

Mark Fleishman

OPOZIV SREDIŠTA: NOVI TRENDOWI U JUŽNOAFRIČKOM KAZALIŠTU 1990-IH

PREMIJERE

PORTRET

FESTIVALI

VOX

HISTORIJAS

MEĐUNARODNA
SCENA

TEORUA

MI U SVIJETU

ANEGDOTE

NOVE KNJIGE

ŠJEĆANJA

DRAME

Godine 1990, Peter Larlham, izvanredni profesor na Odsjeku za dramu Državnog sveučilišta u San Diegu, neko je vrijeme putovao Južnom Afrikom i Zimbabveom i proučavao rad "suvremenih autohtonih dramatičara" (Larlham 1991:202). Bilo je to doba previranja – sve što je nekoć bilo izvjesno sad je postalo nejasno: ukinuta je zabrana rada Afričkog nacionalnog kongresa (ANC), Panafričkog kongresa (PAC), Južnoafričke komunističke partije (SACP) te još tridesetak drugih organizacija, nestala su ograničenja koja su se odnosila na slobodu izražavanja, oslobođeni su politički zatvorenici, a izgnanicima je omogućen povratak kući. Sve to stvorilo je "novu dinamiku u južnoafričkoj kulturi i umjetnosti" (Larlham 1991:200). Na kraju boravka Larlham je svoja zapažanja objavio u članku pod naslovom *Kazalište u tranziciji: kulturna borba u Južnoj Africi*. U tom je članku ustvrdio da su se počele pojavljivati značajke koje, među ostalima, jasno određuju suvremeno južnoafričko kazalište kao:

- kazalište koje se bavi temama od neposredne važnosti za južnoafričko društvo, uz manju zastupljenost izvedbi zapadnih djela;
- eklektično, interkulturalno kazalište koje u sebi sažima izvedbene konvencije i glumačke stilove raznih kultura;
- kazalište gdje se komad stvara, umjesto da se radi na temelju postojećih tekstova, često s redateljem-dramatičarom koji organizira i bilježi improvizacije; glumac se tretira kao stvaralac, a ne tumač uloge;

- glumačko kazalište s mnogo pjesme, plesa i glazbe; odustajanje od kazališta temeljenog na tehnici i od raskošnih predstava;
- kazalište koje bilježi kulturnu povijest naroda i koje potpomaže proces ponovnog educiranja nakon dugog razdoblja prisilne cenzure i dezinformiranosti. (Larlham 1991:210)

Prošlo je puno godina od toga posjeta i iznesenih zaključaka. Za to vrijeme dogodili su se pregovori i sporazum Konvencije za demokratsku Južnu Afriku god. 1994. (CODESA⁴) te izbori za novi demokratski parlament, svjedočili smo inauguraciji prvoga crnog predsjednika, doživjeli Ustavotvornu skupštinu, donošenje novog ustava i Zakona o ljudskim pravima. Iduće godine ponovno izlazimo na izbore gdje ćemo izraziti svoj kolektivni stav o uspjesima i neuspjesima aktualne vlade. A što se za sve to vrijeme događalo s teatrom? Jesu li se osobine koje je istaknuo Larlham nastavile razvijati? Jesu li se pojavile i neke nove? Je li došlo do promjena u institucijskoj domeni kazališne prakse?

U ovom eseju kanim ispitati trenutačno stanje u južnoafričkoj kazališnoj praksi kako bih ukazao na tendencije koje su se pojavile od Larlhamova posjeta 1990. Započet ću prikazom promjena koje je na institucijskoj razini donijela nova vladina politika. Na temelju toga pozabavit ću se s nekoliko produkcija koje će mi pomoći da otkrijem nove tokove. Na kraju ću razmotriti neke fenomene koji se suprotstavljaju dominantnim paradigmatima kazališne prakse.

Ministar umjetnosti, kulture, znanosti i tehnologije imenovao je u studenom 1994. Radnu skupinu za umjetnost i kulturu (Arts and Culture Task Group – ACTAG). ACTAG je okupljao umjetnike, umjetničke pedagoge i kulturne administratore, a zadaća mu je bila što podrobnije se obavijestiti kako bi formulirao novu kulturnu politiku. Nakon višemjesečnog vijećanja, savjetodavnih konferencija i stvaranja nekih, ali ne i svih pokrajinskih radnih skupina koje će im pomoći u tom procesu, godine 1995. ministru je podnesen završni izvještaj. Potom je on pretočen u "bijelu knjigu", objavljenu 1996., koja danas služi kao okvir unutar kojega vlada ima djelovati preko Odsjeka za umjetnost i kulturu. Otada je vlada donijela brojne zakone, od kojih je za izvedbene umjetnosti najznačajniji bio Zakon o Nacionalnom vijeću za umjetnost iz 1997.²

Jezgra nove politike prema izvedbenim umjetnostima tiče se odnosa između vlade i Vijeća za izvedbene umjetnosti – glavnih primalaca sredstava namijenjenih izvedbenim umjetnostima u godinama apartheida. Nova politika predviđela je restrukturiranje Vijeća za izvedbene umjetnosti i imenovanje novih, multirasnih odbora koji će nadgledati njihovu transformaciju. Usporedo s time zacrtano je smanjivanje tih vijeća koje je trebalo biti provedeno postupnim reduciranjem zajamčenih sredstava u razdoblju od tri godine. Takva je politika predviđela da se novac koji se uštedi smanjivanjem novčane potpore vijećima stavi na raspolaganje široj skupini praktičara preko novoformiranog Nacionalnog vijeća za umjetnost (NAC), koje bi primalo i razmatralo molbe za financiranje te isplaćivalo javna sredstva umjetnicima, kulturnim institucijama i organizacijama. Takvu novu politiku "financiranja na distancu" preko Nacionalnog vijeća za umjetnost, zajedno sa slobodom izražavanja zajamčenom u Zakonu o ljudskim pravima unutar novog ustava, prema kojemu "svatko ima pravo na slobodu izražavanja, što uključuje slobodu umjetničkog stvaralaštva", kritičar Robert Greig opisao je kao vladin pokušaj da stvori "povoljnu atmosferu" koja može pogodovati razvoju umjetnosti (Greig 1996:23). Međutim, iako novi sustav ima brojne prednosti nad nekađšnjom vladinom politikom prema izvedbenim umjetnostima, postoje brojni problemi ustrojstva koji otežavaju uspješno provođenje nove politike. Kao prvo, zbog vladine odluke da nastavi jamčiti financiranje infrastru-

kture Vijeća za izvedbene umjetnosti, njihovih zgrada te činovništva i osoblja za održavanje, kao i izravno dotirati kazališta Market i Baxter, radikalno su smanjeni iznosi namijenjeni umjetnicima i tako je u startu onemogućena uloga Nacionalnog vijeća za umjetnost u poticanju novih djela i kulturnog razvoja. Kao drugo, stanoviti zakoni koji vuku podrijetlo iz doba apartheida, npr. Zakon o cenzuri i, posebice, njegova najnovija inkarnacija u obliku Zakona o filmu i izdavaštvu³, i dalje na polju kulture izazivaju zabrinjavajuće učinke. Nedavno je nekolicina likovnih izložaba navukla na sebe bijes cenzora i izazvala živu debatu o slobodi izražavanja i stvaralaštva i njihova odnosa sa širom javnošću. U kontekstu te rasprave stanovite izjave pripisane članovima vlade na izgled ograničavaju umjetničku kreativnost i slobodu izražavanja u nekim prilikama. Primjerice, Baleka Kgotsitsile, tadašnja zamjenica predsjednika parlamenta, napisala je u dnevniku *Star*:

Ljudski ponos i dostojanstvo ne mogu se gaziti u ime slobode izražavanja. Ako bude potrebno, zakon mora zaštititi naš narod od ponižavanja, koje bi se moglo nastaviti u ime nastojanja da se ide ukorak s idealima koje nije postavila većina... (Douglas 1996:21)

Ove riječi sugeriraju da ideal umjetničke slobode izražavanja nije postavila većina, da je kultura ljudskih prava koja je glavni predmet ustava doista nešto što se može i mora zakonski ograničiti u određenim slučajevima kad većina "našeg" naroda (za razliku od *čijeg* naroda?) odluči kako je to u redu, jer se njih "ponižava". Bi li se to moglo primijeniti i na pitanje smrtno kazne, budući da većina Južnoafrikanaca zagovara njezino ponovno uvođenje?

Unatoč gornjim ogradama, ta je politika stupila na snagu i NAC je već raspodijelio prva financijska sredstva. Do početka 1999. veći dio zajamčenih sredstava namijenjenih Vijećima za izvedbene umjetnosti već će presušiti, a vijeća i njihove interne družine morat će stati u red zajedno sa svima drugima kada dode vrijeme za financiranje. Jedna od posljedica transformacije Vijeća za izvedbene umjetnosti i njihovih odbora te formiranja NAC-a jest i uspon nove kazališne elite koja zauzima brojne položaje moći u kazališnom svijetu. Tendencija da nekolicina istaknutih pojedinaca, posebice u Gautengu, zauzima velik broj pozicija mnoge je navela da podignu obrve. John Kani opunomoćeni je upravitelj u kazalištu Market, predsjednik odbora Vijeća za iz-

PREMIJERE

PORTRET

FESTIVALI

VOX

HISTRIONIS

MEĐUNARODNA

SCENA

TEORIJA

MI U SVJETU

ANEKDOTA

NOVE KNJIGE

SJEĆANJA

DRAME

vedbene umjetnosti Transvaala (PACT) te NAC-a. Manie Manim, koji je sredinom 70-ih zajedno s Barneyjem Simonom osnovao kazalište Market, ima vlastitu produkcijsku kuću, radi za upravu za izvedbene umjetnosti pri sveučilištu Witwatersrand (Wits), sjedi u upravnom odboru kazališta Market i Civic, te u odboru Državnog festivala umjetnosti. Alan Joseph glavni je ravnatelj PACT-a, a sjedi i u odboru Državnog festivala za umjetnosti. Dok kritičari poput Roberta Greiga ukazuju na sukob interesa (Greig 1997b:12), drugi, poput savjetnika za umjetnost i kulturu Mikea van Graana, uzvraća ju da je ovakvo stanje jednostavno posljedica "povijesnog naslijeđa neravnomjerne raspodjele vještina, potrebe kulturnog miljea u zametku koji prolazi kroz promjene i zahtjeva od onih koji umjetnost prakticiraju da izravno sudjeluju u strukturama koje utječu na njihove živote i zaradu". On tvrdi da bi bilo mnogo korisnije kad bi novinari ukazivali gdje se "potencijal [za sukob interesa] pretvara u stvarnost" (Van Graan 1997:13). Također je jasno da velik dio nove elite potječe iz ergele kazališta Market. Ti su ljudi u većini slučajeva najprije prešli u kazalište Civic, zatim u PACT i na kraju u NAC, u kojemu sjede dva upravitelja Marketa, John Kani i Vanessa Cooke. U Johannesburgu se takvoj tendenciji opire samo Windybrow Theatre, koji vodi Walter Chakela, a u njemu se prikazuju radovi redatelja poput Dume Ka-Ndlovu; nijedan od njih nije nekadašnji moćnik teatra Market. Nije mi namjera uperiti prstom ni u jednoga od gore navedenih pojedinaca; želim ukazati na prirodu institucijskih promjena koje su se dogodile u posljednjih pet godina i novonastale strukture moći.

