

UDK: 821.111(73).09-2 O'Нил J.; 821.581.09-2 Jy Ц.

■ NA TRAGU O' NILOVOG CARA DŽONSA: CAO JUEVA *DIVLJINA*¹

MIRJANA PAVLOVIĆ²Univerzitet u Beogradu,
Filološki fakultet, Katedra za orijentalistiku,
Beograd, Srbija

U ovom radu ćemo preko komparativne analize drama *Car Džons* (1920) Judžina O'Nila i Cao Jueve *Divljine* (1937) analizirati način na koji je kineski pisac primenio O'Nilovu ekspresionističku tehniku kako bi razotkrio složenost ljudske psihe. Dok O'Nil istražuje srž rasnog i kulturnog identiteta, Cao Ju se bavi moralnim i psihološkim raskolom u čoveku ophrvanom osećanjem krivice zbog zločina koji je počinio. Premda obrađuju različite teme, oba pisca koriste monologe, audio-vizuelna sredstva i halucinacije. Uprkos očiglednom uticaju O'Nilove drame na njegovo stvaralaštvo, Cao Ju je uspešno stvorio originalnu i autentično kinesku dramu.

Ključne reči: ekspresionizam, rasni identitet, osećanje krivice, uticaji, originalnost.

Premda se Judžin O'Nil (Eugene O'Neill, 1888-1953) smatra ikonom američkog dramskog pokreta, njegovo stvaralaštvo, začudo, retko je imalo direktnog uticaja na potonje zapadne dramske pisce. Pa ipak, Judžin O'Nil je, uz Šekspira, Ibzena i Čehova, bio jedan od vodećih uzora kineskim pozorišnim stvaraocima dvadesetih i tridesetih godina minulog veka. Okrenutost kineskih dramskih pisaca zapadnoj drami uopšte lako se može razumeti ako se ima u vidu da taj period predstavlja početnu fazu razvoja kineske *govorne drame* (话剧), to jest zapadne drame koja se, za razliku od tradicionalnog kineskog muzičkog pozorišta, oslanja na govorni dijalog. Pošto je O'Nil bio poznat kao pisac koji je stalno tragao za novim pozorišnim izrazima, i s obzirom na to da je bio savremenik mladih rodonačelnika kineske nove drame od kojih su se neki školovali i u Americi, njegovo stvaralaštvo bilo je neiscrpni izvor zanimanja članova dramskog pokreta u Kini.

1 Tekst je napisan u okviru projekta „Prevod u sistemu komparativnih izučavanja nacionalne i strane književnosti i kulture“ MNTR br. 178019.

2 Kontakt podaci (Email): mirjanapav@beotel.net

U O'Nilovom dramskom opusu prilično veliku pažnju kineskih pisaca izazvala je drama *Car Džons* (*The Emperor Jones*, 1920), prvenstveno zbog toga što se u toj drami ispituje nov dramski stil – ekspresionizam. Tako je već 1922. godine Hung Šen (洪深, 1894-1955), nakon povratka iz Amerike gde je u čuvenoj harvardskoj pozorišnoj radionici studirao dramaturgiju kod O'Nilovog profesora, po uzoru na tu dramu napisao *Džao, kralj Podzemlja* (赵阎王).³ Kinesku verziju *Cara Džonsa*, doduše s daleko manje uspeha, napisali su i Bo Jen (伯颜, *Reka Sung* 宋江, 1923) i Gu Đijenčen (谷剑尘, *Vlastelin* 绅董, 1929). Ipak, najuspešniju i najkreativniju primenu O'Nilovih ekspresionističkih sredstava ostvario je Cao Ju (曹禺, 1910-1996) u drami *Divljina* (原野, 1937), što će biti i predmet našeg zanimanja u ovom radu.

