, идентитете заправо је само привид—као да је сам трагизам бића услов осмишљавања или пројектовања њиховог крајњег оптимизма. Њима заправо ништа друго и не преостаје осим Деридине „игре“ по маргинама и потраге за *différance*-ом, који ће релативизовати ону Разлику коју им симболички поредак намеће као идентитетску одредницу. Ова игра се у свету Фугардових драма одражава као финални плес по танкој линији између наде и безнадежности, храбрости и очајања, оптимизма и песимизма, Другог и другог—нерешивој игри дихотомија изнад којих заувек лебди сабласна сенка реалног и трауматичног која се не може ни досегнути ни превазићи. Фугард овај плес изводи скоро до самог краја, када симболично умире на сцени. Могли бисмо рећи да у тој смрти, макар фигуративно, он успева да ухвати сенку (тако што постаје сенка сама) и можда на моменат дотиче ту недодирљиву сферу реалног, сферу у којој наступа превазилажење трауматичне прошлости која за ликове на његовој сцени из сећања не престаје да навире.

IV ЗАКЉУЧАК

*Верујем у празан лист папира, верујем у мастило у овој оловци и верујем у руку која је држи.
То је свето тројство. (Руш 2014: 138)²⁴⁹*

Током више од шест деценија драмског стваралаштва, Атол Фугард је путем свог позоришта публику суочавао са егзистенцијалном стварношћу, односно присуством Д/другога, износећи и допуштајући оне приче и оне историје које су утишане како због политике и закона (какав је био случај у Фугардовим драмама написаним до последње деценије 20. века), тако због све присутнијег селективног заборављања, на шта указују његове касније драме. Иако теме које аутора заокупљају варирају у различитим раздобљима каријере, о чему сведоче драме анализирани у овој дисертацији, константа у приповедању Атола Фугарда је импулс за причањем прича. Те приче су увек испричане из угла одбачених и маргинализованих ликова који на сцену износе своје микроисторије, у настојању да докуче своја сопства изван оних која су им у историји, као великој централизованој нарацији, предодређена. Уткане у специфичну структуру позоришне уметности која подразумева надасве присутног реципијента поруке, у смислу публике која емотивно, когнитивно и естетски поруку интерпретира, те приче увек представљају нешто више од једноставног документовања и пуке потребе да се нешто забележи. Оне прерастају у вид сведочења који има за циљ да разори варљиву слику историје као апстракције (идеолошке, статистичке, административне) и учини доступним нашој имагинацији све оно што би иначе остало изван наших референтних оквира. Ако је, према Лаубу и Фелмановој, наше доба—доба сведочења, то значи да је задатак уметника (али и нас као суочавалаца са уметношћу) да се суоче са ужасом деструктивности које то доба носи са собом, да појме незамисливу катастрофу слома културе и да покушају да асимилују масовну трауму (Фелман и Лауб 1992: 114). Фугард управо то и чини кроз изгубљене и ућуткане људе које осликава, а који унутар свеопште деструктивности трагају за својим идентитетом, осећањем припадања дому или другој особи, или за начином на који ће (наставити) да живе након трауматичне прошлости. Трауме које ови ликови из сећања износе пред другог, како у смислу другог лика на сцени тако и у смислу публике, су увек одраз конкретне историјске трауме (апартхејда), али и структуралне трауме која је свезана са Лакановим доменом Реалног, које траумом прецртава субјективност чије су идентификације симболичко-имагинарно конституисане. Та међусобна повезаност феномена идентитета и трауматичног сећања у Фугардовим драмама је представљала основни предмет истраживања у овој дисертацији. Истраживање је спроведено у складу са моделом који је изложен у оквиру теоријског дела дисертације, при чему се тумачење драма не задржава само на плану текста, већ, као надтекст, узима у обзир и екстралитерарни, историографски и биографски материјал, имајући у виду и просторну и временску контекстуализацију драма и укљученост ауторовог лика у њима.

У уводном поглављу јасно су назначене хипотезе и предмет истраживања, али је, с обзиром на досадашњу незаступљеност Атола Фугарда на српској академској сцени, указано и на његову биографију и списатељске узоре, као и на основне одлике његових драма и јужноафричког позоришта чије је успостављање потпомогао, а које представља јединствени спој и европских и афричких традиција препознатих широм света. У првом

²⁴⁹ Ова реченица коју Фугард наводи у интервјуу са Рушом 2014. године је цитат из његовог до данас необјављеног романа *Dry Remains*. Аутор истиче да се реченица односи на њега лично (Руш 2014: 105).

теоријском поглављу које је насловљено ‘Идентитет’ поимање овог појма је најпре трасирано кроз историју, почев од иницијалног схватања идентитета као самодовољног и самосталног све до постмодернистичке и постструктуралистичке концепције у којој се таква самодовољност види као апорија услед константне условљености идеолошким, релационистичким и дискурзивним детерминантама. Ово последње истицање несамосталности и неодредивости идентитета је од највећег значаја за спроведену анализу Фугардових ликова код којих се идентитет увек јавља као недокучив и нераздвојив од постојања другог (у смислу друге особе) и другости (у смислу различитости). Почев од античких филозофа, па све до средњег века, обележеног хришћанском теологијом, концепт идентитета посматран је у значењу једнакости и везивања за спољашње одређење, а не за самопосматрање. Тек са Локом овај термин почиње да фигурира у смислу свесности о сопственом бићу. Иако је указано на мањкавости Локове дефиниције, истакнута је његова улога у зачетку повезивања појма идентитета са сећањем, будући да он постулира апостериорност као кључни елемент у достизању самоспознаје. С обзиром на то да Фугардови ликови никада не успевају да конституишу своје сопство без позивања на „друго“, било унутар или изван себе, у овом делу дисертације акценат је стављен на Хегелово схватање односа Ја и другог у причу о господару и робу, премда са назначеном резервом према његовој телеологији апсолутног духа. Хегелијанска дијалектика подразумева константну промену места господара и роба, чиме се предочава нестабилност њихових идентитетских позиција, а што се показало као кључно при анализи Фугардових ликова који такође непрестано прелазе пут од надређених ка подређеним улогама, и обрнуто. Други/другост се појављује и као битан термин у егзистенцијалистичкој филозофији коју Фугард подвлачи као непресушни извор инспирације, на шта се указује у више наврата током дисертације. У том контексту, пажња је посвећена и Сартровим виђењима „бића-по-себи“, „бића-за-себе“ и „бића-за-другог“, али и његовом наглашавању двосмерности погледа, при чему се и Ја, као субјект, и други, као објект, међусобно одређују и опредмеђују, што нарочито постаје важно у постколонијалној критици.

Средишња тема потпоглавља ‘Идентитет и постструктурализам’ је дискурзивизација идентитета која се ослања на такозвани језички заокрет, и која установљује нови поглед на субјект као конструисан и конституисан променљивим дискурсима моћи који говоре кроз и уместо њега. С тим у вези, наглашени су Фукоови ставови о „производњи“ субјекта и Деридина деконструкција и децентрализација, у којима се на пиједестал поставља разлика која деконструира и центар који је ствара. Фугардову блискост са постструктурализмом препознајемо у његовим настојањима да деконструира идентитетске структуре својих ликова које су им наметнуте централизованим дискурсом апартхејда, што се експлицитно потврђује кроз анализу драма. Постмодернистичко преиспитивање идентитета, слично постструктуралистичком, предочено је у наредном потпоглављу, при чему је нарочито истакнут постмодерни однос према бинарним супротностима, између којих центар (дискурса и моћи) функционише као стожер. Ове опозиције, код којих је једна страна увек претпостављена другој, у постмодернизму се доводе у питање зато што центар, који се сада поима као конструкт а не као чињеница, уступа пред маргинама. Позиционирање Фугардових драма у оквиру постмодернизма изведено је на основу његовог константног инсистирања на ликовима са маргине: црнцима, обојенима или сиромашним белцима. У апартхејду, њихови идентитети одређени су искључиво њиховим разликама у односу на центар моћи (богате белце) који их маргинализује управо због те разлике, било да је реч о језичкој, расној, родној или другој разлици. Локације Фугардових драма су такође типичне постмодерне локације—Фукоове

хетеротопије одступања, попут гробља, затвора, радничких насеља—локације које насељавају они који одступају од прописане норме.

Психоаналитичко поимање идентитета, у коме сопство такође не подразумева јединственост, већ се види као неповратно расцепљено, изложено је у наредном потпоглављу. У Фројдовој психоанализи, која се узима као зачетак постмодерне тотализујуће антитотализације или децентриране врсте центрирања (Хачион 1996: 107), истакнута је његова подела људске психе на сфере свесног, подсвесног и несвесног, али је пажња скренута и на његов термин *unheimliche* који се јавља као претеча појма другости схваћеном као страност, односно онеобиченост, али и као клица онога што ће крајем двадесетог века бити уобличено у теорији трауме. Јунгово диференцирање између личног и колективног несвесног и његово виђење концепата *Персоне* и *Сенке*, који у анализи Фугардових драма заузимају значајно место, такође су тема овог поглавља. Нарочита пажња посвећена је Лакановој спрези психоанализе са постструктурализмом, при чему се сопство успоставља као иманентно зависно од језичке подлоге. У овом одељку, сагледава се и Лаканов имагинарни, симболички и реални поредак, са акцентом на трауматизацији субјекта услед немогућности изласка из симболичког поретка и недосежности сфере реалног. Уколико симболички поредак функционише у корист субјекта, онда се може подсвесно интегрисати и користити зарад имагинарних циљева, међутим, уколико симболичко потчињава субјекта, какав је случај код Фугардових ликова, онда оно осетно представља препреку било каквом имагинарном јединству, ма колико ликови покушавали да га досегну.

Имајући у виду матрицу по којој Фугард своје драме лоцира у специфичне просторне и временске оквири апартхејда као својеврсног вида колонизацијског поретка, у наредном потпоглављу, концепт *Д/другог* измештен је из психичког у друштвени контекст у оквиру постколонијалне критике, где се термин други односи на колонизованог, а термин Други на колонизатора, који, попут Лакановог Оца, уводи дете (колонију) у социјализацију, односно у ‘цивилизацију’ у којој се оно нужно установљује као инфериорно и зависно. Ово потпоглавље садржи осврт на почетке постколонијалне критике у другој половини 20. века и излаже гледишта најзначајнијих постколонијалних критичара релевантних за даљу анализу. У том контексту, текст Емеа Сезера *Дискурс о колонијализму* истакнут је као пионирски есеј у овој критици будући да први указује на такозвани ‘научни’ расизам, односно оправдавање колонизацијског процеса на основу бројних студија које постулирају физиолошку, религиозну и моралну инфериорност колонизованих и успостављају њихове идентитете као идентитете велике деце, или пак животиња, која жуде за колонизатором. Сезеров есеј значајан је и стога што указује на *бумеранг* ефекат колонизације, при чему идентитет колонизатора и сам бива дехуманизован кроз дехуманизацију другог кога третира као животињу. Увиди Франца Фанона у књизи *Црна кожа, беле маске* разматрани су примарно због његовог наглашавања комплекса инфериорности који постаје инхерентно својство колонизованих услед дугорочног потчињавања, што Фанон назива ‘епидермализацијом’. Хегелијанска дијалектика присутна је и код Фанона у његовом гледишту да самосвест колонизованог не постоји без односа са другим, односно без признања тог другог, а Фанон указује и на различите димензије идентитета црнца које се формирају кроз двојну перспективу—белца и другог црнца. Наглашено је и Фаново становиште да се од црнца тражи да навуче маску белца, кроз усвајање језика и моралних вредности колонизатора, што се експлицитно препознаје код Фугардових потчињених ликова. Албер Меми такође уочава опредмећеност колонизованог и његову деперсонализацију, као и губитак јединствености услед смештања унутар

коллектива који се тумачи као анонимни и хаотични плуралитет са неизбежно негативном конотацијом. Фугардове драме потврђују Меммијево гледиште, али се колектив појављује и у позитивном контексту који подразумева подршку и братску везу између припадника колонизоване нације. Едвард Саид, један од најистакнутијих представника постколонијалне критике, инсистира на томе да се у центру целокупног савременог дискурса налази Запад, док се све што је Западу несродно маргинализује и интерпретира као непожељно. Његово залагање за „контрапунктно читање“ књижевности уочава се код Гајатри Чакраворти Спивак, теоретичарке која спаја постколонијалну критику са Деридином деконструкцијом, тако што из маргиналних позиција настоји да „уздрма“ централизован дискурс, упркос свести о томе да се сваки такав покушај и даље одвија унутар идеолошког дискурса империјализма, односно на језику колонизатора. У овом делу дисертације наглашен је и термин субалтерности који Спивакова користи како би означила колонизованог другог, инсистирајући на хетереогености овог концепта који предочава да и подређени други има свог властитог другог. Спивакова истиче три начина које сматра кључним у процесу „стварања другог“: световање (демонстрација моћи кроз заузимање територије и именовање колонизованог света), ниподаштавање другог и спречавање контакта између Другог и другог, који су, понаособ, предочени и у анализи Фугардових драма. Есеј Спивакове под називом *Могу ли подређени да говоре* у овом потпоглављу је изложен због тезе ауторке да се говор подређених увек одвија у оквиру империјалног дискурса и да је једини начин да они са дна лествице проговоре неки невербални чин, попут самоубиства.