Kako se, dakle, ove institucijske promjene odražavaju na kazališnu praksu? Svake godine festivalski odbor Državnog umjetničkog festivala u Grahamstownu sastavlja program kazališnih događaja koji mnogi smatraju reprezentativnim za južnoafričko kazalište. Iako je to nedvojbeno izbor skupine ljudi, čini mi se dobrim temeljem za početak proučavanja novih tendencija u južnoafričkom teatru.

Analiza programa s posljednja četiri festivala otkriva da se od 49 prikazanih predstava njih 28 temeljilo na južnoafričkim tekstovima i još četiri na južnoafričkim preradama stranih tekstova. Na festivalu je gostovalo pet predstava iz inozemstva, što znači da je samo 12 preostalih predstava radeno prema tekstovima napisanim drugdje. Površno gledano, impresivan je broj novih

djela prikazanih na festivalu, a budući da ovdje nismo uzeli u obzir off-festival ni druge velike festivale kao što je Klein Karoo Kunstefees, ili pak autohtonu produkciju renomiranih kazališta kao što je Market Theatre, to pokazuje da je južnoafrički teatar i te kako živ. Mnoge od značajki koje je 1990. uočio Larlham prisutne su u ovim predstavama, uključujući i naglasak na lokalne sadržaje nauštrb zapadnih tekstova, i dalje popularno kreiranje predstava prema novim djelima, interkulturalni fokus i miješanje izvedbenih oblika unutar jedne predstave.

Međutim, daljnja analiza prikazanih predstava otkriva da, unatoč jednakoj rasnoj i spolnoj zastupljenosti među glumcima, to ne važi i za redatelje. Od 32 redatelja njih 24 bili su bijelci, a samo 8 crnci, 25 ih je bilo muškog spola, a samo sedam bile su žene. To ukazuje na činjenicu da su se osim južnoafričkog sadržaja dobro ukorijenile i strukture moći, u kategorijama rase i spola, uspostavljene tijekom razdoblja apartheida.

Može se ustvrditi da su se tijekom te četiri godine stvari polako, ali sigurno mijenjale i da je stanje 1998. mnogo bolje od onoga 1995. Svakako, brojčani odnos crnih i bijelih redatelja u festivalskom programu iz 1998. – 4 crna naprema 6 bijelih – predstavlja napredak u odnosu na 1 crni naprema 12 bijelih, kao što je bilo 1995. Međutim, položaj žena redateljica u istom tom razdoblju nije se značajnije poboljšao. Zapravo, položaj žene u južnoafričkom kazalištu i dalje je problematičan, što je odraz opće postkolonijalne boljke. Anne McClintock u drugom kontekstu komentira:

Pojam "postkolonijalizam" preuranjeno je slavljenički i varljiv na više načina. Taj pojam posebno je nestabilan kad je riječ o ženama. U svijetu u kojemu žene obavljaju dvije trećine svjetskog rada, zarađuju 10% svjetskog prihoda i posjeduju manje od 1% svjetskog vlasništva, "postkolonijalno" obećanje urodilo je samo odgođenim nadanjima. Posve je zanemarena činjenica da su nacionalne buržoazije i kleptokracije koje su zauzele mjesto "postkolonijalnog napretka" i industrijske "modernizacije" premoćno i agresivno muške. (McClintock 1994:260)

Nadalje, analiza zastupljenosti pokrajina u festivalskim programima otkriva da je 26 predstava došlo iz Gautenga, 11 iz Zapadnog Capea, 3 iz Istočnog Capea, 2 iz Kwazulu-Natala i 2 iz Sjeverozapadne pokrajine. To ukazuje na izrazitu središnju poziciju koju Gauteng zauzima u kazališnoj praksi i marginalnu poziciju svih dru-

gih pokrajina, dok je Zapadni Cape jedina pokrajina koja uz Gauteng ima istaknutiju ulogu.

Jedna od središnjih rasprava o izvedbenim umjetnostima u Radnoj skupini za umjetnost i kulturu (ACTAG) ticala se pitanja treba li osnovati nacionalne ansamble za svaku umjetničku vrstu koji bi izvedbenim umjetnostima služili kao uzor. Ti bi nacionalni ansambli, tvrdilo se, predstavljali vrhunac postignuća u svakoj umjetničkoj formi i njima bi bio povjeren zadatak razvijanja nacionalnog kulturnog identiteta nove Južne Afrike. Protuargument je bio ne samo to da bi takve institucije progutale goleme količine sredstava i zakočile kulturni razvoj nego i činjenica da je ideja o nacionalnom kulturnom identitetu mit te da bi mnoštvo manjih ansambala na lokalnoj razini (u pokrajinama) u svojoj različitosti bolje odražavali identitet južnoafričke populacije.

Potporna zamisli o nacionalnom ansamblu među kazališnim praktičarima dolazila je uglavnom iz Gautenga. Čini se da je namjera bila smjestiti taj ansambl u Gauteng, točnije u kazalište Market. U nekim krugovima na to se gledalo kao na nagradu Marketu za dugogodišnju borbu da unatoč mnogim preprekama održi na životu južnoafričko kazalište, posebice kazalište antiapartheida. Zagovornici ove sheme tvrdili su da bi time situacija na terenu samo bila i službeno potvrđena. Protivnici su uglavnom dolazili iz drugih pokrajina, posebice iz Zapadnog Capea, čija je pokrajinska radna skupina gorljivo prosvjedovala protiv nacionalnih ansambala, a sam je prijedlog tumačila kao uporni pokušaj Gautenga da učvrsti svoju središnju poziciju u južnoafričkoj kazališnoj praksi.

U zaključnim preporukama ministru, ACTAG nije inzistirao na nacionalnim ansamblima, iako postoji mogućnost ponovnog razmatranja te ideje. Ministarstvo je prihvatilo taj stav i u "bijeloj knjizi" nije predloženo formiranje nijednog nacionalnog kazališta ni družine za izvedbene umjetnosti. Međutim, napetost između inicijative za "središnje" i "nacionalno" s jedne strane te "raspršeno" i "lokalno" s druge i danas je prisutna u kazališnoj industriji. Iako ne postoje nacionalni ansambli, u praksi Gauteng funkcionira kao nacionalno središte kazališne aktivnosti u zemlji, raspolaže boljom infrastrukturom, prima više sredstava, ima više mogućnosti za međunarodno povezivanje, a novinari, administratori i praktičari često griješe gledajući u njemu cjelokupno južnoafričko kazalište.

U posljednje dvije godine predstave iz Sjeverozapadne pokrajine i pokrajine Istočni Cape uključuju se u festivalski program. Ako to ukazuje na novi trend šire zastupljenosti regija, onda je doista vrijedno spomena.

Zanimljiv aspekt Larlhamova članka jest činjenica da su gotovo svi primjeri koje on citira smješteni u Kwazulu-Natalu, dok njegovi zaključci upućuju na značajke cjelokupnog južnoafričkog kazališta. S jedne strane, to bi se moglo protumačiti kao slabost, razmatranje dijela umjesto cjeline u tako različitoj zemlji kao što je ova. Međutim, to se također može tumačiti kao pokušaj decentralizacije struktura moći inherentnih u kazališnoj praksi, strategija namijenjena redefiniranju margina kao mnogobrojnih novih centara iz čijih perspektiva staro središte postaje marginalno. Meni se čini da je takva strategija prikladna za zemlju kao što je Južna Afrika, koja u svojoj raznolikosti odražava neizvedivost ideje stabilnog centra ili homogenosti, gledano zemljopisno ili društveno-politički. Čini mi se da se središte u Južnoj Africi, pa stoga i u južnoafričkoj kazališnoj praksi, neprestano pomiče i periferija neprestano redefinira, unatoč snažnoj tendenciji centralizacije koja stiže iz Gautenga, gospodarske baze zemlje.

Stoga je moja teza da danas u južnoafričkoj kazališnoj praksi vlada napetost koja se može definirati u prostornim kategorijama. S jedne strane postoji težnja centra – Gautenga – da održi i sačuva jasno razgraničenu binarnu opreku centar – margina kako bi nekadašnji odnos moći, naslijeđen iz prošlosti, održao netaknutim. S druge strane imamo težnju s margina, zemljopisnih i društveno-političkih, da ponište samu ideju centra i margina, da poreknu postojanje "glavnih teritorija" (Minha 1991:9) i da odbiju svoju poziciju "Drugog". Umjesto toga one nude niz prostora koji su marginalni i centralni istodobno, međuprostora koji su fragmentarni i nekompletni, krhki, ali krcati mogućnostima.

U svjetlu gore navedenoga i s takvom prostornom tenzijom na umu, želim prijeći na detaljniju analizu nekolicine predstava kako bih pokušao pobrojiti nove trendove u kazališnoj praksi 1990-ih.