Pre nego što pređemo na konkretnu uporednu analizu *Cara Džonsa* i *Divljine*, valja istaći i to da se sličnosti između Judžina O'Nila i Cao Jua ne ograničavaju samo na pozorišno-književni uticaj koji je američki pisac imao na kineskog. Na prvom mestu, njihovo dramsko stvaralaštvo označava prekretnicu u razvoju američke, odnosno kineske drame. Naime, za razliku od dotadašnjih sentimentalnih, gotovo patetičnih melodrama u američkom pozorištu, O'Nil je „težeći da stvori 'modernu američku dramu' koja bi mogla, kako se nadao, parirati velikim delima evropskih modernista kao što su Ibzen, Strindberg i Šo“ (Krasner 2005: 143), u melodramski izraz uneo novine poput obrade suptilnijih međuljudskih odnosa zadirući, pri tom, u najudaljenije delove ljudske psihe. Slično tome, Cao Jueva pojava na kineskoj pozorišnoj sceni obeležila je ulazak nove kineske drame u zrelu fazu pre svega zahvaljujući piščevom napuštanju uglavnom stereotipnog i jednodimenzionalnog zapleta društvenoprobleskih drama napisanih u prethodnom periodu, kao i težnji ka oblikovanju raskošnih, psihološki iznijansiranih karaktera likova i ka pažljivom oslikavanju njihovog kompleksnog unutrašnjeg stanja.⁴ Na drugom mestu, i O'Nil i Cao Ju bili su skloni eksperimentisanju s različitim književnim pravcima, dramskim sredstvima, simbolima i tematskim sadržajima, što njihove dramske opuse čini bogatim i raznovrsnim.

U ovom radu ćemo preko komparativne analize drama *Car Džons* i *Divljine* analizirati način na koji je Cao Ju primenio O'Nilovu ekspresionističku tehniku kako bi pred publikom prikazao, na izvestan način materijalizovao, uskovitlanost ljudske duše u trenucima kada je čovek u najvećem sukobu prvenstveno sa samim sobom. Tu ćemo, s jedne strane, govoriti o obradama dve različite teme – poricanja sopstvenog porekla u američkoj drami i griže savesti u kineskoj, pri čemu je radnja obe drame smeštena u istom okruženju (u mračnoj šumi) i u sećanjima junaka. S druge strane, upoređićemo upotrebu verbalnih i neverbalnih pozorišnih postupaka u dvema dramama i

3 O načinu na koji je Hung Šen primenio O'Nilovu ekspresionističku dramsku tehniku u svojoj drami videti Chen (1967) i 孙庆升 (1994: 150-154). Ovde je zanimljivo pomenuti i to da je upravo Hung Šen desetak godina kasnije preveo *Cara Džonsa* na kineski jezik.

4 O nastanku i razvoju kineske nove drame, kao i o Cao Juevom značaju za kinesko dramsko stvaralaštvo videti više u 孙庆升 (1994: 1-40) i Pavlović (2003).

U ispitivanju i opisivanju čovekovog psihološkog previranja, Cao Ju je osim u Ibzenovim i Čehovljevim dramama inspiraciju tražio i u O'Nilovom stvaralaštvu. Tako se, na primer, u liku Džou Fanji iz *Oluje* (雷雨, 1934) mogu uočiti tragovi eruptivne prirode Ebi Putnam, junakinje O'Nilove drame *Čežnja pod brestovima* (*Desire under the Elms*, 1924). Obe drame predstavljaju obrade klasične zapadne teme kvazi-incestuoznog odnosa između pomajke i posinka. Inspirativnu uporednu analizu ta dva lika napisao je Džozef Lau u tekstu "Thunderstorm" and "Desire under the Elms" (Lau 1970: 15-27). O obradi teme incesta u *Oluji* videti više u Pavlović (2009).

pokušaćemo da pokažemo način na koji je kineski pisac uspeo da unese originalne novine u ekspresionistički izraz.

1

U drami *Car Džons* opisan je duhovni slom američkog crnca Brutusa Džonsa, koji je pobegao iz zatvora na jedno karipsko ostrvo i tu se uz pomoć lukavstva i sile proglasio carem ostrvljana crne puti, umišljajući pri tom da je slobodan beli čovek. Njegova vladavina obeležena je tlačenjem i pljačkanjem podanika, te se nakon izvesnog vremena – a tu počinje radnja drame – protiv njega diže pobuna. Pred svojim gonocima, čije je približavanje naznačeno sve bržim udaranjem tam-tama, Džons beži u mračnu šumu. Od osam scena na koje je drama podeljena, šest središnjih predstavljaju svojevrzne poetske slike stanja čovekovog iskonskog straha, usled kojeg se u dubini Džonsove duše budi njegova crnačka svest. On je, naime, žedan, gladan, dobija groznicu i, najzad, u mraku šume priviđaju mu se „mali bezoblični strahovi“: on nanovo vidi belca kojeg je nekada ubio, drugove na robiji, tamničara koji ih šiba i kojeg takođe ubija, da bi se postepeno još više vratio u prošlost – na pijacu robljem, i, na kraju, uz divlje plesove i obrede vračeva, u okrilje domovine njegove rase. Džons se zapravo otisnuo u kolektivno nesvesno, u samu bit svog bića, što je na simboličkom i vizuelnom planu, istaknuto raspadom njegovog carskog kostima i pohabane evropske odeće. On je opet, i u bukvalnom i u prenesenom smislu, goli crnac na ledini, kojeg progonitelji konačno stižu i ubijaju.