С тим у вези, скренута је пажња на чињеницу да Фугард, као белац који пише на енглеском језику, субалтернима не обезбеђује простор да сами проговоре и уместо тога говори у њихово име. Ова тема је предмет разматрања и касније у дисертацији где драме које Фугард пише у сарадњи са глумцима црнцима оповргавају ову „оптужбу“. С друге стране, као нешто што говори у прилог тези Спивакове, истакнут је смањен акценат на ликовима црне боје коже у појединим драмама (попут *Луна парка*, *Машиновође* и, на одређен начин, *Песме долине*), што кулминира у драми *Капетанов тигар*, једној од Фугардових каснијих драма, у којој аутор наглашава своју улогу онога који говори уместо оних који то не могу. И поред тога, знатан део дисертације посвећен је начинима на које Фугард, користећи језик и категорије доминантног дискурса, успоставља процеп у симболичком поретку, притом преиспитујући идентитете наметнуте како припадницима не-белих раса у апартхејду, тако и њему као белцу. Један од тих начина је мимикрија—стратегија коју постколонијални теоретичар Хоми Баба дефинише као „жељу за реформисаним, препознатљивим Другим који је субјект разлике, готово исти, али не исти“ (Баба 1994: 86). У тој неистовности, сродној деридијанској разлици, Баба проналази елемент субверзивности. У овом делу дисертације изложени су и Бабини ставови по питању хибридности, коју он такође види као позитивни ефекат колонизације, будући да хибридност указује на неодрживост бинарних супротности. Баба се надовезује на Лакана када тврди да се идентитети колонизованог и колонизатора формирају на основу огледања један у другом, при чему се међусобно „прљају“, а Фаноново становиште да се идентитет црнца формира у погледу белца, Баба проширује тврдњом да се процес одвија и у супротном смеру.

Феномен сећања, као други кључни концепт у овој дисертацији, предмет је другог теоријског поглавља у коме је најпре пружен осврт на корене постмодерног преиспитивања историје, прошлости и процеса заборављања које проналазимо још у Ничеовој филозофији. У његовој студији *О користи и штети историје за живот*

постулирана је теза о сећању као кључној особини која човека разликује од животиње, као и о заборавању уз кога се некад лепше и боље живи. Фукоова интерпретација ове студије потврђује Ничеово препознавање немогућности објективног писања историје и увођење димензије субјективности и перспективизма у посматрање прошлости, што кулминира у постмодернизму са Лиотаревим симболичним убиством метаисторије и метанаратива у корист микроисторија, многобројних малих прича које се износе из различитих тачки гледишта. Детронизовању историје као једноставног документовања прошлости и историчара као објективног забележивача, доприноси и Хејден Вајт својим ставовима о заплитању (енгл. *emplotment*) које историчар користи попут романописца, не би ли исплео причу о прошлости.

На трагу таквог проблематизовања историје, која постаје подложна постструктуралистичким открићима о језику, помаљају се студије сећања које смо сагледали превасходно из димензије времена, са акцентом на непоузданост и заборав као његовим кључним карактеристикама. Размотрене су и раније фазе поимања овог феномена, које су иницијално подразумевале монументално и архиварско сећање, односно памћење, са преобладавањем димензијом простора, што се поклапа са Ничеовим одређењем монументалне историје. Следећа фаза се односи на анамнетичко памћење, метафорично представљено у писму и палимпсесту, где се од вештачког типа меморисања постепено прелази на природно, односно на памћење као зависно од психичких диспозиција индивидуе, што неизоставно укључује и заборав, а не само бележење. Садашња фаза, међутим, истиче и природну и друштвено-културолошку равност као подједнако активне у процесу памћења, што на извесан начин одговара постструктуралистичким и психоаналитичким постулатима о несазнатљивости сопства изван језичке подлоге. У овом поглављу изложене су и разлике између колективног и индивидуалног сећања и идентитета, и њихова међусобна испреплетаност. Пажња је такође посвећена и терминолошким разликама које праве Алаида и Јан Асман између различитих врста колективног памћења, попут националног, политичког, комуникативног и културног. Културно памћење, које увек захтева институционализацију и материјалну симболизацију, према Јану Асману подразумева константну дијалектику између процеса сећања и заборавања, при чему на заборавање утичу разноврсне политичке и идеолошке праксе. С тим у вези, указано је и на цензуру са којом се Фугард суочавао током вишедеценијског стваралаштва током апартхејда, али и на различите праксе манипулације које се јављају у постапартхејдери.

Повезаност идентитета и сећања први сугерише поменути Џон Лок, међутим, његово гледиште се може квалификовати као дефицитарно, будући да изоставља утицај колектива, те Лок запада у солипсизам, што савремене студије сећања оповргавају увођењем комуникативне димензије. Као и када је реч о сећању, идентитет се поима у индивидуалним и колективним оквирима, при чему су Ја- и Ми-идентитети и компатабилни и конфликтни. Лок такође превиђа и разноврсне афекте и процесе потискивања које савремене студије сећања стављају у први план. У том смислу, представљена је разлика између активног и пасивног сећања коју прави Алаида Асман. Активно сећање подразумева свесно призивање прошлости којој се додељује наративна уобличеност, те причу перципирамо као круцијалну корелацију између сећања и идентитета, међутим, то подразумева и постојање сигнификантног другог, као реципијента приче. Код пасивног сећања, са друге стране, нагласак је на непоузданости и изненадности, при чему одређени предмети, или пак радње, могу да функционишу као „окидачи“ сећања, подстичући прелазак потиснутих садржаја из предсвесног у

свесни део психе. Тело и језик се сагледавају као различити инструменти складиштења ове две врсте памћења, где телу, тј. чулном типу сећања одговара појам ретенције, а језичком—појам реконструкције.

По неписаном правилу, Фугардови ликови се упуштају у проверавање својих успомена, што неизбежно прати саморефлексивни дискурс који осцилира између ретенције и реконструкције, истине и фикције, аутентичности и измишљотина. Такав дискурс, иако нестабилан, ликовима је неопходан да би властитим искуствима одредили вредност и да би се „усидрили у реалном свету“ (Асман 2011б: 172). Аутентичност сећања функционише као неопходни, али не и неоспориви верификатор реалности личног идентитета. У овом потпоглављу су као кључна својства искуственог памћења наглашени дискурзивност и перспективизам (па стога и конкурентност), умреженост (у смислу колективне димензије), фрагментираност и непостојаност, која подразумева и садржаје шифриране у несвесном делу психе услед потискивања или трауме.

Стога су у потпоглављу под називом ‘Сећање и траума’ изложене основне одреднице теорије трауме, чији су почеци смештени у 80-те године 20. века, када долази до преиначења појма трауме од физичке ка психичкој повреди, односно „рани на уму“. Теорија трауме формира се у залеђу постструктуралистичких и психоаналитичких открића о језику, представљивости и расцепу психе, међутим, она се може и конкретно историјски лоцирати у искуству холокауста и колонизације, који су били незамисливо страшни, а ипак су се морали запамтити. Кети Карут, једна од кључних фигура у теорији трауме, се при дефинисању овог појма као „ране која запомаже“ ослања на Фројдову компулзивну репетицију којом се истиче чудновата симптоматика одложеног и неконтролисаног понављања догађаја који се поима као трауматичан. Лаканова психоанализа се такође истиче као окосница за тумачење темпоралног јаза који се јавља између догађаја и његове закаснеле спознаје. Лаканов реални поредак је у бити ванвременски, док је човек, заробљен у симболичком поретку, временски ограничен. Жеља за сусретом са реалним се увек одлаже до тренутка смрти, што одређује субјект као крајње трауматизован. Ово је нарочито важно за анализу Фугардове последње личне драме *Сенка колибрија*, али се и у другим драмама мртви ликови јављају као подједнако важни живима на сцени. У већини драма њихово присуство се уочава кроз алузије и језиве празнине у тексту, што је случај са мртвим оцем у *Здраво и довиђења*, мртвом мајком у *Крвној вези*, убијеним белцем у *Луна парку* или црнкињом у *Машиновоћи*, али се у неким драмама јављају и прави духови (*Туге и радости*, *Повратак кући*). Исповест, односно сведочење, истакнуто је као једини начин представљања у суштини непредстављивог трауматичног догађаја, при чему се наглашава улога како Ја (као сведока), тако и другог (као сведока сведоку), који преузима саодговорност у наративној реконструкцији трауме. Речима Шошане Фелман, док историја (у постмодерном смислу) запада у кризу, књижевност, али и уметност уопште, постаје сведок, и то једини сведок кризе у историји која више није способна да се својим увреженим појмовима оправда или појми (Фелман и Лауб 1992: xv). Увођењем нових форми (попут сиромашног позоришта Гротовског, где се преко тела, мимике и гласа глумаца подстиче имагинација публике и брехтовске метатеатралности која подразумева и саучешће публике), Фугард преиспитује могућности представљања на сцени оног непредстављивог—трауме апартхејда у конкретном случају и егзистенцијалне трауме уопште, исписујући оно што бисмо назвали немогућом историјом.

У првом поглављу у аналитичком делу дисертације насловљеном ‘Драме апартхејда’ та немогућа, алтернативна историја открива се у ликовима драма *Сизве Банси је мртав* и *Острво*, које је аутор, како је већ раније споменуто, написао у сарадњи са глумцима Џоном Канијем и Винстоном Нчоном, као и драме *Изјаве након хапшења по неморалном чину*, у којој је аутор такође сарађивао са протагонисткињом драме Ивон Брајсленд. Као разлог за анализу ових драма у оквиру истог поглавља истакнута је њихова експлицитна фокусираност на вештачку контрукцију идентитета црнаца као припадника „ниже расе“ путем апартхејд закона, као и већи нагласак на колективном идентитету и сећању него у осталим драмама, при чему трауматизација ликова не почива на неком конкретном догађају, већ пре на колективном трауматичном искуству које је последица апартхејд политике. Поменуте драме повезује и експерименталност, импровизација глумаца и употреба Брехтових техника, попут директног обраћања публици, као и наглашавања глуме као средства и медијума отпора. У драми *Сизве Банси је мртав*, концепти идентитета и сећања повезани су на очигледном нивоу, с обзиром на то да се основни заплет у драми односи на Сизвеову причу о „преузимању“ новог идентитета коју он износи из свог сећања у фотографском студију другог протагонисте, Стајлса. Приче које Стајлс износи из свог сећања на сличан начин акцентују унапред дефинисан идентитет колонизованог као идентитет инфериорног другог, али се у тим причама такође увиђа апсурдност покретљивости расног означитеља, што је први показатељ отпора систему на који драма наводи. На пример, у причи из Фордове фабрике, Стајлсово мимикријско пародирање шефа белца подстицало је бурне реакције публике која је, заузимањем улоге Стајлсових колега, била „увучена“ у драму. Стајлсово свесно навлачење маске покорног запосленог упућује на артифицијелност колонијалних улога које представљају само један вид глуме, што кулминира у сцени када господин Форд дође у фабрику, а до тада супериорни управитељи белци заузму подређене улоге. Ова покретљивост идентификатора Другог и другог пресликана је и у комичној сцени у којој Стајлс, као Други, „светује“ свој новоотворени студио заједно са бубашвабама у њему које, на тај начин, по аутоматизму ступају у улогу подређеног другог. Удруживање бубашваба током ноћи које изнова заузимају „свој“ простор упућује на потенцијалне преокрете улога и позиција моћи, при чему употреба жохара симболично алудира на дехуманизацију до које у колонизацији неизбежно долази. Постмодерно истицање центра и маргина даље је предочено у професији Стајлса, који као фотограф у црначком насељу сведочи животима субалтерних које званична историја манипулаторски заобилази. Међутим, анализа показује како и фотографија, попут историје, функционише као средство манипулације јер постаје окосница идентитетске замене коју изводи Сизве док преузима пропусницу мртвог црнца Роберта. Замена фотографије на пропусници изводљива је управо зато што за белце сви црнци имају само колективни, али не и лични идентитет: сви су исти, попут безличне робе и предмета. Фалсификовање пропуснице такође представља пример мимикрије, будући да маргинализовани црнац користи систем идентификовања наметнут од стране центра власти против ње саме. Одбацујући свој идентитет и пристајући да постане „само број“, један од многих, Сизве изврше руглу власт тако што открива провизорност њиховог етикетирања. Он пристаје да заборави своје име, али се у том намерном заборављању одиграва мимикријско подривање заборава који намеће идеологија на власти.