II

...Upravo mi se barikada čini prikladnom i vrijednom metaforom za dva povezana glasa koji bi mogli strukturirati sve kulture potlačenih i definirati dijalektiku kulturnog oslobodenja. Tu je javni, reski i retorički glas prosvjeda i optužbe, koji dovikuje preko barikade kako bi razbio tišinu

cenzure i zatražio pravdu, a tu je i intimni poetski misaoni glas, koji istražuje unutarnje kontradikcije što često potkopavaju naše ciljeve, pa čak i povećavaju našu ugnjetenost. Retoričkom glasu potrebno je dati prvenstvo u vremenima krajnje ranjivosti i oskudice. Ali onaj tihi glas "svade sa samim sobom" jest glas koji se može čuti kako šapće u sigurnosti iza barikade, u tišini koja slijedi primirje. (Baron Cohen 1996:62)

Osamdesete su u Južnoj Africi bile godine teatra protesta. "Retorički glas" glasno je odjekivao ponad barikada. Teme su bile nedvosmisleno i glasno određene u jasnim oprekama: bijelo/crno, tlačitelj/potlačeni. Različitost i suprotnost bile su izgledane ili prikrivene dok smo nastojali projicirati sliku jedinstva sučelice tiraniji. S političkim promjenama u devedesetima i prividnim nestajanjem glavnog narativa apartheida (bar službeno gledano), nestao je i glas protesta, a iza njega je ostala neka vrsta vakuuma dok su kazalištarci tapkali u mraku tražeći novi glas. Jedna od osobina "retoričkoga glasa" jest da on nadglasava sve druge glasove dok odjekuje preko barikada. Kad prestane odjekivati, čuju se i drugi, "tiši" glasovi. Ti glasovi, koji dopiru s ruba, znaci su prisutnosti koji razbijaju tamu iza "barikada" i postaju koordinate uz pomoć kojih se za kazalište počinju određivati novi prostori. Iz naše sadašnje perspektive s kraja desetljeća možemo polako početi razlučivati ne samo jedan "novi glas" nego mnoštvo glasova koji odražavaju mnoštvo tema i grade mnoštvo promjenjivih identiteta, a smješteni su na novim i raznolikim lokacijama. Te nove lokacije ujedno su materijalni i metaforički prostori koji odražavaju stvarne, zamišljene i proizvedene zemljopisne i društveno-političke pozicije. Imajući to na umu i s ciljem proširivanja rasprave, razmotrit ćemo nekoliko specifičnih primjera iz kazališne prakse devedesetih.

S jedne strane tu su produkcije koje se i dalje drže velikih narativa: apartheida i kolonijalizma. Ovdje imam na umu predstave kao što su *Donkerland* Deona Oppermana, *Handspringove Faust u Africi* te *Ubu i odbor za istinu*, *Mrtvi čekaju* Paula Herzberga, ali i *Medeja* teatra Jazzart/Magnet. Sve one predstavljaju pokušaje da se kolonijalni odnosno apartheidski narativ iznova sagleda iz postkolonijalne odnosno postapartheidske perspektive. Međutim, iako je riječ o renomiranim predstavama, kao i svi takvi pokušaji, one ostaju neraskidivo vezane za glavni narativ: jednom nogom vezane za prošlost, upinju se da krenu dalje.

S druge strane, najnoviji trendovi naizgled teže kazalištu manjih narativa koje bi bilo osobnije, introspektivnije, osjetljivije na višeznačnosti i kontradikcije koje leže u srcu našeg novog društva. Takvo je kazalište također više vezano uz mjesto, ono se uključuje u svoje okruženje i specifičnu zajednicu, zadovoljava se time da bude samo fragment, ne trsi se toliko predstaviti cjelinu, nacionalni identitet odnosno kulturu.

Odabirući takve "manje" narative ne želim sugerirati da su apartheid i kolonijalizam na neki način do kraja ili u potpunosti izraženi, nego tek to da su se strategije njihova izražavanja ili opozivanja promijenile i poprimile raspršeniji i pluralniji oblik. A i govornici su postali putnici. U zemlji u kojoj su tolika prostranstva nekoć bila izvan domašaja mnogih, u kojoj su putovanje i migracija bili ili ograničeni ili prisilni, ideja slobodnog putovanja, istraživanja, spremnosti da se krene dalje od fiksne pozicije u sebi sadrži nešto iskonski oslobađajuće. Izvođači tih narativa su putnici, istraživači, kartografi koji krstare neucrtanim, dotad nijemim prostorima, ucrtavaju krajobraz novoga društva te kroz svoje izvedbe otkrivaju promjenjive kulturne i osobne identitete u nastajanju. Većina ih se smješta na krajnje rubove krajovalika, zemljopisno i socijalno na prostore koje politički i zemljopisni centari ne nadziru toliko, no ipak nisu neskloni proputovanju i kroz same centre, i u tom ih procesu redefiniiraju.

Dawn Langdown je glumica, plesačica, koreografkinja, pripovjedačica i učiteljica. Ona je i nomadkinja i stalno je na putu, baš kao prije nje lovci i skupljači plodova, koji figuriraju u njezinu složenom rodoslovlju. Rodila se u Cape Townu, roditelji su joj bili učitelji koji su potjecali iz obalne regije Istočnog Capea, ali su se stalno selili iz mjesta u mjesto. U trećoj godini preselila se u Loeriesfontein, u desetoj je produljila dalje na sjever do Okiepa u Namaqualandu, neplodnoj, sasušenoj pustinjskoj oblasti u Sjevernom Capeu koja je oživljavala samo jednom godišnje, kad bi procvjetalo proljetno cvijeće. Srednju je školu pohađala u Cape Townu, a često je putovala u posjet roditeljima u Okiepu i praznike provodila s bakom i djedom u Plettenberg Bayu. Nakon završene škole i fakulteta, vratila se u Namaqualand, počela plesati, da bi se onda vratila u Cape Town, zaustavivši se usput neko vrijeme u Windhoeku. U Cape Townu se afirmirala kao izvođačica i učiteljica tijekom niza godina u kojima je

PREMIJERE

PORTRET

FESTIVALI

VOX

HISTRIONIS

MEĐUNARODNA
SCENA

TEORUA

MI U SVJETU

ANEGDOTE

NOVE KNJIGE

SJEĆANJA

DRAME

razvijala svoje vještine i istraživala druge vrste izvedbe u živo. Godine 1997. vratila se u Namaqualand, gdje danas vodi školu za izvedbene umjetnosti za malu djecu. Njezin život obilježen je neprestanim kolebanjem između centra i periferije, prividnom nesposobnošću da se predugo skrasi na jednome mjestu ili jednome identitetu.

U spomenutom kontekstu centar valja shvaćati u jednom smislu zemljopisno, kao u odnosu između Cape Towna kao regionalnog centra te Namaqualanda i Plettenberg Baya kao regionalne periferije, te kao u odnosu između grada Cape Towna i crnačkih naselja Cape Flats kao njegove periferije. U drugom smislu, centar se također može shvatiti kao centar kazališne prakse – izrazito bjelačke – locirane u Cape Townu, mjestu na kojemu Dawn Langdown ima pristup infrastrukturi, zapaženosti, pohvalama kritike, i priliku da sudjeluje u operi, suvremenom plesu, klasičnom i avangardnom kazalištu i filmu. No u osobnijem smislu, centar same Dawn Langdown vjerojatno se nalazi na periferiji u Namaqualandu i živi u kući njezine majke – “rodnome mjestu” Bel Hooks (Hooks 1990:47). Iz te perspektive Cape Town je svakako na periferiji. Čin cirkuliranja između tih centara i periferija zapravo je čin izmještanja i unošenja nereda, suprotstavljanja hijerarhiji opreke centar/periferija. Odbijajući da ijedno mjesto učini svojim stalnim domom, ona i njezina izvedba opstoje u svojevrstnom međuprostoru, u onome što Gloria Anzaldúa opisuje kao “graničnu zemlju”:

(...) Granična zemlja fizički je prisutna kad god dvije ili više kultura jedna drugu omeđuju, kad ljudi različitih rasa nastanjuju isti teritorij, kad se najniža, niža, srednja i visoka klasa dodiruju, kad se prostor između dvoje ljudi smanjuje s povećanjem intimnosti. (...) Nije to teritorij na kojemu je ugodno živjeti, to poprište kontradikcija. Mržnja, bijes i iskorištavanje najizrazitije su osobine ovoga krajolika. (...) Živjeti na granici i na marginama, očuvati netaknutim vlastito seljenje i mnogostruki identitet i integritet, to je kao da pokušavate plivati u novom, “tuđem” elementu (...) [koji] vam je postao poznat... Ne, ne udoban, ali dom. (Anzaldúa 1987: predgovor)

Različite zajednice, različiti, promjenjivi, višestruki identiteti, različiti jezici od mjesta do mjesta. Njezina samostalna izvedba *Soe Loep Ons ... Nou Nog!*⁴ osobna je refleksija o takvim, takozvanim “obojenim” zajednicama⁵ unutar onoga što je nekoć bilo pokrajina

Cape, a danas su Zapadni, Istočni i Sjeverni Cape. U predstavi koja se koristi pripovijedanjem, pjesmom i plesom, ona vlastitom biografijom ocrtava likove koji otkrivaju intimne, često bolne aspekte njezinih zajednica. Priče koje ona priča prate njezino životno putovanje iz Namaqualanda do Cape Towna te dalje do Plettenberg Baya. U prvoj priči smještenoj u Namaqualandu skupina žena pokušava prirediti predstavu za Božić. Jednoj od žena, tetici Sophie, nije dodijeljena nikakva uloga, iako nema tko odglumiti ulogu “Božjeg anđela”. Sophie to pripisuje činjenici da je precrna i da joj kosa nije ravna. Po završetku pokusa Sophie kreće kući, no kad pokuša uhvatiti psa lualicu, udari je kamionet i ona pogine. Tjednima poslije, dok žene pripremaju božićnu predstavu, Sophien duh vraća se na pozornicu u liku pravog anđela. Nespremna da oprostí svojim mučiteljicama, ona se želi osvetiti te odvodi kolovode na put do pakla i natrag, preko javnog bazena namijenjenog samo bijelcima. Kad ih napokon vraća na pozornicu u crkvi, žene se i dalje ne kaju, jer ne žele prihvatiti pomisao da bi Sophie mogla postati anđeo te smatraju da su sve to samo sanjale. To potiče Sophie da na zemlju pošalje grom, koji sve žene otpuše natrag u pakleni ođanj.