O'Nil prvenstveno zanima pitanje odnosa svesnog i kolektivno nesvesnog u čoveku, pa u izvesnom smislu svog junaka oblikuje kao podvojenju ličnost (胡叔和 1991: 950). S jedne strane, Džonsovo jedno „Ja“ živi u realnom svetu i on je nemilosrdni, samopouzdan car koji vlada crncima, a s druge strane, njegovo drugo „Ja“, ono što on suštinski jeste, ispoljava se u svetu iluzija i ono je glasnogovornik potlačene crne rase. Tek nakon niza halucinacija Džons konačno shvata pravu prirodu svog rasnog nasleđa. Ali, da ironija bude veća, on na kraju poslednje scene ipak gine od ruke svojih sunarodnika, čime O'Nil naglašava svoju poruku da poricanje sopstvenog identiteta može rezultirati višestrukim posledicama, pa čak i onim pogubnim.

Cao Jueva *Divljina* mnogo je duža drama od *Cara Džonsa*. Sastoji se od tri čina od kojih su prva dva napisana u realističkom maniru, a tek poslednji u ekspresionističkom. U kineskoj drami tematsku okosnicu čini krvna osveta koju Čou Hu (doslovno Osvetnički tigar) želi da izvrši nad lokalnim silnikom Đijao Jenvangom, to jest čovekom koji je uništio njegovu porodicu a njega samog poslao u zatvor. Nakon osam godina od nesrećnih događaja, Čou Hu beži iz zatvora i vraća se u zavičaj gde saznaje da je Jenvang već umro. On se sada suočava s krajnje mučnom moralnom dilemom: da li da izvrši osvetu preko Dasinga, nedužnog Jenvangovog sina jedinca, a svog dobrog prijatelja iz detinjstva koji „ni mrava ne bi zgazio“ (曹禺 2000: 433). U prva dva čina *Divljine* Cao Ju je vrlo verno opisao psihološka previranja po pitanju krvne osvete, koja variraju od žudnje za osvetom, preko oklevanja do konačnog čina osvete. S krajem drugog čina, završava se i priča o osveti, da bi u trećem činu pisac pomerio dramski zaplet na novu ravan koja se tiče Čou Huovih osećanja nakon izvršenja osvete. Poput O'Nilovog Džonsa, i glavni junak *Divljine* pred svojim progoniteljima beži u šumu gde doživljava niz halucinacija.

Treći čin *Divljine* tiče se Čou Huovog unutrašnjeg raskola, gde on, razapet između griže savesti i želje da se pravda koliko-toliko zadovolji, pokušava da racionalizuje svoje postupke. To je naročito vidno kada se prouči redosled njegovih halucinacija. Isprva, Čou Huu se priviđa Dasing, a zatim i njegova beba koju je on smišljeno ostavio na klupu gde ga je Dasingova majka, slepa starica, greškom ubila. U tim momentima Čou Hu uspeva da sagleda svu okrutnost svojih postupaka. Štaviše, njegova savest ne može da izdrži pritisak saznanja da je i sam kriv za bebinu smrt, pa taj svoj čin pokušava da ospori time što kaže da je jednostavno zaboravio na dete. U tom poigravanju svesnog i podsvesnog rađaju se nove halucinacije u kojima on nanovo „vidi“ zlehudu sudbinu koju je doživela njegova porodica, te na taj način nalazi opravdanje za svoj osvetnički čin i u izvesnom smislu postiže duševni mir. Ipak, čini se da ni taj duševni mir nije potpun, niti predstavlja tačku od koje bi se eventualno mogao započeti nov život u kojem bi se Čou Huu pružila prilika da se iskupi i, najzad, da kroz proces pokajanja doživi lični preporod. Naprotiv, u Cao Juevoj režiji, destruktivni Čou Huov čin osvete koji prate oprečna osećanja, kao što su griža savesti, kajanje, mržnja, patnja, od samog početka drame neminovno vodi u krajnju autodestrukciju – samoubistvo.