Драма *Острво*, која је на известан начин наставак *Сизвеа*, стога што представља коначну судбину оних који прекрше „Законе о пропусницима“, одвија се у типичној Фукоовој хетеротопији—затвору на острву Робен, где је колективни идентитет црнаца још више наглашен чињеницом да затвореници немају чак ни име. Сизифовски апсурд

егзистенције у затвору, физички напор и пребијање којем су свакодневно изложени, деградирају затворенике до позиције дечака, па чак и животиња, путем наметнутог заборављавања, што препознајемо у лику Старог Харија. Међутим, спроведена анализа указује на то да, као и у Камејевом *Миту о Сизифу*, протагонисти Џон и Винстон начин за превазилажење апсурда на који су приморани проналазе у луцидној самоспознаји, коју постижу својим инсистирањем на сећању, како на слободу живота пре затвора, тако и на отпор према тоталитарним властима присутан кроз историју, путем извођења Софоклове драме *Антигона* пред чуварима и осталим затвореницима. Постављајући на сцену ову античку грчку трагедију, два политичка затвореника метафорички представљају савремену трагичну слику друштва у коме се налазе, али указују и на могућност деконструкције те слике, зато што Антигонин лик пркоси наметнутом систему такође инсистирањем на сећању на мртвог брата, док чињеница да је Антигона жена повлачи са собом и деконструкцију родних идентитета, а не само расних. Такође је указано на значај двоструког метатеатра који представља Џоново и Винстоново извођење *Антигоне*, при чему се прелама паноптички поглед иначе невидљивих стражара, постмодерно замагљује граница између фикције и реалности и мењају места другог (затвореника црнаца) и Другог (стражара белаца).

За разлику од прве две драме, анализа драме *Изјаве након хапшења по неморалном чину* не доводи до закључка да је трансгресија наметнутих колонијалних идентитета могућа. Кроз однос белкиње и обојеног Фугард истражује кретање и женске и мушке жеље у контексту опсценог, надгледајућег и дубиозно учинковитог јужноафричког закона из наслова, при чему се идентитет жене указује као идентитет Другог наспрам идентитета мушкарца, као подређеног другог који подразумева већу димензију колективне свести. Природни и космологијски оквири на које протагонисти и просторни контекст драме алудирају оштро су супротстављени законодавној и идеолошкој предодређености њихових идентитета, која ипак односи превагу у другом делу драме, у коме протагонисти бивају ухапшени, а њихова сопства у потпуности дехуманизована. Указано је и на нетипичну форму драме у којој се за идентитетима протагониста може трагати између експресије и потискивања, два различита модуса на којима се и Фрида и Ерол ломе, и који постају конститутивни елементи репрезентације њихових идентитета, тј. онога што они на крају драме поимају као своје идентитете. Док се Фрида у својој изјави поистовећује са болом и крајњом усамљеношћу, у Ероловом завршном монологу наглашене су празнине у тексту, застајкивање, као и бујица нагомиланих речи које сугеришу његово трауматизовано сопство, које се проналази у емаскулацији и коначно, негацији идентитета.

Драме *Лекција од алоја*, *Луна парк* и *Машиновоћа*, које су биле предмет анализе у другом поглављу аналитичког дела дисертације, још израженије осликавају судар Другог и другог, зато што се на њиховој сцени налазе и белци и црнци, али трауме које они у својим исповестима износе сведоче о последицама које апартхејд систем оставља на све који су, вољно или невољно, у њега укључени, будући да су индивидуални губици протагониста увек прожети колективном историјском траумом. У *Лекцији од алоја*, идентитети брачног пара, Пита и Гледис, белаца, који би се према својој боји коже морали лоцирати унутар центра апартхејд идеологије, успостављају се као децентрирани, не само због Питовог учешћа у покрету отпора, већ и због њихових нетипичних карактера. У анализи, Питов идентитет се тумачи као идентитет „колонизатора који одбија“ и који и поред својих најбољих, либерално-хуманистичких намера, остаје усамљен и несхваћен од стране свих. Осећање неприпадања и отуђености уочено је и код његове жене Гледис, како у смислу односа који она има

према домовини (Јужној Африци), тако и када је реч о њеној алијенацији од сопствене свести, што је последица одузимања њених дневника током једне поноћне рације. Анализа упућује на закључак да нови дневник за Гледис функционише као „окидач сећања“ који провоцира симптоматично закаснело проживљавање трауме, а њена реакција тумачи се као такозвани *work-through* процес (в. Лакапра 1999), где њено сопство остаје закључано у компулзивном понављању, које је нарцистички идентификовано са изгубљеним објектом. Идентитет трећег лика у драми, Стива, такође се квалификује као трауматизован, с тим што је његова траума најпре повезана са комплексом инфериорности, који се преноси кроз колективно несвесно, а потом са конкретним политичким и психичким сломом приликом хапшења, који он доживљава као фигуративну емаскулацију. Пажња је скренута и на својеврсну постмодерну игру центра и маргине која се одвија у опроштајном разговору бивших пријатеља, који се у оквиру ширег идеолошког контекста ипак указују као крајње немоћни, будући да су на крају сви подједнако несрећни, иако јесу преживели.

Драме *Луна парк* и *Машиновоћа* су структурално, али и тематски веома сличне, с обзиром на то да обе обрађују одложене реакције на убиство, у чему је препознат главни узрок идентитетске нестабилности протагониста, без обзира на то да ли је убиство почињено намерно или ненамерно. У првој драми, Гидеон Ле Ру, бивши војник, белац, током новогодишње вечери, долази у луна парк из наслова у потрази за новим почетком и заборавом, док се Мартинус Зулу, чувар црнац, од самог почетка смешта у делокруг његовог антагонистичког другог, који сваке ноћи изнова проживљава убиство белца које је починио у младости. Анализа показује да се начин на који обојица перципирају своје сопство увелико везује за сећање на њихова трауматична искуства из прошлости. Коришћењем теоријских концепата студија трауме показано је како конфронтација Мартинуса и Гидеона на сцени доводи до обостраног сведочења, које је и једини начин да се траума испољи и да се, уз интеррелацију са другошћу, трауматизовано сопство изнова изгради као дијалоска конструкција. У том чину и Мартинус и Гидеон најпре трансфигуришу један другог у фигуру своје жртве из прошлости, потврђујући своје наметнуте колонизацијске позиције Другог и другог, али потом из тих позиција прелазе у позицију неопходног ‘другог’ као слушаоца и терапеута. „Хепиенд“ коме сведочимо на крају драме, а који сугерише и залечење протагониста и помирење белаца и црнца, тумачи се као одлика Фугардовога оптимизма и свеопште атмосфере у годинама пред укидање апартејда, пре него приказ реалне ситуације која се низ година касније преиначује у потпуно супротну дистопијску визију у *Машиновоћи*.

Локацију ове драме означили смо изнова као Фукоову хетеротопију, будући да протагониста Рулф Висажи долази на гробље на коме се сахрањују неидентификовани црнци како би се, симболично, обрачунао са женом која се, са дететом у рукама, бачила испред његовог воза. Лик неименоване мртве црнкиње препознаје се као лик субалтерног са самог дна хијерархијске лествице који се налази ван доминантног дискурса, те је, како Спивакова сугерише, једини начин да се појави у систему означитеља Другог неки драматичан чин, мада ни то не гарантује да ће наићи на разумевање тог Другог, што у драми потврђује машиновоћина почетна реакција. Међутим, протагониста постепено прелази пут од збуњености, предрасуда, беса и фрустрације до дубоког разумевања нечега што је много веће од њега самог. Интерпретација његовог трауматичног искуства, које се, исто као код Гидеона, поима тек у одложеном виду, доводи до закључка да се у машиновоћиној перцепцији сопства прожима колективно са индивидуалним, пошто он не успева да се ослободи притиска

колективне кривице белаца у расистички издељеној Африци, и себе оптужује за убиство жене на шинама, што утиче да и он сам заврши трагично. Његово опсесивно тражење гроба и жеље да „присвоји“ мртву црнкињу тумачи се у оквиру Лаканове интерпретације трауме као етичког, пре него епистемиолошког односа са стварношћу. У свести преживелог (машиновође), чији је живот постао нераскидиво везан са смрћу којој је био сведок, однос психе са стварношћу позиционира се не као једноставна спознаја емпиријских догађаја, већ пре као прича о „хитној одговорности“. Та одговорност открива се у његовом инсистирању да „сахрани“ црнкињу и да јој додели идентитет који јој је за живота био ускраћен, што у суштини представља покушај сахрањивања његове личне трауме, али се то показује као могуће тек у његовој смрти, која једино успева да обезбеди заборав. У тој смрти, међутим, и субјект сам коначно престаје да постоји. Други лик у драми, гробар Сајмон, црнац, који се од самог почетка успоставља као приповедач, у драми има само функционалну улогу—оног другог који је неопходан да машиновођа екстернализује своју трауму. Овакав већи фокус на лику беле боје коже, са референцом на поменуту тезу Спивакове, као и временски оквир ове драме у односу на претходну, доводи до песимистичног закључка да се очекивано удаљавање од историјске трауме сугерисано на крају *Луна парка* ипак није остварило, што доприноси актуелности анализе Фугардових драма и у двадесет првом веку. У оквиру анализе драма у овом поглављу такође је скренута пажња на аутобиографске елементе аутора који се проналазе у Питовој укоренености и у либералној политици, као и у проблематици белачке кривице, а пут ауторове самоспознаје проналази се и у драмама које су интерпретиране у трећем поглављу дисертације, под називом ‘Породичне драме’.

У драми *Крвна веза*, однос два брата, од којих је један светлије, а други тамније пути, неизбежно запада у однос Другог и другог. У овом односу, који се не задржава само на спољашњем нивоу, већ се одвија и унутар сваког од браће понаособ, учава се хегелијанска несамосталност свести и жеља за признањем. Анализа ове драме показује да се идентитети браће, који по апартхејд дискурсу морају бити успостављени као манихејске крајности, показују као крајње испреплетани, односно хибридни, по речима Хоми Бабе, што потврђује низ визуелних чинова расног и братског трансвестизма у драми, током којих и Морис и Зак пред огледалом облаче одећу оног другог, покушавајући да открију своја сопства независна од оних која су им предодређена. Огледало је, у том контексту, протумачено као дословно отелотворење Лаканове фазе огледала, у коју протагонисти жуде да се врате како би повратили наводно јединствено сопство пре уплива у симболички поредак, чији се дискурс у драми симболично открива у писму које браћи стиже од белкиње Етел. С обзиром на колонијални контекст, Лаканова психоанализа посматрана је из угла Хоми Бабине постколонијалне критике која сугерише да моћ и дискурс колонизатора непрестано, попут сенке, уходи његова сопствена фаза огледала, као и да колонизовани исто тако пати за својим јединственим субјектом пре уласка у колонизацију. Током драме, Морис и Зак ту тежњу за повратком у имагинарни поредак чине најпре кроз сећање на мајку (која је оличење тог поретка), међутим, њихове визије прошлости су апсолутно конкурентне и потискују једна другу. Стога они прелазе на миметички вид сећања, имитирајући игре из детињства, али и ту спознајемо само краткотрајну трансценденцију. Идентитет „светлијег“ брата, Мориса, у анализи се поима као двоструко трауматизован: због ранијег напуштања брата, што он тумачи као скрнављење крвне везе, али и због покушаја да „прође као белац“, при чему се његово сопство разоткрива као опсена, будући да он није бео, већ „мимик-бео“ (в. Баба 1994). Са друге стране, Заков идентитет се види као нешто стабилнији у својој позицији инфериорног другог, из које не може да

изађе. Међутим, обе позиције, и Другог и другог, кроз игре које њих двојица изводе на сцени, указују на одсуство стабилности. Глумећи „белог господара“ и „црног дечка“, у игри која на моменте прети да пређе у право насиље, и Морис и Зак алтернирају из једне у другу позицију, те је у закључку изнета тврдња да се управо у тој покретљивости, која симулира постмодерну разлику, деконструишу расне улоге. Такође, наглашавањем глуме и игре постиже се бинокуларна перцепција публике која постаје свесна да је и апартхејд својеврсни вид позоришта, попут оног коме сведочи на сцени.

Ова покретљивост Другог и другог запажена је и у драми *Бузман и Лена*, у којој се средовечни пар обојених налази бекетовски заробљен у репетитивном кругу селидби услед апартхејд закона о расподели земљишта. Бабина хибридна се у овој драми уочава у језику на коме је драма написана, у именима протагониста и у њиховим субалтерним идентитетима у којима су инкорпориране расистичке матрице владајуће класе. Ово је нарочито очигледно у Бузману, који је један од оних субалтерних који путем мимикрије интернализује механизме и праксе тлачитеља, а потврду свог лажног идентитета тражи у малтретирању своје жене, која нужно постаје његов инфериорни други. Ленин идентитет тумачи се као идентитет двоструког субалтерна (поред тога што је жена она је и обојена). Кроз целу драму, Лена покушава да се сети исправног редоследа њихових селидби, јер верује да ће јој то помоћи да открије своје право сопство. Међутим, „језичка сећања“ је издају и једино на шта она може да се ослони су „чулна сећања“, као траг на телу, који у дословном смислу јесу модрице које јој Бузман наноси. Трећи лик у драми, црнац на самрти на кога наилазе, показатељ је даље хетерогености субалтернитета, с обзиром да је он у апартхејд хијерархији на још нижој лествици у односу на њих, те је стога он њихов подређени други. Он се у драми такође успоставља и као други у смислу сведока испред кога ће се испољити Ленина траума која угрожава поузданост њеног сећања, па самим тим и смислено поимање егзистенције на коју нас упућују честе паузе у тексту и неизоставна фрагментираност њених реченица. У монологу који Лена износи пред црнцем, она открива свој бол због мртворођене и прерано умрле деце, што јој обезбеђује пут ка досезању свог Ја, као независног од Бузмана који постаје маргинализован у односу на Лену и црнца. На овом месту, супротно од утиска који имамо на почетку драме, Бузманов идентитет се поима у светлу подвојеног сопства, које осликава фундаментални распец између позиције Другог, коју попут Јунгове *Персоне* испољава пред другима, с једне стране, и позиције другог, коју обележава трауматична прошлост, иста као и у Ленином случају, са друге. Иако опречно реагују, и Лена и Бузман смрт црнца на сцени и његов коначни пад у тишину доживљавају упоредно својој судбини. Мртав црнац стога не остаје само одраз другости који нема „суштинске“ везе за њиховим идентитетима, већ се тумачи као вид измештања и запомагања „ране“ немуштим језиком субалтерних који не могу да проговоре.