U drugoj priči srećemo strica Abieja, čovjeka koji je dugo radio za vojsku a da nije stekao ni ugled ni promaknuće. Pretjerivanje s pićem i osjećaj nemoći izvan kuće Abieja su pretvorili u čudovište u kući; on verbalno zlostavlja svoju ženu i tri kćeri. Kad jednoga dana nakon što je pijan izvrijeđao obitelj zaspi, dospijeva u svijet košmara iz kojega ne može izaći. U njemu ga progone puške koje marširaju, čajnik koji lebdi i ne želi mu prići bliže kako bi mu utažio žeđ te časnički namjesnik koji ga naziva “klonkiejem” i “hotnotom”⁶ i prisiljava ga na bezrazložni dril na licu mjesta. Na kraju on upada u mrežu iz koje, čini mu se, nema izlaza. Odjednom ugleda rajska vrata kako se otvaraju pred njim, a iz njih izlaze tri anđela koja prepoznaje kao svoje kćeri. Anđeli ga oslobađaju iz mreže i počinju ga voditi putem prema izlazu iz sna, ali u ključnom trenutku Abie plane i počne vrijeđati anđele, ne želeći se pokoriti dječjim zapovijedima, da bi na kraju prokleo njihovu majku, svoju napaćenu ženu. Anđeli smjesta ispuštaju Abieja i odlete, ostavljajući ga zauvijek izgubljenog u vlastitome divljaštvu, negdje na dnu rakijske boce.

Posljednja priča ima oblik dramatiziranog intervjua između Ooma Georgea Langdowna, sedamdesetšestogodišnjeg vodoinstalatera iz Plettenberg Baya, i novinara *Sunday Timesa* u vrijeme kad se Plettenberg Bay iz ribarskog seoceta počinje preobražavati u odmaralište. Dok mu u sobi iza leđa umire žena Mathilda, Oom George u intervjuu otkriva povijest zajednice koja se nalazi u procesu propadanja. Cio svoj život živio je gledajući more, pogled s njegova *stoepa*⁷ bio mu je najdragocjenija imovina, ali sad mu netko oduzima zemlju, a njega i njegovu obitelj sele na novu lokaciju bez ikakva pogleda. To je priča o posljedicama koje je imao Zakon o skupnim područjima na malu zajednicu daleko od glavnih centara i oka javnosti. Njegove pritužbe odlaze u vjetar i na kraju narativa buldožeri njegov dom sruvaju sa zemljom.

PREMIJERE

PORTRET

FESTIVALI

VOX

HISTRIONIS

MEĐUNARODNA

SCENA

Te su tri priče popraćene brojnim pjesmama i plesovima koji predstavljaju nestajuću sliku nasmijanog, bezbrižnog "obojenog" koji je uhvaćen u procjepu između crnog i bijelog i bori se da pronađe identitet u novoj stvarnosti, na izgled zatočen u začaranom krugu zlostavljanja i šikaniranja. Ono što počinje kao dominantna predodžba nasmijanog, veselog "coona"⁸ polako se ruši i postaje gorka i gnjevna slika marginalizacije.

TEORUA

MI U SVIJETU

ANEKDOTA

NOVE KNJIGE

SJEĆANJA

DRAME

Tijekom cijele predstave Dawn Langdown sama je na sceni. Samo ona utjelovljuje svoje protagoniste: hitro se transformira iz lika u lik, često skačući iz jednoga u drugi i s rečenice na rečenicu. Njezini su likovi žene i muškarci, a sve ih ona utjelovljuje s prividno nepresušnom količinom energije. Fizičko tijelo nalazi se u srcu pripovijedanja, ono funkcionira kao samosvojan tekst, a ne samo kao ilustracija izgovorenoga. Izgovoreni tekst bahtinovska je heteroglosija koja spaja afrikaans, engleski te žargon ulice i taksija. Tekst se odbija ograničiti samo na jedan jezik: u jednom trenutku čini se da postaje konzistentan, a već u sljedećem uvodi druge jezike i dijalekte. Iz druge perspektive, uporaba afrikaansa kao jezika predstave u procesu formiranja identiteta može se shvatiti kao redefiniranje tog jezika – ili barem jedne njegove verzije: od statusa koji je imao kao jezik ugnjetavača sada postaje jezik naroda.

Na više je načina ovo djelo odgovor Dawn Langdown na prevladavajući prikaz "obojene" zajednice na pozornici: nasmijana, sretna lica, pjesme i plesovi koji nepogrešivo mogu odagnati bol, stalna atmosfera "slavlja" unatoč svemu. Dawn Langdown priznaje da posto-

ji tenzija između "slavlja" i "boli", ali nastoji ih dovesti u ravnotežu, izvući "bol" i dopustiti joj da hrani "slavlje" na mnogo dinamičniji način nego što je to inače slučaj. Takva preraspodjela dopušta joj da izrazi zaostatke gnjeva koji su još snažno prisutni u zajednici, posebice među ženama koje si neće ili ne žele dopustiti da podlegnu sveprisutnim šablonama zlostavljanja i šikaniranja. Autorica ne dopušta da se zaborave višeznačnosti i kontradikcije. Odlučno ih nastoji smjestiti u središte pozornosti i iskoristiti kao građevne blokove u zgradi svoga identiteta, jer to nije otkrivanje neke esencijalne "obojenosti", nego proces mukotrpane izgradnje, iz komadića, razlomljenog, promjenjivog identiteta. To nije strategija osmišljena tako da zadobije odobravanje *mainstreama* i privuče gomilu gledatelja koji će kupiti ulaznicu. Zapravo, očita ratobornost Dawn Langdown, usporedo s činjenicom da je ona žena sa "stavom", smješta je na periferiju čak i unutar njezine već marginalizirane zajednice.

No to je marginalnost koju je ona odabrala svjesno, nastojeći stvoriti nove i čiste prostore s kojih može krenuti otpor, iz kojih mogu početi teći odgovori. To nije udobno mjesto, ali ono može biti iznimno dinamično, kao što jasno kaže Bel Hooks:

Kao radikalno stajalište, perspektiva, stav, "politika lokacije" bezuvjetno zove one među nama koji žele sudjelovati u stvaranju protuhegemonijske kulturne prakse da identificiramo prostore u kojima ćemo započeti s procesom revizije... Za mene je taj prostor radikalne otvorenosti margina – duboki rub. Smjestiti sebe onamo teško je, ali nužno. To nije "sigurno" mjesto. Čovjek je uvijek u opasnosti. Treba mu zajednica otpora. (Hooks 1990: 145-9)

Ovdje je bitan i izbor izvedbenog prostora. Autoričin je izbor bio ne nastupati u *mainstream* prostoru, iako je i takav odabir bio moguć. Umjesto toga, odabrala je nastup u studiju Jazzart, prostoru za dnevno vježbanje koji bi se navečer na brzinu pretvorio u improvizirani izvedbeni prostor. Osamdesetih je studio Jazzart postao jedan od malobrojnih izvedbenih prostora u Cape Townu i svakodnevno je privlačio gomile gledatelja iz crnačkih naselja. Tijekom devedesetih, kad su dotad marginalizirane kazališne družine počele nastupati u prostorima u centru, mjesta poput studija Jazzart prestala su se koristiti kao izvedbeni prostori. Odlučivši svoju predstavu smjestiti baš u takav prostor, Dawn Lang-

down svjesno je odaslala poziv svojoj doduše malo, ali odabranoj zajednici, uglavnom, ali ne isključivo, sastavljenoj od politički angažiranih "obojenih" muškaraca i žena, koji možda nisu bili spremni, sposobni ili voljni ući u hegemonijske prostore. Istodobno, njezin izvođački ugled i nestašica kvalitetnih predstava na repertoaru u Cape Townu izmamili su *mainstream* publiku iz udobnih zona na periferiju. To nije uvijek bio slučaj – bar jedne *mainstream* novine odbijale bi poslati kritičara da napiše osvrt na predstavu uz izliku da njihove novine ne pišu o "studijskim koncertima", unatoč dugogodišnjem izvedbenom stvaralaštvu Dawn Langdown i njezinu ugledu izvođačice i koreografkinje. Lokacija je ovdje, čini se, anulirala svaku vrijednost ili kvalitetu u glavi dotičnog novinskog urednika.

Predstava *Soe Loep Ons* davala se u Cape Townu, u Namaqualandu, u Oudtshoornu na Klein Karoo Kunstefeessu, te na off-festivalu u Grahamstownu. Zanimljivo je uočiti različitost reakcija publike na pojedinim lokacijama. U Cape Townu i Namaqualandu, gdje je publika sudjelovala u narativima i poistovjećivala se s njima, reakcije su bile snažne. Gledatelji su bili duboko dirnuti i oduševljeni, reagirali su aktivno, često su se obraćali glumcima na pozornici odobravajući i slažući se. U Grahamstownu, gdje nema veće "obojene" skupine, te u manjoj mjeri u Oudtshoornu gdje je publika uglavnom bjelačka, a mjesna obojena zajednica još nije zatražila odnosno dobila pristup kazalištu, reakcije su bile mnogo prigušenije, a publika je djelovala otuđenije od djela. To za sobom povlači zanimljivo pitanje o predstavama koje se pozivaju na "lokalno znanje" u specifičnom kontekstu te o tome što se događa kada one napuste dom, lokalnu zajednicu, kako bi se odigrale negdje drugdje. Čini se da dolazi do profesionalizacije "lokalnoga", vještina izvođača u očima publike vrijedi više nego "znanje" koje se prenosi, a na samo "znanje" gleda se kao na nešto egzotično. Na jednoj predstavi u Grahamstownu skupina ljudi iz obojenih zajednica u Georgeu i Plettenberg Bayu došla je u Grahamstown da pogleda predstavu. Reakcije publike odmah su se promijenile i ostatak publike te je večeri doživio posve drukčije iskustvo nego prosječan gledatelj na festivalu.

Poput Dawn Langdown i Jay Pather je putnik. Odrastao u Durbanu, studirao je na njujorškom sveučilištu kod Richarda Schechnera. Bio je učitelj u Zululandu,

koreograf i plesač u Cape Townu, a danas vodi Siwela Sonke Dance Theatre u Durbanu. I njegove priče ocrtavaju zemljopis njegova života te on kroz njih gradi svoj identitet. Njegovo djelo *The Stories I Could Tell (Priče koje bih mogao ispričati)*⁹ također je predstava s jednim glumcem koja se sastoji od zbirke narativa u kojima izvođač vrlo vješto i s velikom lakoćom prelazi s lika na lik. Tijelo je u središtu teksta, a glasovi prelaze iz dijalekta u dijalekt, iako se ovdje govori samo engleski. To je još jedan primjer iznimno intimnog i introspektivnog djela koje se više trudi razotkriti suprotnosti i razlike nego otkriti nešto esencijalno i kompletno. Izvedeno je i u Cape Townu u studiju Jazzart i izvrsno je primljeno od publike koja je bila većinom lokalna, samim tim što je pripadala izdvojenoj zajednici (homoseksualcima i lezbijkama), ali također i od šire publike, budući da je glas o predstavi na periferiju izmamio i gledateljstvo *mainstreama*. Nakon Cape Towna predstava je otputovala na Artrage Festival u Perthu, na zapad Australije, što pokazuje sve veću povezanost lokalnoga i globalnoga koja posve zaobilazi središnje i nacionalno.

Prva priča počinje kad se pod ružičastim osvjetljenjem nesigurno pojavi Berna-Lee, princeza iz bajke iz Mitchell's Plaina. Pather je ovdje odjeven u ružičasto-bijelu haljinu sa suknjom od tila, nosi visoke pete i plavu periku – nešto nalik na šećernu vilu. Priča poprima oblik bajke ispričane glasom "obojene" homoseksualne zajednice Cape Towna, dok Berna-Lee lista preveliki fotoalbum i pripovijeda o svome životu. Rođena kao sin kralja i kraljice na Mitchell's Plainu, u šesnaestoj se ponovno rodila kao "žena". Izbačena iz kuće po naredbi zle maćehe kad joj je majka umrla prepuštena je sama sebi u džungli izvan dvorca, da bi je od pomahnitilih zvijeri spasio lijepi princ na bijelom konju. Ovdje priča završava izjavom Berne-Lee da je "život samo velika bajka". Je li doista?...

Pather skida svoju haljinu pod kojom se ukazuje druga oprava: kratka crna mini suknja i rastezljivi crni oskudni top. Svjetlo poprima hladne plave tonove, cvrkutanje glazbene kutije iz prve priče ustupa mjesto provokativnijim vibracijama i Pather započinje recitirati pjesmu "Raw Dog Night"¹⁰. Nastupa surova stvarnost: uličar/ka, pun/a modrica i ponižen/a, izbačen/a iz svoga stana traži sljedeći krevet. On/a sreće muškarca – "princa koji tuda lebdi" – koji ga/je pokupi, ali ne želi ga/je odvesti u svoj stan. Umjesto toga odlučuje se pro-

vozati njegovim autom, ali prije nego ikamo krenu on se ruši, a krv mu pokulja iz usta. Policija stiže u drugome autu. Vidjevši tijelo mušterije na pločniku, oni uličara/ku bacaju na zadnje sjedalo svoga auta i režu, tu ku i siluju ga/je. Na kraju on/a bježi, gol/a trči (ovdje Pather s glave trga plavu periku) i krvari po ulici "jedne pasje noći kad se vidjelo previše moga čudaštva."

Vesela istočnjačka glazba uvodi treću priču koja se pripovijeda kombiniranjem riječi i *mudrasa* iz plesa Bharata Natyam – poza, kretnji glavom i očima te gestama ruku. Desetogodišnji dječak slavi 40. rođendan svoga oca. On odlučuje izmisliti ples za oca kako bi svima pokazao koliko ga voli pa osmišljava ples o gospodaru Šivi, hinduskom bogu poznatom pod imenom "Gospodar plesa". Tjednima se za to priprema, a majka mu pjeva. Izrađuje zvonca za gležnjeve i vezuje stari sari svoje majke oko pojasa. Stiže i dan slavlja i brojni uzvanici pritičeju njegovu domu. On tiho čeka iza zaslona da dođe pravi trenutak, kako bi njegov ples bio "iznenađenje svijetu". No upravo kad se sprema zaplesati, brat ga zaustavlja i priopćava mu da je otac saznao za ples te mu ne dopušta da pleše pred gostima. Možda će moći plesati kasnije, kada gosti odu kući. "Dječaci", kaže brat, "ne smiju raditi takve stvari." Dječak je zbunjen, ali čeka da gosti odu kući i onda dobiva dopuštenje da pleše pred ocem i nekoliko tetaka. Tada Pather zapleše pred ocem u stilu Bharata Natyam. Po završetku plesa zavlada tišina. Dječakov otac ništa ne govori. Dječak odmota sari i odlazi ne gledajući oca u lice. Stigavši do vrata, on pogleda oca u oči i vidi da su ispunjene srdžbom te očajan odlazi iz sobe. Pather još jednom započinje plesati, ali glazba je sada sjetnija, žalobnija.

Dok Pather pleše, odjeven je u ovratnik i kravatu, crno odijelo i kožne cipele. Kad opet progovori, govori teškim akcentom Indijaca iz Natala. U njegovu je glasu zbunjenost, a u tijelu osjećaj nelagode. Lik govori o braku sa ženom iz Sjeverne Indije – on je iz Južne Indije – koji je trajao pet godina, pet sretnih godina, kako nas uvjerava. Za to vrijeme, govori nam on, bio je iskren prema svojoj ženi i rekao joj za vezu koju je nekoć imao s jednim muškarcem. On nas uvjerava da nije homoseksualac; bio je to izoliran slučaj. Govori nam da su on i njegova žena imali samo jedno dijete i da su se nakon pet godina razveli, dijete je pripalo njegovoj ženi, a njemu je odobreno da ga posjećuje. Nedugo zatim, kaže nam, njegova bivša žena poželjela je promijeniti

kćerino prezime u svoje i ograničiti mu pristup. Kad ju je upitao zašto mu je zabranila vidjeti kćer, njegova bivša žena, nastavlja on, rekla mu je da je to pitanje "vrednota", da njihova kći mora odrastati u ozračju "obiteljskih vrednota". Ona ga je upitala vida li se s nekom ženom, a on ju je pitao zašto misli da je riječ o ženi, na što je ona planula i rekla mu da ga njegova kći više ne treba jer joj je on samo biološki otac i ništa više. Od toga dana, kaže nam on, nije uspio vidjeti kćer, ali sad uzvraća udarac i tuži bivšu ženu. Pa ipak, nije siguran da će ići na sud, kaže. On ne želi dizati prašinu. Brine se kako će to djelovati na njegovu kćer. Nije siguran da je postupio ispravno. Ljudi su već prestali razgovarati s njim. Izopćili su ga iz zajednice. Osjeća se, kaže nam, kao "četvrtasti klin u okrugloj rupi". Priča završava Patherovim nesigurnim plesom, dok je sari nelagodno prebačen preko u crno odjevena ramena njegova lika.

Peta priča počinje posvemašnjim zaokretom u raspoloženju. Glazba je suvremenija i ima jači ritam. Na stražnjem zidu projicira se slajd: slika Pathera kao iskusnog homoseksualca odjevenoga u kožnu jaknu, levisice, okovane čizme, bijelu majicu i debeli crni kožnati remen s glomaznom kopčom. On se obraća prethodnom liku, bacajući svoj stari kostim na pozornicu. "Ma daj! G. Naidoo", kaže on, "četvrtasti klin u okrugloj rupi... pronađi četvrtastu rupu." Poletnim pjesničkim ritmom, on opisuje svoj novi lik kao "homoseksualnog crnca u gradu", putnika "sa sela u grad / iz predgrađa u grad / iz Chatswortha u Jo'burg / iz Mitchell's Plaina u Cape Town", snažnog, samopouzdanog i politički angažiranog. No onda započinje pričati novu priču u kojoj njegov lik pokupi bijelac i odvede ga u svoj stan. Počnu se milovati, crnac istražuje bijelčevo tijelo dok najednom ne otkrije "crvenu kvrgu" ondje gdje ne bi smjela biti. Crnac prestane s milovanjem i trči u kuhinju po vodu. Bijelac pomirljivo ide za njim i tješi ga. "Znam što misliš", kaže bijelac: "Zašto mi nisi rekao?" "Ne", misli crnac: "Zašto si odabrao baš mene?" Ali crnac ne izgovara svoje misli i oni se vraćaju u drugu sobu te se predaju sigurnom seksu sa zaštitom, nakon čega crnac bježi u noć, na ulicu, i udara u ples od bijesa i straha što je autsajder u bijelom homoseksualnom svijetu koji on "želi" i "traži", ali koji ga guši. "On je", kaže, "stranac u mojoj zajednici / Nije zapravo član tvoga plemena / Katkad zaboravljam tko sam!"

PREMIJERE

PORTRET

FESTIVALI

VOX

HISTRIONIS

MEĐUNARODNA

SCENA

TEORUA

MI U SVUETU

ANEGDOTE

NOVE KNJIGE

SJEĆANJA

DRAME

Glazba se opet mijenja. Sad prostor ispunjava afrički zvuk i Pather se još jednom preobražava, uz pomoć gamaša s uzorkom leoparda, jednog-dva šarena ogrtača i ravnog afričkog šešira. On postaje pjevač pohvala i pjeva pohvalu Simonu Nkoliju. Nkoli je politički aktivist, uhićen u nemirima 1976, zatvoren na četiri godine nakon suđenja za izdaju u Delmasu, također i homoseksualac. On stvara probleme pokretu oslobođenja jer ne želi skriti svoje seksualno opredjeljenje, baš naprotiv – trudi se to reći svima. Bori se za prihvatanje i priznanje i dobiva ga od srednjostrujaških vođa. Osniva novu političku organizaciju za lezbijke i homoseksualce i njegovi su napori nagrađeni jer sam predsjednik Nelson Mandela na svojoj inauguraciji objavljuje da nitko neće biti diskriminiran na temelju svoga seksualnog opredjeljenja. Takva "uzbudljiva vremena", kaže nam Pather, od nas traže da krenemo dalje u duhu Simona Nkolija prema "novom razumijevanju nas samih". Govori nam zatim o svom odnosu s crncem Godfreyjem kojega je upoznao u klubu i koji ga nije oborio s nogu, nego ga je "natjerao da osjeti kako je nogama čvrsto na zemlji". Njegov ljubavnik ne krije njihovu vezu, nego se njome razmeće pred svima. U interpretaciji tradicionalne afričke pohvalne pjesme u kojoj žena hvali svoga muža ratnika, Pather opisuje svoga ljubavnika, koji je i sam ratnik, a "kosa mu je šuma grmlja i baobaba", "on nosi pletenice poput krune", "usne su mu velike, sočne i meke", a "koža mu je crna i prekrivena rupicama". On završava plesom pred zdjelom vode na prednjem dijelu pozornice, diže zdjelu, nekoliko je puta vrti oko sebe, da bi je onda izlio po glavi i tijelu u ritualu pročišćenja dok se svjetla polako gase.