Ликови брата и сестре Смит у драми *Здраво и довиђења* такође су тумачени у оквиру њихове децентриране позиције у друштву, овога пута одређене на основу класне, а не расне разлике. Питање везаности за дом и корене се отвара када се Хестер, сиромашна проститутка белкиња враћа у породични дом како би пронашла очеву уштеђевину, али се та потрага убрзо разоткрива као потрага за смислом живота којој присуствујемо у буквалном распакивању прошлости које се на сцени изводи. Хестер и њен брат Џони не суочавају се само са сећањем на конкретне догађаје из детињства (попут мајчине смрти, која за Хестер представља трауму—мирис мајчине хаљине појављује се као окидач сећања), већ са читавом историјом њиховог, психолошки

посматраног међусобног односа и односа са оцем чија сенка лебди над читавом драмом. Анализа указује и на то да се, када је реч о Џонију, везаност за дом и за оца открива као стециште трауме којој он не успева да се отргне и која га запоседа до те мере да је на крају драме спреман да одбаци свој идентитет и преузме идентитет мртвог оца, чији дух васкрсава када се Џони попне на његове штаци. Овакав Џонијев самоубилачки негационизам је супротстављен Хестериној идентитетској потрази која се завршава у ничеанском одбацивању бремена прошлости и проналажењу извесне егзистенцијалне радости у „сада и овде“. Уз помоћ увида у Фугардове *Белешке*, учени су ауторови аутобиографски елементи у свакој од ових драма, чиме се постепено формира кичма његове животне повести која експлицитно налази место у драмама анализираним у последњем поглављу које стога и носи назив ‘Личне драме’.

У анализи драма у овом поглављу указано је на начин на који Фугард кроз чин писања изводи и деконструкцију и реконструкцију сопственог идентитета кроз ликове који су или он сам (Хали, Тигар, Аутор, Деда) или други писци (Давид Оливиер и, у извесној мери, дечак Манечи из драме *Повратак кући*). Фугардова најпознатија драма *‘Господар Харолд’ ... и дечаџи*, са једне стране, посматрана је као чин Фугардове наративне исповести о ритуалу преласка из дечаштва у зрелост, при чему се окосница овог преласка налази у догађају који је за аутора лично представљао трауму—тренутак у коме је као дечак пљунуо слугу црнца који се кроз драму успоставља као његов сурогат отац. Са друге стране, драма се поима и као сведочанство индоктринације расистичких уверења које започиње од самог рођења, или, лакановски, од уласка у симболички дискурс, при чему се фигура Халијевог правог оца, богаља, посматра као симбол све веће слабости апартхејд дискурса. Не само да је драма изведена из ауторовог сећања, већ сећање фигурира и у самој драми, где се протагонисти упуштају у оживљавање успомена из прошлости све док не стигну до тренутка у коме се њихове визије прошлости сукобљавају, при чему се као истинска траума која дечака запоседа открива понижење чији је узрок пијани инвалидни отац. Анализа такође указује и на начин на који се улоге Другог (дечака Халија) и улоге других (слугу, Сема и Вилија), предочене у наслову, константно смењују током драме све до последње сцене у којој се дечак белац изнова идентификује са надређеном позицијом, потврђујући немогућност изласка из симболичког поретка. Његово истицање потпуног неразумевања те позиције и несигурности проузроковане Семовом конкурентном визијом прошлости, тумачи се као одраз Лакановог заувек трауматизованог субјекта, али и као простор за потенцијални преокрет, симболично изражен у финалној слици Семовог и Вилијевог плеса. Плес је током драме успостављен као значајно обележје црначког идентитета те смо поновну алузију на њега у последњој сцени драме протумачили као Фугардову потврду способности тог идентитета да укаже на измењивост позиција Другог и Другог.

У драми *Капетанов тигар*, Фугард наставља свој аутобиографски наратив пловидбом по прошлости (која је буквално приказана пловидбом по океану), фокусирајући се изнова на ритуал преласка, али овога пута од фигуре Тигра, препотентног младог романописца у покушају, ограниченог расистичким уверењима, ка фигури Аутора, драмског писца који говори у име субалтерних. Субјективност у приказу прошлости анализирана је кроз улогу коју писац (и књижевности и историје) има у реконструкцији сећања и начину на који њима манипулише, што је истакнуто и у експерименталним ненатуралистичким наративним методама које Фугард користи подражавајући постмодерну рефлексивност, игру истине и фикције, као и биографије и сећања. Сукоб Другог и другог овде није директно приказан на сцени, већ се одиграва унутар протагонисте Тигра кроз његов однос са Бети, младом белкињом која је

фиктивна јунакиња његовог романа, и однос са Магарцем, црнцем из Кеније, са којим се он спријатељује током пловидбе. Будући да је лик Бети заснован на лику ауторове мајке, из чије се слике волшебно отелотворује на почетку, поменути сукоб унутар аутора појмљен је и у смислу сукоба симболичког, имагинарног и реалног поретка. Иако ово јесте драма о Фугардовом развоју у драмског писца, при анализи нагласак је стављен и на његов сексуални развитак, приказан у контексту (не)превазилажења едиповске жеље кроз комплексни однос са мајком и оцем (у чијој је фигури и овде запажен трауматични *locus*) и у контексту горепоменутог сукоба лакановских поредака.

У *Песми долине*, лик Аутора јесте Фугард лично који се кроз драму позиционира као Други наспрам Бакса и његове унуке Веронике, који су припадници обојених. Фугардово инсистирање да један глумац тумачи и улогу Аутора и улогу Бакса интерпретирано је као његов свесни одговор на свеопшти захтев за хибридношћу и флуидношћу након укидања апартхејда, али и као несвесно заузимање простора који би иначе заузимали субалтерни други, уз акцентовање концепта носталгије за превазиђеним поретком који се јавља код белаца. Контрадикторно, овај концепт се проналази и у лику Бакса, који не покушава да искорачи из улоге подређеног другог. Тај искорак прави Вероника, која на крају драме напушта родно село и симболично прави процеп у идеолошком дискурсу. Вероникин лик, оличен у песми и сновима о будућности, у том смислу се види као наговештај новог поретка који је у потпуној супротности са оним представљеним у ликовима Аутора и Бакса, носталгично усмерених ка прошлости и коренима. У анализи драме *Повратак кући*, која представља наставак претходне драме, овај нови поредак се разоткрива као фикција, те је највећа пажња посвећена откривању сличне предодређености протагониста иако је апартхејд одавно завршен. У том контексту су наглашени идеолошки оквири новог доба у коме се људи и даље дефинишу наспрам удаљености од центра моћи. Питање укореењености се овде поима из перспективе Вероникиног повратка у родно село након трауматичног искуства у граду, али је и њена садашњост једнако трауматична будући да она умире од сиде. Њен повратак је у анализи тумачен као помирење са подређеном улогом другог, а концепт носталгије за прошлошћу запажа се у лику Алфреда Витбоја, њеног друга из детињства и у лику Бакса, који у виду духа уходи сцену. Међутим, Фугардов неизбежни оптимизам се открива у лику Манечија, Вероникиног сина чија младост и успешност представља симбол светлије будућности и наглашава значај смене генерација у позној обради колективних трауматских сећања. Такође, у Манечијевој опсесији речима и писањем запажа се и ауторова интенционална самореференцијалност због које је драма и квалификована као „лична“.

Укореењеност, која се кроз присутан регионализам у драмама, али и кроз Фугардове *Белешке* открива као његова најизраженија особина, даље је преиспитана у драми *Туге и радости* у лику Давида Оливиера, песника белца у егзилу, чији се идентитет исцртава на сцени у монолозима које његов дух износи и у конкурентним сећањима на њега које излажу његова жена белкиња, обојена љубавница и незаконита обојена ћерка, откривајући притом и сопствене идентитете. Давидов идентитет се разматра од почетне позиције младог либерала који се бори за своју земљу до коначног пораза и декаденције у алкохолизму и очају коју искушава у егзилу. Емаскулација коју на симболичном нивоу доживљава, услед немогућности да у егзилу пише, прожета је носталгијом за домом, коренима и језиком који се, поред писања, поимају као кључни конституенти његовог идентитета. Лик Давидове супруге Алисон, која за разлику од њега на први поглед „цвета“ у егзилу, размотрен је у својој коначној трагичности услед двоструког губитка: и љубавника и интелектуалног партнера. Идентитет Давидове

љубавнице Марте се поима као једнако трагичан услед закључаности у прошлости и непоказивања жеље да изађе из позиције подређеног другог. За разлику од ње, Ребека, Мартина и Давидова ћерка, на први поглед окреће леђа прошлости, али се њено сопство показује као трауматично предодређено том прошлошћу, због чега се она осећа одбачено и од стране белаца и од стране црнаца, што сабласно понавља егзилантску судбину њеног оца.

Последња анализирана „лична“ драма, *Сенка колибрија*, није Фугардова последња написана драма²⁵⁰, али јесте последња у којој се аутор лично појављује, те је у овој дисертацији тумачена као крај његове аутобиографске наративне конструкције или, боље речено, реконструкције, при чему ауторове *Белешке*, из којих он чита одломке на почетку драме, функционишу као артифицијелни инвентар његових сећања. У тим одломцима уочене су многобројне референце на претходне драме, те је ова драма протумачена и као својеврсно заокружење његовог опуса, иако се овде као непосредни контекст не појављује Јужна Африка нити се однос Другог и другог поима у смислу колонијалног односа. Однос Ја и другог овде се успоставља као однос Деде (Фугарда) и његовог унука, чија је дискусија примарно усмерена на истраживање порозних граница између прошлости и садашњости, реалности и фикције, односно стварности и перцепције, које се разматрају кроз централну метафору сенке предочену и у наслову драме. Док је концепт сенке кроз Фугардов опус до ове драме углавном подразумевао негативне конотације (у смислу трауматичне прошлости, Јунгове сенке и сенке хибридних колонијалних идентитета), у овој драми сенку тумачимо као Фројдов *unheimliche*, односно као одраз Лакановог реалног поретка који остаје неухватљив наспрам наше заробљености у симболичком који нам пружа илузију реалности. Дедин покушај да „ухвати“ сенку представља покушај да унуку укаже на неопходност довођења у питање објективне стварности коју симболички поредак намеће, при чему као почетну тачку користи Платонов мит о пећини како би указао на варљивост перцепције. Међутим, Фугард се током драме постепено удаљава од Платоновог виђења сенке као лажљивог лица истине и приближава постмодерном детронизовању истине, чије зачетке проналази у Блејковом романтизму на кога и експлицитно алудира. Попут онога што ради Фугард, у анализи се прати преиначење концепта сенке кроз историју западноевропске мисли истичући Ничеово поимање бесконачног понављања кретања сазнања од истине ка сенци и обрнуто, које у Деридиној постструктуралистичкој интерпретацији постаје бескрајна игри одсуства и присуства, бивствовања и небивствовања, у којој сенка као сабласт остаје само наговештена, али никада ухваћена. И у драми сенка остаје неухваћена, будући да Деда умире на крају, чиме се потврђује немогућност досезања реалног или превазилажења трауматичног за време живота, али се ни смрт не сме појмити као субјектов излазак из симболичког зато што са наступањем смрти субјект престаје да буде субјект.

Могли бисмо рећи да, посредством смрти коју доживљава (или, боље речено, преживљава) на сцени, Фугард ставља тачку на своју аутобиографију и затвара сећање на своју прошлост која, како је показано, у већој или мањој мери прожима његове

²⁵⁰ 2016. године Фугард објављује драму *The Painted Rocks at Revolver Creek* у којој кроз двоструки временски окулар додирује и расну сепарацију у апартхејду и последице помирења. Последња Фугардова драма *Concerning the Life of Babyboy Kleintjies* (2020), написана у коауторству са Паулом Фаури, због пандемије још увек чека на своју премијеру. Према најави, ова Фугардова драма ће, попут *Бузмана и Лене* или *Здраво и довиђења*, временски обухватити само једну ноћ присећања током које ће се протагонисти, четири скитнице окупљене испод моста, суочити са суровим истинама о себи и друштву у коме живимо (Бери 2020).