Kroz svoje priče i likove Pather odbija monolitne interpretacije muškosti, "indijskosti"¹¹ i crnačkog života u Južnoj Africi koje je izvorno oblikovao apartheid, a sad ih opet promovira sve veća hegemonija demokratske države. Pather ne želi prihvatiti unaprijed zadane kategorizacije – Indijac, crnac, homoseksualac Indijac, homoseksualac crnac – i primijeniti ih na sebe. On smatra da smo svi mi samo fragmenti priča koje smo kupili na usputnim stajalištima na zemljovidu vlastitoga putovanja kroz život i s pomoću njih gradimo, govorimo, plešemo svoje mnogostruke identitete koji nikad nisu fiksni ni dovršeni, uvijek su u nekom procesu. Njegova prisutnost na sceni, zaokupljenost ovim procesom, njegovo prisvajanje prava na prostor, glas, po-

zornost, problematiziraju prisvajanje prava heteroseksualnog odnosno muškog centra na prostor i ono što ga ispunjava.

Aubrey Sekhabi diplomirao je na sveučilištu Witwatersrand i jedan je od sve brojnijih crnih izvodača i redatelja koje su iznjedrili sveučilišni programi diljem zemlje. Dok su nekoć crni praktičari bili uglavnom samouki ili su stekli kvaziizobrazbu s praktičarima poput Gibsona Kentea, današnji diplomci pokušavaju iskustvo koje su stekli u ustanovama primijeniti u lokalnim okvirima i pričati vlastite priče. Na prvi pogled Sekhabi uopće nije na margini. On je obrazovani član sve brojnije crne srednje klase u novoj Južnoj Africi i potječe iz Gautenga. Međutim, Sekhabi je sebe svjesno smjestio na zemljopisnu marginu, budući da djeluje nedaleko od Mmabatha u Sjeverozapadnoj pokrajini, teritoriju koji je nekoć bio Republika Bophutatswana. Umjetnički je direktor Dramskog ansambla Sjeverozapada koji financira pokrajinska vlada. Ondje, daleko od gužve i užurbanosti Gautenga, on je, zajedno sa svojim ansamblom, stvorio brojne nove drame poput *On My Birthday (Na moj rođendan)*, *Nkoyeni High (Gimnazija Nkoyeni)* i *Not with My Gun (Ne mojim pištoljem)*. Dok su prva dva djela nastajala u radionici uz suradnju glumaca, ovaj posljednji Sekhabi je napisao s Mpumelelom Grootboomom. U tim smjelim, socrealističkim dramama Sekhabi se, poput drugih praktičara o kojima smo govorili, odriče velikog narativa i fokusira na manje, lokalnije probleme, posebice kad se oni bave srednjom klasom u zametku i njezinim pokušajima da stvori novi identitet usred teških i često depresivnih okolnosti života u našim crnačkim naseljima i predgrađima. U djelu *On My Birthday (Na moj rođendan)* bavi se pitanjem nasilja u obitelji. Djelo *Nkoyeni High (Gimnazija Nkoyeni)* govori o problemima obrazovanja, posebice u većinski crnačkim školama. Njegovo najnovije djelo, *Not with My Gun (Ne mojim pištoljem)*, prikazuje skupinu prijatelja na momačkoj večeri u čast posljednje noći slobode jednog člana društva. Usred proslave oni zateknu provalnika, bijelca, kako pokušava opljačkati kuću. To u njima izaziva nedoumicu: što raditi s bijelim uljezom? Trebaju li postupiti nasilno kao što bi postupili bijelci u sličnim situacijama ili se mogu ponijeti i drukčije? Ovo djelo ne tolerira uljudene manire i pomirenja naše "simunyeske"¹² kulture; umjesto toga, ono predstavlja ljudske stavove, u ovom slučaju stavove mladih crnaca, pripa-

dnika srednje klase, koji su se našli iza zatvorenih vrata, stavove koje je katkad outsajderima preteško probaviti.

Činjenica da Sekhabi smješta svoje djelo u centar daje mu prostor da se razvije onako kako drugi mladi perspektivni redatelji ne mogu. On nije prepušten na milost nervoznim upravama koje se lome između želje da prikažu lokalni sadržaj i promoviraju nadarene mlade crne stvaraocce i potrebe da misle na prihode dok se broj gledatelja smanjuje. Umjesto toga, on je u poziciji moći u vlastitoj maloj bari gdje sam donosi odluke i zato može zatražiti prostor koji bi mu drugdje možda uskratili. Sekhabi i njegova družina naporno su radili da unutar lokalne zajednice stvore kultiviranu publiku.

Oni neprekidno idu na turneje po pokrajini, održavaju predstave i vode glumačke radionice. Jedan dio svih prihoda usmjeruje se ponovno u lokalne skupine. U Mmabathu ansambl je unajmio autobus koji prevozi studente od sveučilišta i koledža do kazališta. Kao rezultat stvara se sve brojnija lojalna publika koja podupire ansambl i njegov rad. Takvo povoljno okruženje i prostor za stvaranje, oslobođeni pretjeranih komercijalnih pritisaka, omogućili su Sekhabiju da se razvije i sazri kao redatelj-pisac, tako da je on danas u stanju približiti se centru s većim povjerenjem i sposobnošću da zadobije potporu i prostor. Trenutačno se predstava *Ne mojim pištoljem igra* na glavnoj pozornici kazališta Market u Johannesburgu, što je za Sekhabija veliko postignuće ali isto tako postavlja mnoga zanimljiva pitanja o odnosu između margine i centra. Može li Sekhabi očuvati svoj osjećaj neovisnosti i odanosti lokalnoj zajednici u Mmabathu ili će draž velikih pozornica i sjajnih reflektora na kraju zaposjesti njegovu energiju i viziju? Je li selidba na periferiju aktivan politički, protuhegemonijski pokret ili tek odskočna daska prema većim stvarima? To što je Sekhabi sa svojim predstavama nekoć mogao obilaziti međunarodne festivale i kazališta zadržavši pritom svoj lokalni fokus možda je pokazatelj njegove odanosti, ali privlačnost zlatnoga grada vrlo je velika. Može li Gauteng ikad postati samo još jedno mjesto kroz koje se putuje, ili će uvijek biti centar koji teži uvlačenju drugih u sebe?

Naravno, važno je shvatiti da i unutar centra postoje margine i da aktivnosti na tim marginama ugrožavaju stabilnost samoga centra, prijeteći da njegove izvjes-

nosti budu podvrgnute redefiniranju. Iako u ovom članku nemam mjesta da sve to razmotrim u detalje, ipak bi bilo korisno spomenuti nekoliko takvih protuhegemonijskih aktivnosti.

I drugi su se mladi pisci i redatelji u Gautengu borili da u kazalištu Market osvoje isti prostor koji su nekoć imali njihovi bijeli kolege, a danas ga uživa Sekhabi. To se djelomice može pripisati onome što Robert Greig opisuje kao "izazov hodanja po jajima". Kako "zadržati vjernu, postojeću i često imućnu publiku i privući publiku i umjetnike koji u prošlosti nisu dobili priliku" (Greig 1997a:15)? To rezultira živčanom upravom koja nije voljna ulijetati u velike promjene ni riskirati s novim, nepoznatim redateljima i piscima. Međutim, pojavile su se indicije da neki dosad marginalizirani crni pisci i redatelji počinju dobivati pristup prostoru u centru u kojemu mogu postaviti niz novih, uzbudljivih djela koja se bave pozicijama marginalnih subjekata kakva je masa nezaposlene mladeži u Gautengu sa svojim neizbježnim okretanjem kriminalu. Takvi su stvaratelji Sello M-ake-KaNcube (*Koze Kuse Bash*), Pule Hlatshwayo (*Gomorra!*), članovi Društva za pozitivne umjetnosti (*Hola Majita*) i Obed Baloyi, čije je djelo *Ga-Mchangani* podiglo prašinu kad je izvedeno u Marketu zbog toga što je u potpunosti bilo na jeziku shangaan (jednom od autohtonih južnoafričkih jezika). Postavilo se pitanje uporabe jezika na južnoafričkim pozornicama i doveo u pitanje suvereni položaj engleskoga u kazališnoj praksi crnaca.

Također je zanimljivo pratiti razvoj teatra Windybrow na granici između Hillbrowa i Joubert Parka. To je kazalište smješteno u starom viktorskom zdanju u dijelu koji je nekoć bio otmjeno predgrađe, ali danas je postao sirotinjska četvrt u centru. Windybrow je potekao iz PACT-a i do kraja ove godine dobit će subvenciju preko te organizacije. Međutim, od sljedeće godine postat će neovisno kazalište. Vodi ga Walter Chakela i dinamičan mladi tim u kojemu su Ali Hlongwane, Nomsa Manaka i Thabiso Leshoi. Smješteno unutar specifične lokalne zajednice kojoj se i obraća, cilj mu je potaknuti razvoj crnog kazališta i davati afričke drame. Polako je napredovalo prikazujući nove i napredne dramatičare i redatelje novoj lokalnoj publici, bez prijekne potrebe da se bavi ukusima i senzibilitetom "vjerne, postojeće i često imućne publike" iz prošlosti.

PREMIJERE

PORTRET

FESTIVALI

VOX

HISTRIONIS

MEĐUNARODNA
SCENA

TEORIJA

MI U SVJETU

ANEKDOTA

NOVE KNJIGE

SJEĆANJA

DRAME

Robert Colman nedavno je postavio dvije predstave koje uz pomoć neškolovanih glumaca iz pojedinih zajednica artikuliraju narative što se temelje na osobnim svjedočanstvima koja proizlaze iz marginalne društvene pozicije: protagonisti su bili žrtve kršenja ljudskih prava koje su se pojavile pred Komisijom za istinu (*Indama Engizoyixoxa – Priča koju ću upravo ispričati*) i crne lezbijke (*After Nines*). Te predstave nisu izvedene u *mainstream* prostorima, nego u prostorima za okupljanje zajednice, a bave se drukčijim, specifičnim gledateljima pozicioniranim u lokalnom kontekstu. Ovaj nas primjer potiče da proširimo svoje razmatranje uzimajući u obzir i kazališne događaje koji se suprotstavljaju dominantnim paradigmatima kazališne produkcije: gdje je nešto izvedeno, tko je to izveo i s kakvim krajnjim ciljem.