претходне драме. Па ипак, имајући у виду постмодернистичка сазнања о испреплетаности стварности и фикције и непоузданости сећања, али и Лаканову тврдњу да субјект „никада није сам свој господар“ (Бужињска и Марковски 2009: 69) јер је уплетен у симболички поредак који га од себе отуђује—тврдњу која заувек преокреће свако свесно портретисање себе у покушају писања аутобиографије—не смемо тврдити да Фугард и успева у томе. Оно у чему ипак успева кроз драме јесте да писање и причање прича успостави као дефинишућу одредницу свога идентитета, које, попут деридијанског *differance-a*, у „ишчашеном времену“ указује на оно што је изван наших референтних оквира и које остаје и понавља се и после краја самог, будући да крај није никад и крајност краја, како би то рекао Дерида. Након интервјуа са Фугардом 2014. године, Руш увиђа да је писање управо оно што код Фугарда остаје да „живи“ чак и на корак до краја:

Смрт је све ближе и Фугард то зна. Пад је неминован, али у телу још увек живи песма. Она пева о чуду и очају, дистанци и емпатији и свакој *сенци*²⁵¹ која се налази између тога. Безнадежност и бол нису искључени. Напротив, бол је неизбежан, али је и трансформативан, уколико се држимо Фугардове визије. ... Не можемо избећи патњу ни напор који нам је потребан да се изборимо са надом и безнадежношћу—са *тугама и радостима*²⁵². Прихватање тога је, како Фугард каже, оно што нас заиста чини људима. (Руш 2014: 118)

Фугардове драме говоре о људима, обичним и стварним, које је виђао на улицама свог града, које је познавао и у којима је проналазио себе, а ти људи су увек децентрирани, одбачени, подређени и обележени болном прошлостју која детерминише и њихову садашњост. Сlike из прошлости прогоне Фугардове ликове у неправилним флешбековима, док се они бескрајно врте у круг око неизрециве трауме. Те трауме јесу и индивидуалне, попут Лениног бола због мртворођене деце, Гидеоновог сећања на убиства у рату или Гледисиног фигуративног силовања, али су и колективне, у смислу целокупног искуства у систему апартхејда—искуства које сопство дефинише као истраумирано, што је случај са Цоном и Винстоном, Моријем и Заком или Фридом и Еролом. Сви они, као заробљени у клопци, не могу да се одмакну од позиције жртве, а не могу ни да проживе поново ужасе трауме, те изнова покушавају да је порекну. Али се и у том чину порицања рана поново отвара и крвави. Једини начин да ликови, бар донекле, успеју да појме своју трауму, да потиснута сећања преведу из предсвесног на свесни ниво, представља чин сведочења, односно покушај да наративно реконструишу та сећања у облику који захтева и реципијента, чију улогу у Фугардовим драмама има, на пример, остарели црнац у *Бузману и Лени*, гробар у *Машиновођи* или Мартинус у *Луна парку*. У чину сведочења, односно исповести (о прошлости) које ликови успевају да испричају о себи (другима, али и себи самима) конструише се и њихов лични идентитет, структурирајући се у трансмисији између Ја и другог, при чему други (као наводни објект) и ја (као наводни субјект) остају нераскидиво спојени, крећући се флуидно од једног ка другом, у несвесном ланцу означитеља и означеног. Тако гробар остаје заувек одређен машиновођином траумом чија смрт на неки начин представља и гробареву својеврсну смрт, будући да остаје без посла, а док се Гидеон отвара ка Мартинусу и Мартинус екстернализује сопствену трауму. Хестер и Морис такође наизменично излажу своје болне успомене, премда се коначни идентитети које они постижу умногоме разликују. Њихово растајање на крају *Здраво и довиђења* супротно

²⁵¹ Мој курзив.

²⁵² Мој курзив.

је нераскидивој повезаности Бузмана и Лене или Морија и Зака који остају заједно упркос потрошеној будућности и безизлазности коју им је апартхејд донео.

Баш због тога што су Фугардове драме укорењене у специфичну локацију и време, оне су сведочанство маргинализованих у колонизацији, где су позиције Ја и другог заправо позиције Другог и другог, при чему ликови некад јесу белац и црнац (Пит и Стив, Гидеон и Мартинус, Аутор и Бакс, Харолд и Сем), али су некад и припадници исте расе (Морис и Зак, Бузман и Лена, Хестер и Џони), у чему се огледа хетерогеност категорије подређеног. Женски ликови, попут Хестер и Лене, које су по патријархалној и колонијалној идеологији двоструки субалтерни, парадоксално се показују као нешто јачи од мушкараца који, као по правилу, свој идентитет поистовећују са емаскулацијом, која има везе са колективном негацијом мушкости наметнутом подређеним другима у колонизацији: ту негацију истичу Сизве, Винстон и Зак питајући се да ли су уопште људи, Стив из Алоја је доживљава на психолошком нивоу у притвору, а Ерол Филандер у својој завршној изјави оставља утисак буквалне кастрације. Међутим, емаскулација се јавља и код ликова беле расе: Давид Оливиер је доживљава у егзилу, а Џони Смит, стојећи на очевим штакама на крају драме, слика је и прилика ове негације, која се препознаје и у Фугардовим *Белешкама* кад говори о очевој молби да му не одсеку ногу као последњи траг независности и мушкости (Фугард 1983: 30–31).

У резигнацији и очајању на које су осуђени, безмало сви Фугардови подређени други²⁵³ ипак покушавају да рационализују нелогичност и жаловост сопственог постојања, да трансцендирају свој положај и докуче сопство које би било слободно од спољашњих колективних етикета. Фугардов фокус на именима појављује се као симбол наметнуте спољашње идентификације што се отворено истиче у *Сенци колибрија*, али се наговештава и у другим анализираним драмама: Пит је опседнут именима алоја, а уз њега се лепи име цинкароша; Сизве се одриче свог имена; Хестер не успева да схвати значење свог имена, а Филандер себе види као човека без имена (иако је избор његовог имена сугестивнији од свих осталих). Жудња за слободом коју ликови испољавају оличена је у симболима попут птица (*Луна парк*, *Бузман и Лена*), змаја (*Господар Харолд*) или снова и песме (*Сизве*, *Песма долине*). Па ипак, снови Фугардових ликова су осуђени на пропаст, а једини начин на који они могу да досегну извесну егзистенцијалну радост јесте у спознаји свог апсурда, какав је случај у *Сизвеу* и *Острву*, где таква спознаја доводи и до смисленог изражавања отпора према систему. Тај отпор се ипак највише проналази у бескрајној смени позиција Другог и другог, попут оне коју Фугард приказује у *Бузману и Лени*, *Крвној вези* или *Господару Харолду*, будући да променљивост предочава и субверзивну чињеницу да такве идентитетске одреднице нису природне, те је стога могуће и њихово укидање, што сугеришу и Фугардови најчешће оптимистични завршеци.

Ову субверзивност Фугард наглашава унутар текста драма где ликови преузимају различите улоге потврђујући њихову артифицијелност, али субверзивности доприноси и сам Фугардов уметнички медијум—позориште—чији је глума интегрални део. У том смислу, Фугардово позориште јесте брехтовско позориште, али исто тако оно поседује и бекетовску димензију, која подразумева апсурдност егзистенције. Фугардове драме нису ни протест у ужем смислу речи, али нису ни потпуно универзалне, оне додирују проблематичан терен између ова два пола зато што се из

²⁵³ Изузетак је стари Бакс у *Песми долине*.

унутрашњих кодова и текстура Јужне Африке протежу до егзистенцијалних питања, попут односа човека према себи и према другима, чиме аутор настоји да редефинише како свет око себе тако и себе самог. Како наводи Андре Бринк:

Позориште, а врло вероватно само позориште међу свим другим уметностима, може, захваљујући својој хибридној и разноликој природи, својој јединственој мешавини приватног и јавног, покушати да помири локално и универзално, овде и сада са увек и свуда, усамљеност и маргинализацију уметника са централношћу и заједништвом друштва у коме живимо. (Бринк 1997: 174–175)

Чињеница да извођење представе пред нас поставља алтернативе и потенцијалне верзије нас самих, али и историје и света око нас, јесте оно што нам омогућава поређења и коначно, изборе, а тиме на изванредан начин укида предодређеност и оснажује нас да „изнова откријемо она треперења имагинације, која нас, кад се све сабере, чине људским бићима“ (175), баш онако како то каже и сâм Фугард.

У БИБЛИОГРАФИЈА

Примарни извори

1. Фугард 1998: A. Fugard, *Plays 1 (The Road to Mecca, A Place with Pigs, My Children! My Africa!, Playland, Valley Song)*, London: Faber and Faber.
2. Фугард 1999: A. Fugard, *The Captain's Tiger: A Memoir for the Stage*, New York: Theatre Communications Group.
3. Фугард 2000а: A. Fugard, *Township Plays (No-good Friday, Nongogo, The Coat, Sizwe Bansi is Dead, The Island)*, Dennis Walder (ed.), Oxford: Oxford University Press.
4. Фугард 2000б: A. Fugard, *Interior Plays (People are Living There, Statements after an Arrest under the Immorality Act, Dimetos, The Guest, A Lesson from Aloes)*, Dennis Walder (ed.), Oxford: Oxford University Press.
5. Фугард 2002: A. Fugard, *Sorrows and Rejoicings*, New York: Theatre Communications Group.
6. Фугард 2004: A. Fugard, *Port Elizabeth Plays ('Master Harold'... and the boys, Blood Knot, Hello and Goodbye, Boesman and Lena)*, Dennis Walder (ed.), Oxford: Oxford University Press.
7. Фугард 2010а: A. Fugard, *Coming Home*. New York: Dramatists Play Service, Inc.
8. Фугард 2012: A. Fugard, *The train driver and other plays, including 'Pages from a Notebook'*, New York: Theatre Communications Group.
9. Фугард 2014: A. Fugard, *The Shadow of The Hummingbird*, New York: Theatre Communications Group.

Секундарни извори

1. Фугард 1974: A. Fugard, Challenging the Silence, *Index on Censorship* 3 (1), March 1, 1974. 85–88.
2. Фугард 1983: A. Fugard, *Notebooks 1960–1977*, Mary Benson (ed.), London: Faber and Faber Limited.
3. Фугард 1993а: A. Fugard, Some Problems of a Playwright from South Africa, *Twentieth Century Literature* 39 (4), 381–393.
4. Фугард 1993б: A. Fugard, Recent Notebook Entries, *Twentieth Century Literature* 39 (4), 526–540.
5. Фугард 1997: A. Fugard, *Cousins: A Memoir*, New York: Theatre Communications Group.

Секундарна литература

1. Ал-Карни 2015: S. M. Al-Qarni, Manichean and Dichotomous Opposites in Athol Fugard's *Blood Knot*, *Journal of Language Teaching and Research* 6 (6), 1225–1231.
2. Барбера 1993: J. Barbera, Introduction: Fugard, Women, and Politics, *Twentieth Century Literature* 39 (4), v–xix.
3. Бенсон 1977: M. Benson, Keeping an Appointment with the Future (interview with Mary Benson), *Theatre Quarterly* vii (28), 77–86.

4. Бенсон 1997: M. Benson, *Athol Fugard and Barney Simon: Bare Stage, a Few Props, Great Theatre*, Randburg, South Africa: Ravan Press.
5. Бери 2020: O. Berry, Some excellent plays for autumn, *Pressreader*, 13 March 2020. <<https://www.pressreader.com/south-africa/cape-argus/20200313/281998969523564>> 10.12.2021.
6. Билингтон 2010: M. Billington, The Train Driver – review, *The Guardian*, 10 November 2010. <<http://www.guardian.co.uk/stage/2010/nov/10/the-train-driver-review>>. 1.5.2021.
7. Блумберг 1991: M. Blumberg, Languages of Violence: Fugard's *Boesman and Lena*, in: *Violence in Drama*, Jmes Redmond (ed.), Cambridge: Cambridge University Press, 239–249.
8. Блумберг 1998: M. Blumberg, Re-Staging Resistance, Re-viewing Women: 1990s Productions of Fugard's *Hello and Goodbye* and *Boesman and Lena*, in: *Staging Resistance: Essays on Political Theatre*, Jeanne Colleran and Jenny Spencer (ed.), Ann Arbor: University of Michigan Press, 123–145.
9. Блумберг и Валдер 1999: M. Blumberg, D. Walder, Introduction, in: *South African Theatre As/and Intervention*, M. Blumberg and D. Walder (eds.), Amsterdam: Rodopi, 1–23
10. Бринк 1993: A. Brink, “No Way Out”: *Sizwe Bansi Is Dead* and the Dilemma of Political Drama in South Africa, *Twentieth Century Literature* 39 (4), 438–454.
11. Бринк 1997: A. Brink, Challenge and Response: The Changing Face of Theater in South Africa, *Twentieth Century Literature* 43 (2), 162–176.
12. Бринкли 1988: E. S. Brinkley, Proustian Time and Modern Drama: Becket, Brecht, and Fugard, *Comparative Literature Studies* 25 (4), 352–366.
13. Валдер 1985: D. Walder, *Athol Fugard*, London and New York: Macmillan and Grove Press.
14. Валдер 1993: D. Walder, Crossing Boundaries: The Genesis of the Township Plays, *Twentieth Century Literature* 39 (4), 409–422.
15. Валдер 1999: D. Walder, Questions from a White Man who Listens: The Voices of *Valley Song*, in: *South African Theatre As/and Intervention*, M. Blumberg and D. Walder (eds.), Amsterdam: Rodopi, 101–112.
16. Валдер 2000: D. Walder, Introduction, in: *Township Plays*, Dennis Walder (ed.), Oxford: Oxford University Press, ix–xxxiv.
17. Валдер 2003: D. Walder, *Athol Fugard*, Tavistock: Northcote House Publishers Ltd.
18. Валдер 2004: D. Walder, Introduction, in: *Port Elizabeth Plays*, Dennis Walder (ed.), Oxford: Oxford University Press, ix–xxx.
19. Валдер 2009: D. Walder, Writing, Representation and Postcolonial Nostalgia, *Textual Practice* 23 (6), 935–946.
20. Валдер 2013: D. Walder, Hysterical nostalgia in the postcolony: from *Coming Home* to *District 9*, *Consumption Markets & Culture* 17 (2), 143–157.
21. Валдер 2014: D. Walder, Remembering trauma: Fugard's *The Train Driver*, *South African Theatre Journal* 27 (1), 32–41.
22. Ванденбрук 1985: R. Vandenbroucke: *Truths the Hand Can Touch: The Theater of Athol Fugard*, Craighall, South Africa: Ad. Donker.
23. Вермак 1995: S. Vermaak, *Athol Fugard: the portrayal of some of his women characters*, North-West University, Master thesis.
24. Вертхайм 2000: A. Wertheim, *The dramatic art of Athol Fugard: from South Africa to the world*, Bloomington: Indiana University Press.
25. Вилс 1993: G. Weales, Fugard Masters the Code, *Twentieth Century Literature* 39 (4), 503–516.

26. Галовеј 2015: M. Galloway, "An appointment that can only be kept by words on a page"—Fugard reflects on his writing life, *Stellenbosch Institute for Advanced Study*, 14 September 2015. <<https://stias.ac.za/2015/09/an-appointment-that-can-only-be-kept-by-words-on-a-page-fugard-reflects-on-his-writing-life>>. 1.12.2021.
27. Гилберт и Томпкинс 1996: H. Gilbert, J. Tompkins, *Post-colonial Drama: Theory, Practice, Politics*, London: Routledge.
28. Греј 1982: S. Gray, *Athol Fugard*, Johannesburg: Mc.Graw-Hill.
29. Греј 1991: S. Gray, *File on Fugard*, Portsmouth, New Hampshire: Heinemann Educational Books.
30. Грин 1969: R. J. Green, South Africa's Plague: One view of *The Blood Knot*, *Modern Drama* 12 (4), University of Toronto Press, 331–345.
31. Деи 1993: E. C. Dei, *Athol Fugard and race relations: social dynamics under apartheid*, University of British Columbia, Master thesis.
32. Дурбак 1984: E. Durbach, Sophocles In South Africa: Athol Fugard's 'The Island', *Comparative Drama* 18 (3), 252–264.
33. Дурбак 1987: E. Durbach, "Master Harold" ... and the Boys: Athol Fugard and the Psychopathology of Apartheid, *Modern Drama* 30 (4), 505–513.
34. Дурбак 1989: E. Durbach, Surviving in *Xanadu*: Fugard's *A Lesson from Aloes*, *Ariel* 20 (1), Calgary: University of Calgary, 5–21.
35. Дурбак 1999: E. Durbach, ...No Time for Apartheid: Dancing Free of System in Athol Fugard's *Boesman and Lena*, in: *South African Theatre as/and Intervention*, M. Blumberg and D. Walder (eds.), Amsterdam: Rodopi, 61–74.
36. Елсом 1974: John Elsom, *The Coloured*, *Listener*, 31 January 1974.
37. Зинман 1999: T. S. Zinman, *Valley song*, Fugard plays it again, in: *South African Theatre As/and Intervention*, M. Blumberg and D. Walder (eds.), Amsterdam: Rodopi, 93–100.
38. Ишервуд 2012: C. Isherwood, In Tortured Empathy, a Ghost Hovers – theatre review, *The New York Times*. <<https://www.nytimes.com/2012/09/10/theater/reviews/athol-fugards-train-driver-from-signature-theater.html>>. 1.5.2021.
39. Кеурис 2010: M. Keuris, Between Languages: Athol Fugard and/in Afrikaans, *Journal of Literary Studies* 26 (3), 34–49.
40. Кинг 1993: R. King, The rethoric of Dramatic Technique in *Blood Knot*, *South African Theatre Journal* 7, 40–49.
41. Коен 1977: D. Cohen, A South African Drama: Athol Fugard's 'The Blood Knot', *Modern Language Studies* 7 (1), 74–81.
42. Коен 2019: R. Cohen, Review: *Statements after an arrest under the immorality act*, *The Cape Robyn*, 12 October 2019. <<https://thecaperobyn.co.za/review-statements-after-an-arrest-under-the-immorality-act/>>. 1.12.2021.
43. Колеран 1988: J. Colleran, *The dissenting writer in South Africa: a rhetorical analysis of the drama of Athol Fugard and the short fiction of Nadine Gordimer*, Ohio State University, PhD Dissertation.
44. Колеран 1995a: J. Colleran, Re-Situating Fugard: Re-Thinking Revolutionary Theatre, *South African Theatre Journal* 9 (2), 39–50.
45. Колеран 1995b: J. Colleran, Athol Fugard and the Problematics of the Liberal Critique, *Modern Drama* 38 (3), Toronto: University of Toronto, 389–407.
46. Колеран 1999: J. Colleran, Lessons for a Fair Country, in: *South African Theatre As/and Intervention*, M. Blumberg and D. Walder (eds.), Amsterdam: Rodopi, 113–124.
47. Кофман 1976: S. Kauffmann, *Persons of the Drama: Theatre Criticism and Comment*, New York: Harper&Row.

48. Крејг 1980: R. Craig, An Interview with Athol Fugard, *Quatro* 9 (Aug. 1980), 9–13.
49. Кругер 1999: L. Kruger, *The drama of South Africa: Plays. Pageants and Publics since 1910*, London: Routledge.
50. Кругер 2008: A. Krueger, *Experiments in freedom: representations of identity in new South African drama: an investigation into identity formations in some post-apartheid play-texts published in English by South African writers, from 1994–2007*, University of Pretoria, PhD Dissertation.
51. Кругер 2010: A. Krueger, *Experiment on Freedom: Explorations of Identity in New South African Drama*, Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
52. Куленкампф 2002: J. Kulenkampff, *Women: the affirmative element in selected plays by Athol Fugard*, Stellenbosch University, Master thesis.
53. Ленц 2007: R. Lenz, *Choice and change in relation to identity and meaning in selected plays by Athol Fugard: an existentialist perspective*, University of Pretoria, Master thesis.
54. Ливајз 1998: S. Lewis, Athol Fugard: An Interview, *Illuminations* 14, 75–81.
55. Ломбардоци 2002: L. M. Lombardozi, *Gender on the frontline: a comparative study of the female voice in selected plays of Athol Fugard and Zakes Mda*, University of KwaZulu-Natal, Master thesis.
56. Лонг 1985: K. L. Long, *The Past and Future with Apartheid: the Function of Temporal Elements in Eight Plays by Athol Fugard (South Africa, Drama)*, University of Michigan, PhD dissertation.
57. Макомбе 2011: R. Makombe, *Crime, violence and apartheid in selected works of Richard Wright and Athol Fugard: a study*, University of Fort Hare, PhD dissertation.
58. Манро 1981: M. Munro, The Fertility of Despair: Fugard's Bitter Aloes, *Meanjin* 40 (4), Melbourne: Melbourne University Press, 472–479.
59. Манро 1982: M. Munro, Some Aspect of Visual Codes in Fugard, *English in Africa* 9 (2), 13–25.
60. Марино 2010: K. Marino, *Master Harold Study Guide*, TimeLine Theatre Company. <https://timelinetheatre.com/app/uploads/MasterHarold_StudyGuide-1.pdf>. 10.9.2021.
61. Мејзер 1997: C. Mazer, Review of *Valley Song*, *People's Light & Theatre Company*, 23 January 1997. <<https://web.english.upenn.edu/~cmazer/valley.html>>. 10.9.2021.
62. МекЛаки 1993: C. W. McLuckie, Power, Self, and Other: The Absurd in *Boesman and Lena*, *Twentieth Century Literature* 39 (4), 423–429.
63. Мшенгу 1982: R. K. Mshengu, Political Theatre in South Africa and the Work of Athol Fugard, *Theatre Research International* 7, 160–179.
64. Никол 2021: C. Nicole, *Statements After an Arrest Under The Immorality Act – review*, *Afridiziak theatre news*, 15 September 2021. <<http://www.afridiziak.com/reviews/statements-after-an-arrest-under-the-immorality-act/>>. 1.12.2021.
65. Нјоки и Огоро 2014: M. M. Njoki and C. Ogogo, A Critical Analysis of Athol Fugard's Social Vision in Four Selected Plays, *Journal of Educational and Social Research* 4 (1), Rome-Italy: MCSER Publishing, 63–84.
66. Олаја 2008: K. Olaiya, Deconstructing Apartheid's Global Gaze: Death and Resistance in Fugard et al.'s *Sizwe Bansi is Dead*, *The Global South* 2 (2), 75–91.
67. Оркин 1991: M. Orkin, *Drama and the South African State*, Manchester, New York, and Johannesburg: University of Manchester Press and Witwatersrand University Press.
68. Пост 1990: R. M. Post, Racism in Athol Fugard's "MASTER HAROLD" ... and the boys, *World Literature Written in English* 30 (1), 97–102.

69. Потлоане 1995: L. V. Potloane, *Pathos and irony in selected plays by J.M. Synge and Athol Fugard*, North-West University, PhD dissertation.
70. Пречи 2008: P. Prece, *Writing Home: The Post colonial dialogue of Athol Fugard and August Wilson*, University of Kansas, PhD dissertation.
71. Рехбок 2011: N. Rehbock, *South Africa's Fugard receives lifetime Tony*, 9 June 2011, <<https://www.brandsouthafrica.com/people-culture/arts-culture/sas-fugard-to-receive-lifetime-tony>>. 1.10.2021.
72. Ричардс 1989: Lloyd Richards, Athol Fugard, *The Art of Theater* No. 8, *The Paris Review*. <<https://www.theparisreview.org/interviews/2416/the-art-of-theater-no-8-athol-fugard>>. 1.10.2021.
73. Руш 2014: N. Rusch, Profane illumination: an interview with Athol Fugard, *English in Africa* 41 (2), 115–144.
74. Сајденспинер 1986: M. Seidenspinner, *Exploring the Labyrinth: Athol Fugard's Approach to South African Drama*, Essen, Germany: Die Blaue Eule.
75. Сајмон 1999: J. Simon, "The Captain's Tiger" Has No Bite, *New York Magazine*, 1 February 1999. <<https://nymag.com/nymetro/arts/theater/reviews/225/>>. 10.9.2021.
76. Салкас 2010: R. Sulcas, Athol Fugard's inspiration for his work, *Financial Times*, 13–14 March 2010. <<https://www.ft.com/content/632b966e-2d4f-11df-9c5b-00144feabdc0>>. 1.11.2021.
77. Сарзин 1987: A. Sarzin, *Athol Fugard: his dramatic work with special reference to his later plays*, University of Cape Town, PhD dissertation.
78. Сејмор 1980: H. Seymour, 'Sizwe Bansi is dead': A Study of Artistic Ambivalence, *Race and Class* 21 (3), 273–289.
79. Стенли 1999: K. Stanley, Fugard's Theatre of Intervention and Reconciliation: Black and White Aesthetics in *Valley Song*, in: *South African Theatre As/and Intervention*, M. Blumberg and D. Walder (eds.), Amsterdam: Rodopi, 85–92.
80. Стјуарт 2021: G. Stewart, Review: Statements After an Arrest Under the Immorality Act at The Orange Tree Theatre, *Theatre Weekly*, 2 September 2021. <<https://theatreweekly.com/review-statements-after-an-arrest-under-the-immorality-act-at-the-orange-tree-theatre/>>. 1.12.2021.
81. Тјижоро 2010: A. Tjijoro, *"From Resistance to Redemption": A Postmodern Reading of Athol Fugard's Selected Plays*, Saarbrücken, Germany: Lambert Academic.
82. Урбан 2010: D. Urban, Tolstoy's presence in Fugard's "Master Harold" ... and the boys: Sam's pacifist Christian perseverance and "a case of illness", *Renascence: Essays on Values in Literature* 62 (4), 311–326.
83. Финкл 2002: D. Finkle, *Sorrows and Rejoicings*—review, *Theatermania*, 5 February 2002. <https://www.theatermania.com/new-york-city-theater/reviews/sorrows-and-rejoicings_1932.html>. 1.9.2021.
84. Фишер 2014: B. Fischer, *Athol Fugard's use of Bertolt Brecht as a source and influence*, University of Johannesburg, Master thesis.
85. Фоули 1994: A. Foley, Courageous Pessimist: An Interview with Athol Fugard, *New Contrast* 22 (4), Cape Town: South African Literary Journal, 63–69.
86. Фоули 1996: A. J. Foley, *Liberalism in South African English literature 1948–1990: a reassessment of the work of Alan Paton and Athol Fugard*, University of Natal, Durban, PhD dissertation.
87. Фрид 1992: L. Freed, Fugard's Treaty for the Warring Sexes, *New York Times*. <<https://www.nytimes.com/1992/01/26/theater/theater-fugard-s-treaty-for-the-warring-sexes.html>>. 1.2.2021.