III

Iako je sadržaj kazališnih predstava u Južnoj Africi tijekom proteklih nekoliko godina nastavio istraživati probleme relevantne za život Južnoafrikanaca i premda glumačke postavbe sve bolje i bolje predstavljaju južnoafričku populaciju, to se ne može reći i za kazališnu publiku. Do statistika o kazališnoj publici teško je doći, ali uvriježeno je mišljenje među kazališnim praktičarima da je broj gledalaca na kazališnim predstavama vrlo mal i da je u proteklih nekoliko godina došlo tek do neznačajnijeg porasta. Zapravo, publike koja dolazi pogledati predstavu u neko od renomiranih kazališta sve je manje. Za taj očit pad gledanosti navedeni su brojni razlozi. Među njima je i činjenica da su se kazališta uvijek gradila u središtima velikih gradova, a posljednjih godina postoji tendencija selidbe gradova prema zaštićenijem i samodostatnijem životu u predgrađima i crnačkim naseljima, posebice noću. Ljudi više noću ne putuju u grad kako bi se rasonodili. Zapravo, ljudi noću više ne putuju nikamo – ako baš ne moraju – zbog općeg straha od kriminala. Također, neki tvrde da zbog slabljenja ekonomije i porasta inflacije ljudi više nemaju novca koji bi trošili na rasonodu. Cijena kazališnih karata povećala se, a kino je postalo dostupnije široj zajednici. Međutim, ja smatram da je najvažniji problem u vezi s kazališnom publikom to što se sastav publike nije bitno promijenio od godine 1994. Kazališta nisu uspjela posjet kazalištu učiniti privlačnom i relevant-

nom aktivnošću za većinu stanovništva, nego se uglavnom oslanjanju na pripadnike bijele srednje klase koji već imaju naviku odlaznja u kazalište. Dio problema s kojim se suočavaju kazališni ravnatelji proizlazi iz dominacije “televizualne” kulture, kako ju je nazvao Philip Auslander, u kojoj je “televizualnost ključan i presudan element našeg formiranja na kulturnom planu pa se zapravo više ne radi o tome razmišljamo li mi o televiziji u različitim kulturnim kontekstima, nego vidimo li je kao kulturni kontekst” (Auslander 1997, str. 50). Televizija, koja ima mogućnost da dopre do potencijalno neograničenog broja gledalaca, posljednjih je godina uspjela povećati broj onih koji je gledaju, budući da su se televizori proširili posvuda po našim crnačkim naseljima. Kazalište, koje može primiti ograničen broj gledatelja, koji usto moraju izaći iz udobnosti svoga doma u javnu arenu kako bi nešto uopće pogledali, nije se pokazalo dostojnim protivnikom i danas je zbog toga u krizi. Kao predavač na sveučilišnom odsjeku za dramu susrećem mnogo mladih ljudi koji žele dobiti priliku da se okušaju u praksi i mogu potvrditi da većina mladih danas u Južnoj Africi teško razlučuje između živog kazališta i televizijske drame. Velik broj kandidata za glumačku školu nikad nije vidio kazališnu predstavu u živo, ali znaju sve o lokalnim televizijskim dramama i serijskim trakavicama. Važno je istaknuti sljedeću činjenicu: dok je Gibson Kente krajem šezdesetih i početkom sedamdesetih u crnačkim naseljima privlačio mase gledatelja svojim kazališnim mjuziklima, u Južnoj Africi još nije bilo televizije.

Međutim, unatoč općem ozračju pesimizma koje vlada među kazališnim ravnateljima u renomiranim kazalištima velikih gradova, u nekim je područjima došlo do očitog napretka. Već su izneseni argumenti u prilog afirmaciji lokalizirane izvedbe izvan *mainstreama*. Takve družine, kao što smo vidjeli, bolje pronalaze publiku zbog svoje kontinuirane prisutnosti unutar i oko vlastite zajednice, svoje vidljivosti i pristupačnosti zajednici te gradnjom narativa koji je blizak publici. Nadalje, treba priznati da se sve veći broj Južnoafrikanaca susreće s kazalištem izvan tradicionalnih kazališnih prostora na priredbama koje se suprotstavljaju temeljnim paradigmatima kazališne produkcije na planu prostora, onoga što čini izvođača i odnosa između izvođača i publike. U ostatku članka pozaba-

vit ću se takvim manifestacijama.

Jedno od posebno izraženih područja rasta jest umjetnička izobrazba temeljena na zajednici te izvedbeni projekti orijentirani na određeno mjesto. Nekoć je kazalište zajednice često bilo samo drugo ime za crno kazalište i često su bijeli kritičari i praktičari rabili taj naziv u pejorativnom smislu. Danas, kad su praktičari crnoga kazališta počeli zauzimati pozicije u *mainstreamu* kazališne prakse, taj pojam počeo je gubiti takve asocijacije te je poprimio nijansiranije i razvijenije značenje. Ovdje zajednica označava sudionike odnosno izvođače i publiku, a iskustvo procesa jednako je važno kao i proizvod. Takav projekt je i *Projekt Phakama*.

Phakama je izvedbeno-obrazovni projekt za mlade unutar zajednice s naglaskom na sudioniku. Započeli su ga Londonski međunarodni kazališni festival (LIFT) i Sibikwa Community Theatre 1996. godine. Od tada je iznjedrio projekte i predstave u Benoniju (*Bulang Dikgoro – Otvorite kapije*), Seshegu u Sjevernoj pokrajini (*Ka Walo Ka Seatlengi*) te nedavno u Cape Flatsu (*Met 'n Sak Onner die Blad – S kovčegom u ruci*). U potonjem projektu mladim ljudima i umjetničkim djelatnicima iz predgrađa i crnačkih naselja Cape Towna pridružile su se slične skupine iz Seshega, Mmabatha i Benonija te iz Deptforda u Londonu, u dvotjednom rezidentnom procesu razvijanja vještina koji je kulminirao izvedbom pod vedrim nebom u mjesnom izviđačkom kampu. Predstava koju je pohodila lokalna zajednica Grassy Parka te prijatelji i rođaci izvođača istraživala je priče o putovanjima, migracijama i prisilnim preseljenjima. Još jednom se susrećemo s motivom putnika, s kovčegom pod rukom, punim priča koje je pokupio na raznim usputnim stanicama (osobne priče sudionika), pričama koje se rabe za gradnju novih identiteta u nastajanju. *Phakama* je s jedne strane krajnje lokaliziran projekt, no s druge strane ima jaku transnacionalnu dimenziju i može istraživati zajednička iskustva u zajednicama toliko različitim kao što su ove spomenute.

Još nešto zanimljivo odigrava se u centru kazališne prakse u novoj Južnoj Africi, teatru Market. Kad je Laboratorij Market¹³ 1990. počeo s radom, svjesno je odabrao perifernu poziciju u odnosu na sam teatar Market. Kako bi se potaknulo kazališne skupine u zajednici da se koriste Laboratorijem, jasno su razdvoje-

ne aktivnosti Laboratorija i kazališta. To je učinjeno kako bi se ublažio strah da je Laboratorij tek sredstvo preko kojega će kazalište Market prisvajati ideje i priče iz lokalnih zajednica. Danas Laboratorij počinje sve više redefinirati središte samog teatra Market. Osjećaj fokusiranosti i očit uspjeh aktivnosti Laboratorija te nasuprot tomu borba za publiku i očit nedostatak usmjerenja samih kazališta, počeo je premještati pažnju i moć put Laboratorija. Robert Greig izvještava:

Labos stoji kompleks Market tek 11% od cijelog njegova budžeta. No to nije pokazatelj energije koja stoji iza njegovih projekata i njihove dugoročne vrijednosti. Zapravo, Labos je zalog budućnosti teatra Market. Evo nekih rezultata:

- djelatnici su vodili 50 terenskih projekata u Gautengu;
- Labos je održao tri velika festivala za nove dramske skupine i djecu i ispunio 78% raspoloživih mjesta; Nastupilo je oko 38 skupina;
- održavana su redovita subotnja popodnevna predstavljanja, sa 65 novih djela ili radova nepoznatih autora;
- Labos je pripremio i izveo predstavu *Julije Cezar* u 30 škola; vidjelo ju je 10 000 učenika;
- održane su radionice na terenu u Bocvani i Zimbabveu, a u Labosu je održano pet dvomjesečnih projekata, koji su se uglavnom bavili razradom teksta;
- predstavu za osnovne škole o AIDS-u i zlostavljanju djece vidjelo je 12 500 učenika u 52 škole... (Greig 1997a:15)

Takav popis aktivnosti ne samo da pokazuje koliki je uspjeh i važnost aktivnosti Laboratorija za kazalište Market i s kolikim pravom može unutar njega zatražiti važnije mjesto. On također ukazuje koliki je interes zajednice za kazalište i glumu u regiji Gauteng. A to je tek jedno kazalište. Druga, poput kazališta Windybrow, također poduzimaju slične aktivnosti.