88. Харај и Хашим 2016: S. A. Al-Husseini Haraj and H. L. Hashim, The Purposes of the Dialectic of the ‘Self’ and ‘Other’ in Athol Fugard’s *Sizwe Bansi is Dead and Boesman and Lena*, *Advances in Social Sciences Research Journal* 3(12), 101–127.
89. Холовеј 1993: M. Holloway, *Playland: Fugard’s Liberalism*, *UNISA English studies* 31 (1), 36–42.
90. Чантер 2011: T. Chanter, *Whose Antigone?: The Tragic Marginalization of Slavery*, Albany: State University of New York Press.
91. Џејатилејк 2018: C. Jayathilake, Muselmann: Incarceration and the mobilised body in Athol Fugard, John Kani and Winston Ntshona’s *The Island*, *African Studies* 77 (4), 607–625.
92. Џенкинс 2013: S. M. Jenkins, *The unspoken voices of apartheid: confessions of the interregnum*, NC Docks, Master thesis.
93. Џордан 1993: J. O. Jordan, Life in the Theatre: Autobiography, Politics, and Romance in “Master Harold”... and the Boys, *Twentieth Century Literature* 39 (4), 461–472.
94. Шели 2009: A. Shelley, *Athol Fugard: His Plays, People and Politics*, London: Oberon Books.

Општа литература

1. Аботсон 2003: S. C. W. Abbotson, *Thematic Guide to Modern Drama*, Westport Connecticut, London: Greenwood Press.
2. Алтер 1996: M. P. Alter, Antigone: Myth in change, *The European Legacy* 1 (3), 1266–1271.
3. Аристотел 1955: Aristotel, *O pesničkoj umetnosti*, Miloš N. Đuran (prev.), Beograd: Kultura.
4. Арсенијевић Митрић 2016: J. Арсенијевић Митрић, *TERRA AMATA VS. TERRA NULLIUS: Дискурс о (пост)колонијализму у делима Б. Вонгара и Ж. М. Г. ле Клезиоа*, Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет.
5. Асман 1999: A. Asman, O metaforici sećanja, *Reč: Časopis za književnost i kulturu, i društvena pitanja* 56 (2), Aleksandra Bajazetov-Vučen (prev.), 121–135.
6. Асман 2008: J. Assmann, Communicative and cultural memory, in: *Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook*, A. Erll and A. Nünning (ed.), Berlin, Newyork: De Gruyter, 109–118.
7. Асман 2011а: J. Asman, *Kultura pamćenja: pismo, sećanje i politički identitet u ranim visokim kulturama*, Nikola B. Cvetković (prev.), Beograd: Prosveta.
8. Асман 2011б: A. Asman, *Duga senka prošlosti, kultura sećanja i politika povesti*, Drinka Gojković (prev.), Beograd: Biblioteka XX vek.
9. Баба 1994: H. Bhabha, *The location of culture*, London: Routledge.
10. Баркер 1997: S. Barker, Zarathustra’s shadow and virtual nihilism, *The European Legacy* 2 (4), 658–663.
11. Батлер 2001. Dž. Batler, *Tela koja nešto znače*, Beograd: Samizdat.
12. Батлер 2007: Dž. Batler, *Antigonin zahtev*, Tatjana Popović (prev.), Beograd: Centar za ženske studije i istraživanje roda.
13. Бахтин 1989: M. Bahtin, *O роману*, Полит: Београд
14. Берк 1999: P. Berk, Istorija kao društveno pamćenje, u: *Reč: Časopis za književnost i kulturu, i društvena pitanja* 56 (2), Željko Vučen (prev.), 83–92.
15. Бечановић Николић 2011: З. Бечановић Николић, Парадокси хибридности, оријентализма (балканизма) и субалтерности у роману *Нове Јелене* Димитријевић, у: *Књиженство, часопис за студије књижевности, рода и*

- културе, Година I, број 1, Биљана Дојчиновић (ур.), Београд: Филолошки факултет Универзитета у Београду. <www.knjizenstvo.rs/sr/casopisi/2011/zenskaknjizevnost-i-kultura/paradoksi-hibridnosti-orijentalizma-balkanizma-i-subalternosti-u-romanunove-jelene-dimitrijevic>. 1.3.2020.
16. Бјуз 2001: P. Buse, *Drama + Theory: Critical Approaches to Modern British Drama*, Manchester and New York: Manchester University Press.
 17. Блејк 2002: V. Blejk, *Izabrana poezija i proza*, Dragan Purešić (prev.), Beograd: Itaka.
 18. Блуменберг 1999: H. Blumenberg, *Svetlost kao metafora istine*, Bogoljub Šijaković (prev.), Podgorica: Oktoih.
 19. Бојм 2007: S. Boym, *Nostalgia and its Discontents*, *Agora8*. <https://agora8.org/SvetlanaBoym_Nostalgia/>. 1.9.2021.
 20. Бошковић 2010: D. Bošković, *Identitet roman: Proljeća Ivana Galeba Vladana Desnice*, u: *Desničini susreti 2005–2008 (Zbornik radova)*, D. Roksandić i I. Cvijović Javorina (ur.), Zagreb: Filozofski fakultet, 172–178.
 21. Бужињска и Марковски 2009: А. Бужињска и М. П. Марковски, *Књижевне теорије XX века*, Ивана Ђокић-Саундерсон (прев.), Београд: Службени гласник.
 22. Вајт 1978: H. White, *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism*, Baltimore: The John Hopkins University Press.
 23. Влашковић Илић 2015: Б. Влашковић Илић, Шекспир као глобални феномен у документарном филму Цезар мора да умре, *Philologia Mediana* 7 (7), Ниш: Филозофски факултет у Нишу, 103–114.
 24. Влашковић Илић 2017а: Биљана Влашковић Илић, *Историја за живот: случај Бернарда Шоа*, Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет.
 25. Влашковић Илић 2017б: В. Vlašković Ilić, *Shaw's Joan of Arc and Heaney's Antigone as Classically Modern Heroines*, *SHAW: The Journal of Bernard Shaw Studies* 37 (1), 135–155.
 26. Влашковић Илић 2020: В. Vlašković Ilić, *Antigone's Spirit in Modern Irish Heroines*, u: *Jezik, književnost, kontekst: Language, literature, context: tematski zbornik radova*, V. Lopičić, V. Mišić Ilić (ur.), Niš: Filozofski fakultet u Nišu, 795–804.
 27. Де Марнис 2009: M. De Marnis, *Grotovski i njegovo nasleđe—prenošenje, uticaji i nesporazumi*, u: *Teatron, časopis za pozorišnu umetnost* 146/147, Beograd: Muzej Pozorišne Umetnosti Srbije, 9–14.
 28. Деретић 2014: И. Деретић, *Платонова филозофска митологија*, Београд: Завод за уџбенике.
 29. Дерида 1976: Ž. Derida, *O gramatologiji*, Ljerka Šifler-Premec (prev.), Sarajevo: “Veselin Masleša”.
 30. Дерида 2004: Ж. Дерида, *Марковске сабласти: стање дуга, рад жалости и нова интернационала*, Спасоје Ђузлан (прев.), Београд: Службени лист СЦГ.
 31. Ђилиоми 2003: H. Giliomee, *The Making of the Apartheid Plan, 1929–1948*, *Journal of Southern African Studies* 29 (2), 373–392.
 32. Ериксон 1976: E. Erikson, *Omladina, kriza, identifikacija*, Titograd: NIP Pobjeda.
 33. Ериксон 2008: E. Erikson, *Identitet i životni ciklus*, Beograd: Zavod za udžbenike.
 34. Есхил, Софокло, Еурипид 1990: Eshil, Sofoklo, Euripid, *Sabrane grčke tragedije*, Koloman Ras i Nikola Majnarić (prev.), Beograd: AIZ “DOSIJE”.
 35. Ешкрофт и др. 1989: В. Ashcroft et al., *Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*, London: Routledge.

36. Ешкрофт и др. 2000: В. Ashcroft et al., *Post-Colonial Studies: The Key Concepts*, London: Routledge.
37. Жижек 2002: S. Žižek, *Sublimni objekt ideologije*, Nebojša Jovanović i dr. (prev.), Zagreb: Arkzin d.o.o.
38. Иглтон 2009: Т. Eagleton, *Trouble of Strangers: A Study of Ethics*, Oxford, UK: Blackwell Publishing.
39. Иригарай 2010: L. Irigaray, *Antigone: Between Myth and History: the Tragedy of Antigone*, in: *Interrogating Antigone in Postmodern Philosophy and Criticism*, S. E. Wilmer & Audrone Zukauskaitė (eds.), Oxford: Oxford University Press.
40. Јакоби 2000: J. Jakobi, *Psihologija Karla Gustava Junga: uvod u celokupno delo*, Zoran R. Jovanović (prev.), Beograd: Dereta.
41. Ками 1989: А. Kami, *Mit o Sizifu, ogled o apsurd*, Nerkez Smailagić (prev.), Sarajevo: Veselin Masleša (Biblioteka Logos).
42. Кант 2003: I. Kant, *Kritika čistoga uma*, Nikola Popović (prev.), Beograd: Dereta.
43. Карут 1996а: С. Caruth, Introduction, in: *Trauma, Explorations in Memory*, С. Caruth (ed.), Baltimore and London: the Johns Hopkins University Press, 3–12.
44. Карут 1996б: С. Caruth, *Unclaimed Experience, Trauma, Narrative and History*, Baltimore and London: the Johns Hopkins University Press.
45. Кели 2000: R. D. G. Kelley, A poetics of anticolonialism, in: *Discourse on Colonialism*, New York: Monthly Review Press, 7–28.
46. Кеџ 2005: S. Kec, Mišel Fuko, u: *Mišel Fuko 1926 – 1984 – 2004, Hrestomatija*, Pavle Milenković i Dušan Marinković (ur.), Pavle Milenković (prev.), Novi Sad: Vojvođanska sociološka organizacija, 113–127.
47. Крау и Бенфилд 1996: В. Crow and С. Banfield, *An Introduction to Post-colonial Theatre*, Cambridge: Cambridge University Press.
48. Кумар и Кларк 1999⁵: Р. Kumar and М. Clark, *Clinical Medicine*, London: Harcourt Publishers Limited.
49. Кундера 1982: М. Kundera, *Knjiga smijeha i zaborava*, Zagreb: GZH, Biblioteka Zora.
50. Лакан 1986: J. Lacan, *XI Seminar četiri temeljna pojma psihoanalize*, Zagreb: ITRO «NAPRIJED».
51. Лакан 2006: J. Lacan, *Écrits: The First Complete Edition in English*, Bruce Fink (trans.), New York and London: W.W. Norton & Company.
52. Лакапра 1999: D. LaCapra, Trauma, Absence, Loss. *Critical Inquiry* 25 (4), Chicago, Illinois: The University of Chicago Press, 696–727.
53. Левин 2006: М. G. Levine, *The belated witness, Literature, Testimony, and the Question of Holocaust Survival*, Stanford, California: Stanford University Press.
54. Лиотар 1995: J. F. Lyotard, *Šta je postmoderna*, Ksenija Jančin (prev.), Beograd: Kiz „Art Press“.
55. Лок 1962: Дž. Lok, *Ogled o ljudskom razumu I*, Dušan Puhalo (prev.), Beograd: Kultura.
56. Мандела 1995: N. Mandela, *Long Walk to Freedom: The Autobiography of Nelson Mandela*, London: Abacus.
57. Матовић 2020: Т. Матовић, *Траума и сећање у прози Казуа Ишигура*, Универзитет у Крагујевцу, докторска дисертација.
58. Мемми 2003: А. Memmi, *The Colonizer and the Colonized*, London: Earthscan Publications Ltd.
59. Милутиновић 2012: Д. Милутиновић, У тамници језика: Лаканов психоаналитички концепт, *Годишњак за српски језик и књижевност XXV/12 (2012)*, Ниш: Филозофски факултет у Нишу, 199–206.