Još jedan zanimljiv primjer koji pokazuje muževnost centra, njegovu sposobnost da uzvрати udarac te posvećenu kompleksnost odnosa između centra i margina slučaj je Industrial Theatrea. Osamdesetih je godina jedno od najznačajnijih središta kazališne prakse bilo Radničko kazalište. Bilo je to kazalište koje je nastalo

PREMIJERE
PORTRET
FESTIVALI
VOX
HISTRIONIS
MEĐUNARODNA
SCENA
TEORUA
MI U SVUETU
ANECDOTE
NOVE KNJIGE
SJEĆANJA
DRAME

s radnicima, bavilo se njihovim problemima i temama, izvodili su ga radnici za druge radnike i utjelovljavalo je snažan protuhegemonijski pokret. Djelovalo je s kazališnih i političkih margina kao mjesto otpora hegemoniji centra. Međutim, čini se da tijekom devedesetih nije bilo značajnijeg napretka u ovom obliku prakse. Umjesto toga, uprava je kooptirala kazalište i smjestila ga u "kapitalistički" centar u obliku onoga što je danas poznato kao Industrijski teatar: uporaba kazališne predstave ili kazališnih radionica u kolektivnom okružju. Sad predstave koje se daju u korporacijskim okružjima stvara uprava, one se bave temama koje odredi uprava, a izvode ih profesionalni glumci za radničku publiku koja sve to vrijeme ostaje uglavnom pasivna. Nešto su slično i radionice, gdje se izvođači-prenositelji služe kazališnim vježbama kao sredstvom iniciranja i poticanja rasprave o određenim temama ili problemima koje opet određuje uprava. U takvim radionicama može se dogoditi da radnici dobiju zamolbu da aktivno sudjeluju kao izvođači. Moje je mišljenje da je to sjajan primjer rizika s kojim se suočavaju aktivnosti na marginama, ilustracija načina na koje ih je moguće potpuno progutati i preoblikovati u središtu.

Mnogi izvođači, redatelji i pisci napustili su tradicionalna kazališta i posvetili se radu u ovom području. Clare Stopford, bivša zamjenica umjetničkog direktora u kazalištu Market, sad je stalno zaposlena kao redateljica u družini Blue Moon, najvećoj družini Industrijskog kazališta u zemlji. Ona procjenjuje da kazališne predstave koje priređuje Blue Moon u jednoj od najvećih korporacija katkad vidi čak između trideset i četrdeset tisuća radnika. Nema sumnje da je industrijsko kazalište značajan napredak za kazališnu industriju u Južnoj Africi. Ono je također postalo vrlo primamljivo za praktičare jer se ondje vrti novac, a plaće su mnogo veće nego u tradicionalnom kazalištu. Podrobnu analizu njegovih političkih dimenzija, međutim, tek treba načiniti u domeni kazališnih istraživanja.

IV

U ovom sam tekstu pokušao na neki način predstaviti strukturu kazališta u Južnoj Africi devedesetih godina, posebice u razdoblju nakon demokratskih izbora 1994. Postavio sam tezu da ono više nije satkano iz

jedne glavne niti, nego iz mnogobrojnih manjih. Drugim riječima, da je to kazalište koje se više bavi mnogobrojnim malim narativima s margina nego nekim glavnim narativom centra, te da na taj način odražava novu slobodu izražavanja osobnih identiteta i subjektivnosti. U tim mnogostrukim prostorima – u materijalnom i metaforičnom smislu – koji su tradicionalno bili periferni u Južnoj Africi i južnoafričkoj kazališnoj praksi, svjedoci smo rađanja lokaliziranih priča, povijesti i identiteta koji se govore, izmišljaju i grade unutar kazališnih predstava. Ovdje nema pokušaja da se pronade imaginarni osjećaj ujedinjenja u srcu "nacionalnog identiteta", nego osjećaj difuzije i fragmentacije mnogostrukih osobnih i kulturnih identiteta, što je u mnogo većoj mjeri dio načina na koji se danas u Južnoj Africi percipira stvarnost. I to ne samo na razini sadržaja nego i na razini produkcije: gdje se predstave izvode, tko ih izvodi i kakav je njihov odnos s nekom specifičnom publikom.

Ovim želim sugerirati da takvi manji narativi postavljaju koordinate novog, radikalnog kazališnog zemljoviđa koji se suprotstavlja opreci centra i margine i zamjenjuje ju novim, potpunijim zemljovidom koji u sebi sadrži različite prakse u mnogobrojnim, promjenjivim, lokalnim centrima.

Time, međutim, ne želim reći da ti manji narativi stoje zasebno, hermetički odijeljeni jedan od drugoga, u vidu mnoštva različitih, razdvojenih, konkurentski fragmentiranih priča, lišenih političkog aktivizma ili radikalizma, da ih lako može ignorirati i usutkati nova hegemonija u centru nove države. Jer važno je zajedno sa Stuartom Hallom primijetiti da "politika apsolutne raspršenosti nije politika". Ono što se traži jest priznanje da ovi narativi i oni koji ih izvode tvore, riječima Edvarda Soje, "mногоstruke zajednice otpora, polivolakalne političke pokrete sposobne da povežu mnogo radikalnih subjektivnosti i stvore nova 'sastajališta' i prave i zamišljene 'prostore' za različite oporbene prakse" (Soja 1996:84).

Ostaje vidjeti hoće li kazalište slijediti ovaj razvojni put ili će centar, uvijek sumnjičav prema mnogostrukosti i netrpeljiv prema fragmentaciji i otvorenosti unatoč retorici kojom želi uvjeriti u suprotno, pronaći načine da se hijerarhija centra i margina osnaži. Međutim, ako je moguće stvoriti takve veze između "radikalnih

subjektivnosti" i oformiti "zajednice otpora", kako na lokalnom tako i na globalnom planu, onda nema razloga da margine ne nastave sa svojim poslom opozivanja centra.

S engleskog prevela Maja Tančik

PREMUERE

PORTRET

FESTIVALI

VOX

HISTRIONIS

MEĐUNARODNA SCENA

TEORUA

MI U SVUETU

ANECDOTE

NOVE KNJIGE

SJEĆANJA

DRAME

LITERATURA

Anzaldúa, Gloria. (1987). *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*. San Francisco: Spinsters/Aunt Lute.

Auslander, Phillip. (1997). "Against Ontology: Making Distinctions Between the Live and the Mediatized". *Performance Research*, 2(3), str. 50-55.

Baron Cohen, Dan. (1996). "Resistance to Liberation: Decolonizing the Mindful-Body". *Performance Research* 1(2), str. 60-74.

Douglas, Colin. (1996). "If the censorship changes seem dangerous, the secrecy surrounding them is even worse". *Sunday Independent*, 18. kolovoza, str. 21.

Greig, Robert. (1996). *Sunday Independent*, 9. lipnja, str. 23.

— (1997a) "Funding stethoscope reveals Market's health", *The Star Tonight!*, 12. veljače, str. 15.

— (1997b) "New roles in management of the arts would make you wonder who's wearing what hat". *Sunday Independent*, 13. travnja, str. 12.

Hooks, Bel. (1990). *Yearnings: Race, Gender, and Cultural Politics*. Boston: South End Press.

Larham, Peter. (1991). "Theatre in Transition: The Cultural Struggle in South Africa". *The Drama Review* 35, no. 1 (T129), proljeće, str. 200-211.

McClintock, Anne. (1994). "The angel of progress", u: *Colonial discourse/Postcolonial theory*, Francis Barker, Peter Hulme i Margaret Iversen, ur., Manchester: Manchester University Press, str. 253-266.

Minh-ha, Trinh T. (1991). *When the Moon Waxes Red: Representation, Gender and Cultural Politics*. New York: Routledge.

Soja, Edward. (1996). *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and other real-and-imagined places*. Cambridge, Massachusetts: Blackwell.

Van Graan, Mike. (1997). "If the fishbowl's too small, don't blame the poor fish". *Sunday Independent*, 27. travnja, str. 13.

- ¹ CODESA = Konvencija za demokratsku Južnu Afriku, višestranački forum na kojemu je usvojen sporazum koji je doveo do demokratskih izbora 1994.
- ² Zakon broj 56 iz 1997.
- ³ Originalni zakon pod naslovom "Cenzura" u statutarnim knjigama bio je Akt o publikacijama broj 42 iz 1974. Novi Zakon o filmu i publikacijama nosi broj 65 iz 1996.
- ⁴ Predstava *Soe Loep Ons... Nou Nog!* (doslovno: "Ovo je način kako mi hodamo... i dalje!") izvedena je u Jazzart Dance Theatreu i kazalištu Magnet. Režirao ju je Mark Fleishman, a koreografija je povjerena Jennie Reznec. Dodatnu koreografiju radio je Alfred Hinkel. Tekst je napisala Dawn Langdown zajedno s Markom Fleishmanom.
- ⁵ Pojam "obojen" pripadao je rasnoj klasifikaciji u doba apartheida. Odnosio se na ljude miješanog podrijetla, kao i one koji potječu od malajskih robova te od khoisanskih naroda (Bušmani i tzv. Hotentoti ili Khoikhai, nap. prev.). Najveća koncentracija takozvanih "obojenih" ljudi nalazi se u tri provincije Capea, iako ne isključivo.
- ⁶ Riječi "klonkie" i "hotnot" podrugljivi su pojmovi, osobito kad ih rabe bijelci za označavanje "obojenih". Prva riječ označava malenoga dječaka, a druga je skraćena verzija od riječi "Hotentot".
- ⁷ "stoep": veranda ili balkon
- ⁸ Godišnji festival na kojemu *Klopse*, skupine minstrela s bijelo obojenim licima, marširaju kroz grad Cape Town na dan nakon Nove godine, sviraju i plešu, često se naziva i *coon carnival*, "karneval crnčuga".
- ⁹ Predstavu *The Stories I Could Tell* postavio je kazališni kolektiv Hearts and Eyes, a režirao Peter Hayes. Tekst je napisao Jay Pather zajedno s Peterom Hayesom.
- ¹⁰ *Raw Dog Night* je duga dramska poema američkog pjesnika Assota Santa i jedini je tekst u cijeloj predstavi koji nisu napisali Pather i redatelj Peter Hayes.
- ¹¹ "Indijac" je još jedna klasifikacija iz rječnika apartheida, a odnosi se na ljude koji potječu iz Indije, Pakistana i Sri Lanke. Ta kategorija obuhvaća brojne religije i jezike. Prema klasifikaciji apartheida, "Indijci" nisu bili "crni", iako su mnogi sami sebe takvima smatrali, posebice nakon što je Pokret za crnačku svijest naglasio jedinstvo svih nebijelih potlačenih naroda u Južnoj Africi.
- ¹² "Simunye", u značenju "svi smo jedno", moto je prvog televizijskog kanala Južnoafričke televizijske kuće. Skovan je kao simbol jedinstva u različitosti, no postao je nešto poput vica u Južnoj Africi.
- ¹³ Laboratorij Market osnovali su 1990. Barney Simon i John Kani kao istraživačku i terensku granu Zaklade kazališta Market. Početni kapital osigurala je Rockefellerova zaklada.