60. Милутиновић 2013: Д. Милутиновић, Лични идентитет у постмодерној, у: *Наука и свет, Књига 3, зборник радова, Наука и савремени универзитет 2*, Бојана Димитријевић (ур.), Ниш: Филозофски факултет у Нишу, 60–71.
61. Митић 2013: Р. Mitić, Identitet kao mesto subverzije ili potvrde kulture: (anti)esencijalistički model Žака Lakana, u: *Zbornik radova NISUN 2 (2)*, Niš: Filozofski fakultet u Nišu, 253–261.
62. Најсер 1994: U. Neisser, Self-narratives: True and false, in: *The Remembering Self: Construction and Accuracy in the Self-narrative*, U. Neisser and R. Fivush (eds.), Cambridge, UK: Cambridge University Press.
63. Ниче 1977: F. Niče, *O koristi i šteti istorije za život*, Milan Tabaković (prev.), Beograd: Grafos.
64. Ниче 2014: Ф. Ниче, *Тако је говорио Заратустра: књига за све и ни за кога*, Милан Турчин (прев.), Београд: Алгоритам.
65. Орвел 1984: Ц. Орвел, *1984*, Влада Стојиљковић (прев.), Београд: „БИГЗ” (Београдски издавачко-графички завод).
66. Платон 1970: Platon, *Dijalozi*, Miloš. N. Đurić i Albin Vilhar (prev.), Beograd: Kultura.
67. Платон 2006: Platon, *Dela (Ijon, Gozba, Fedar, Odbrana Sokratova, Kriton, Fedon)*, Miloš N. Đurić (prev.), Beograd: Dereta.
68. Платон 1993: Platon, *Država*, Albin Vilhar i Branko Pavlović (prev.), Beograd: BIGZ.
69. Рејн 2007: K. Rejn, *Blejk: Život i delo*, Predrag Petković (prev.), Beograd: Dveri.
70. Саид 2002: E. Said, *Reflections on Exile and Other Esseys*, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
71. Саид 2008: E. Said, *Orijentalizam*, Beograd: Biblioteka XX vek, Knjižara Krug.
72. Сартр 1984: Ž. P. Sartre, *Biće i ništavilo*, Mirko Zurovac (prev.), Beograd: Nolit.
73. Сезер 2000: A. Césaire, *Discourse on Colonialism*, Joan Pinkham (trans.), New York: Monthly Review Press.
74. Спивак 1985: G. C. Spivak, The Rani of Sirmur: An Essay in Reading the Archives, *History and Theory* 24 (3), 247–272.
75. Спивак 2003: G. Č. Spivak, *Kritika Postkolonijalnog uma*, Ranko Mastilović (prev.), Beograd: Beogradski krug.
76. Спивак 2011: G. Č. Spivak, Могу ли подређени да говоре, u: *Polja* br. 468. godina LVI, Nataša Karanfilović i Arijana Luburić-Cvijanović (prev.), Novi Sad: Kulturni centar Novog Sada, 91–132.
77. Сулејман 2006: S. R. Suleiman, *Crises of Memory and the Second World War*, Cambridge, MA: Harvard University Press.
78. Тодоровић 2013: I. Todorović, *Dijahronijska analiza nekih aspekata drugosti u anglofonoj književnosti*, Univerzitet u Beogradu, doktorska disertacija.
79. Требјешанин 2017: Ж. Требјешанин, *Шта Јунг заиста није рекао*, Београд: Службени гласник.
80. Фанон 1977: F. Fanon, *Sociologija revolucije: ogledi o alžirskoj i afričkoj revoluciji*, Beograd: Radnička štampa.
81. Фанон 2008: F. Fanon, *Black Skin, White Masks*, London: Pluto Press.
82. Фелман и Лауб 1992: S. Felman and D. Laub, *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History*, New York and London: Routledge.
83. Фројд 1925: S. Freud, A Note upon the ‘Mystic Writing-Pad’, in: *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud, Volume XIX (1923–1925): An Infantile Neurosis and Other Works*, James Strachey (ed.), London: The Hogarth Press and the Institute of Psychoanalysis, 227–234.

84. Фројд 2013а: S. Frojd, *Tumačenje snova I*, Albin Vilhar (prev.), Novi Sad: Akademska knjiga.
85. Фројд 2013б: S. Frojd, *Tumačenje snova II O snu*, Albin Vilhar (prev.), Novi Sad: Akademska knjiga.
86. Фуко 1982: M. Fuko, *Istorija seksualnosti, Volja za znanjem*, Београд: Prosveta.
87. Фуко 1997: M. Фуко, *Надзирати и кажњавати: рођење затвора*, Београд: Просвета.
88. Фуко 2005а: M. Fuko, Мишljenje spoljašnosti, u: *Mišel Fuko 1926 – 1984 – 2004 Hrestomatija*, Pavle Milenković i Dušan Marinković (ur.), Vladimir Milisavljević (prev.), Novi Sad: Vojvođanska sociološka organizacija, 11–27.
89. Фуко 2005б: M. Fuko, Друга mesta, u: *Mišel Fuko 1926 – 1984 – 2004 Hrestomatija*, Pavle Milenković i Dušan Marinković (ur.), Pavle Milenković (prev.), Novi Sad: Vojvođanska sociološka organizacija, 28–36.
90. Фуко 2010: M. Fuko, Ниће, Genealogija, Istorija, u: *Spisi i razgovori*, Mladen Kozomara (ur.), Ivan Milenković (prev.), Београд: Fedon, 59–88.
91. Хачион 1996: Л. Хачион, *Поетика постмодернизма: историја, теорија, фикција*, Владимир Гвозден и Љубица Станковић (prev.), Нови Сад: Светови.
92. Хегел 1986: G. V. F. Hegel, *Fenomenologija duha*, Nikola M. Popović (prev.), Београд: Београдски издавачко-графички завод.
93. Џејмсон 1991: F. Jameson, *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*, North Carolina: Duke University Press.
94. Шекспир 1962: В. Шекспир, *Млетачки трговац*, Велимир Живојиновић (prev.), Београд: Савремена школа.
95. Шекспир 2016: В. Шекспир, *Велике трагедије: Хамлет, Краљ Лир, Магбет, Отело*, Живојин Симић и Сима Пандуровић (prev.), Београд: Вулкан.

Извори са интернета

1. Библија. <<https://citajbibliju.com/>>. 1.12.2021.
2. Мандела 1994: N. Mandela, Inaugural speech. <https://www.africa.upenn.edu/Articles_Gen/Inaugural_Speech_17984.html>. 1.7.2021.
3. Вордсворт 2015: W. Wordsworth, Oda o nagovještajima besmrtnosti kroz sjećanja na rano djetinjstvo, Marko Vešović i Omer Hadžiselimović (prev.). <<https://www.jergovic.com/ajfelov-most/william-wordsworth-oda-o-nagovjestajima-besmrtnosti-kroz-sjecanja-na-rano-djetinjstvo/>>. 5.12.2021.
4. Фугард 1992: A. Fugard, In-depth interview with Athol Fugard, *Tekweni TV Productions*. <https://www.youtube.com/watch?v=YtkbPMd6Mks&t=1229s&ab_channel=Tekweni>. 1.2.2021.
5. Фугард и Кар 1997: A. Fugard and J. C. Carr, Theatre Conversations: Athol Fugard's *Valley Song* at The Kennedy Center. <<https://www.kennedy-center.org/video/education/theater/theatre-conversations-athol-fugards-valley-song/>>. 1.9.2021.
6. Фугард и О'Брајан 1998: A. Fugard and P. O'Brien, Theater conversations: Athol Fugard's *The Captain's Tiger* at The Kennedy Center. <<https://www.kennedy-center.org/video/education/theater/theatre-conversations-athol-fugards-the-captains-tiger/>>. 10.5.2021.

7. Фугард 2009: A. Fugard, Athol Fugard and *Coming Home*, Talkback at the Fountain Theatre, 12 July 2009. <https://www.youtube.com/watch?v=n9jusXP0IBs&ab_channel=LASTAGEAlliance>. 1.10.2021.
8. Фугард 2010б: A. Fugard, Athol Fugard: ‘Defining Moments’, the opening lecture of his Humanitas Visiting Professorship at the University of Oxford, November 2010. <https://www.youtube.com/watch?v=iflUJVUWvY8&ab_channel=TheWeidenfeld-HoffmannTrust>. 1.7.2021.
9. Фугард 2011а: A. Fugard, Athol Fugard on receiving Tony lifetime award, *BBC News*, 14 June 2011. <<https://www.bbc.com/news/av/entertainment-arts-13771384>>. 1.3.2021.
10. Фугард 2011б: A. Fugard, Athol Fugard addresses students at Stellenbosch University, *Youtube*, November 2011. <https://www.youtube.com/watch?v=VfjNKLk4Des&t=337s&ab_channel=NicodeWet>. 10.9.2021.
11. Фугард и Мартин 2012: A. Fugard and M. Martin, Playwright Fugard Bucked South Africa’s ‘Racist Ideas’, *NPR*, 1 August 2012. <<https://www.npr.org/2012/08/02/157732975/playwright-fugard-bucked-south-africas-racist-ideas>>. 10.7.2021.
12. Фугард и Еделштајн 2014: A. Fugard and G. Edelstein, Sunday Symposium—*The Shadow of the Hummingbird*, 13 April 2014. <https://www.youtube.com/watch?v=b6kMMFkZt58&ab_channel=LongWharfTheatre>. 1.9.2021.
13. Фугард и Монтањ 2014: A. Fugard and Renee Montagne, At 81, Playwright Athol Fugard Looks Back On Aging And Apartheid, *NPR*, 27 March 2014. <<https://www.wnpr.org/post/81-playwright-athol-fugard-looks-back-aging-and-apartheid>>. 1.9.2021.
14. Фугард 2016: A. Fugard, Athol Fugard talks about his play, ‘The Train Driver’, *Youtube*, 30 October 2016. <https://www.youtube.com/watch?v=rRHjd_IDS_c>. 10.7.2021.

БИОГРАФИЈА АУТОРА

Лена (Љубинко) Тица рођена је 31.10.1985. године у Чачку, где је завршила основну и средњу школу. Филолошки факултет у Београду, одсек за Енглески језик и књижевност, уписала је 2004. године и завршила у априлу 2009. године са просечном оценом 8,78. На истом факултету уписала је и мастер студије које је завршила са просечном оценом 9,68 у септембру 2011. године одбраном мастер рада под називом *Female characters in Othello*, под менторством др Милице Спремић. Школске 2012/2013. године уписала је докторске академске студије из филологије (смер—Наука о књижевности) на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу. До октобра 2014. године положила је све испите.

Од октобра 2009. године запослена је на Факултету техничких наука у Чачку (тада Технички факултет) као сарадник на Катедри за педагошко-техничке науке. У фебруару 2014. године изабрана је за асистента за ужу научну област Филолошке науке—Енглески језик на истом факултету, где и данас ради у истом звању. Од 2013. године учествује на националним и међународним научним конференцијама. Објавила је 17 научних радова у зборницима са тих конференција и у часописима. У току рада на Факултету техничких наука превела је велики број научних радова из различитих области науке и технике. Била је преводилац и језички редактор на националним конференцијама са међународним учешћем *Техника и информатика у образовању—ТИО*, 2010, 2012, 2014. године, као и на међународним конференцијама *Technics and informatics in Education—TIE 2018* и *Learning in Virtual Communities LVC 2019*. Од 2019. године ради као административни ЕРАЗМУС+ координатор на Факултету техничких наука у Чачку, а од 2021. године и као заменик координатора. Ужа поља интересовања су јој савремена англо-америчка драма, постмодернизам и психоанализа, *Computer Assisted Language Learning (CALL)* и енглески језик за специјалне намене.

Образац 1

ИЗЈАВА АУТОРА О ОРИГИНАЛНОСТИ ДОКТОРСКЕ ДИСЕРТАЦИЈЕ

Ја, Лена Тица, изјављујем да докторска дисертација под насловом:

Сећање и идентитет у драмама Атола Фугарда

која је одбрањена на Филолошко-уметничком факултету Универзитета у Крагујевцу представља *оригинално ауторско дело* настало као резултат *сопственог истраживачког рада*.

Овом Изјавом такође потврђујем:

- да сам *једини аутор* наведене докторске дисертације,
- да у наведеној докторској дисертацији *нисам извршио/ла повреду* ауторског нити другог права интелектуалне својине других лица,
- да умножени примерак докторске дисертације у штампаној и електронској форми у чијем се прилогу налази ова Изјава садржи докторску дисертацију истоветну одбрањеној докторској дисертацији.

У Крагујевцу, _____ године,


_____ потпис аутора

ИЗЈАВА АУТОРА О ИСКОРИШЋАВАЊУ ДОКТОРСКЕ ДИСЕРТАЦИЈЕ

Ја, Лена Тица,

дозвољавам

не дозвољавам

Универзитетској библиотеци у Крагујевцу да начини два трајна умножена примерка у електронској форми докторске дисертације под насловом:

Сећање и идентитет у драмама Атола Фугарда

која је одбрањена на Филолошко-уметничком факултету
Универзитета у Крагујевцу, и то у целини, као и да по један примерак тако умножене докторске дисертације учини трајно доступним јавности путем дигиталног репозиторијума Универзитета у Крагујевцу и централног репозиторијума надлежног министарства, тако да припадници јавности могу начинити трајне умножене примерке у електронској форми наведене докторске дисертације путем *преузимања*.

Овом Изјавом такође

дозвољавам

не дозвољавам¹

¹ Уколико аутор изабере да не дозволи припадницима јавности да тако доступну докторску дисертацију користе под условима утврђеним једном од *Creative Commons* лиценци, то не искључује право припадника јавности да наведену докторску дисертацију користе у складу са одредбама Закона о ауторском и сродним правима.

припадницима јавности да тако доступну докторску дисертацију користе под условима утврђеним једном од следећих *Creative Commons* лиценци:

- 1) Ауторство
- 2) Ауторство - делити под истим условима
- 3) Ауторство - без прерада
- 4) Ауторство - некомерцијално
- 5) Ауторство - некомерцијално - делити под истим условима
- 6) Ауторство - некомерцијално - без прерада²

У Крагујевцу _____, _____ године,


_____ потпис аутора

² Молимо ауторе који су изабрали да дозволе припадницима јавности да тако доступну докторску дисертацију користе под условима утврђеним једном од *Creative Commons* лиценци да заокруже једну од понуђених лиценци. Детаљан садржај наведених лиценци доступан је на: <http://creativecommons.org.rs/>