Kao što smo videli, i u *Caru Džonsu* i u trećem činu *Divljine* pisci koriste priviđenja da pokažu borbu glavnih likova sa samim sobom. U oba dramska teksta pozadinu radnje čini mračna šuma, napetost se ističe i pojačava zvukom bubnjeva, oba junaka su gonjeni i obojica se nalaze u stanju konstantnog straha. Pa ipak, zavisno od tematskog konteksta, dve drame dobijaju različite naglaske. Dok se O'Nil bavi opštom temom čovečanstva zadirući u samu srž rasnog i kulturnog identitea, Cao Ju nastoji da ispita konkretan moralno-psihološki problem u određenom društvenom okruženju. Sem toga, u američkoj drami više je reč o iskonskom strahu nezaštićenog čoveka u divljem okruženju, dok je u kineskoj pre svega istaknut strah koji izvire iz saznanja o moralnoj krivici.

Sada treba da vidimo koja ekspresionistička sredstva je Cao Ju preuzeo iz O'Nilovog Cara Džonsa i na koji način ih je inkorporirao u kineski kulturni milje.

2

Da se prvo podsetimo. Ekspresionizam predstavlja književni pravac koji je buknuo u Nemačkoj 1910. godine. Bilo da je reč o tematici ili o jezičkom oblikovanju, ekspresionistički pokret u svojoj osnovi bio je antirealistički. Pisci tog opredeljenja prevashodno su težili predstavljanju tipičnih, opštih problema čovečanstva, a ne ispitivanju dubina duše konkretnog pojedinca. Uopšteno govoreći, njih nije zanimalo detaljno opisivanje događaja, već iskazivanje njihove suštine. Stoga dramski pisci koji pripadaju tom pravcu „žrtvuju“ zaplet i psihološko oblikovanje dramskih likova, zarad dramatisacije, vizualizacije čovekovih unutrašnjih osećanja, što se postiže raspadom dramskog teksta na niz scena, upotrebom monologa, simbola, zvučnih i vizuelnih efekata itd. U tom pogledu, O'Nilov *Car Džons* jedan je od tipičnih predstavnika ekspresionističke drame.

Treći čin *Divljine* Cao Ju je podelio na pet scena u kojima je poseban značaj dat monologu, a za stvaranje dramske atmosfere od O'Nilu je preuzeo više ekspresionističkih

sredstava, kao što su scenografija (tamna noć, šuma), upotreba zvučnih efekata (zvuk bubnjeva, pucnjevi), i, najzad, halucinacije. Ovde, međutim, nikako nije reč o jednostavnoj imitaciji, već je kineski pisac veliku pažnju posvetio tome da preuzete dramaturške elemente uskladi sa sopstvenim kulturnim miljeom i ukusom publike.

Tako, na primer, O'Nilov crnački tamtam u *Divljini* postaje bubanj koji služi za prizivanje mrtvih duša.⁵ Zvuk bubnja, koji, poput kakve utvare, progoni glavne junake, u obe drame jednako je u funkciji stvaranja napetosti i atmosfere straha. No, dok u *Caru Džonsu* neujednačeni i sve brži ritam tamtama predstavlja domorodačke gonitelje, i, dublje, izraz je Džonsovog kolektivno nesvesnog koje se sve više razotkriva, u *Divljini* bubanj ne samo što simbolizuje ovozemaljskog, nego ukazuje i na onozemaljskog progonitelja, to jest dušu mrtvog deteta. Uz to, taj zvučni efekat, kako to primećuje Lau, Cao Ju dopunjava jezovitim dozivanjem slepe starice, majke Đijao, koja u potrazi za Čou Huom tumara šumom (1970: 52). Štaviše, dok u O'Nilovom komadu stanje uznemirenosti nastaje onda kada se prvi put pred kraj prve scene čuju zvukovi crnačkog ratnog plesa, u *Divljini* tu funkciju, kao i funkciju svojevrsne psihološke pripreme publike za treći čin, ima upravo pretnja slepe starice, dakle Dasingove majke, na kraju drugog čina:

... Majka Đijao ulazi kroz vrata s leve strane. Obema rukama podiže Sjao Heiza (telo njenog mrtvog unuka, prim. prev.) prekrivenog crnim ogrtačem. Njeno lice nalik je bolnoj maski, sa obrvama sputanim patnjom i usnama nakrivljenim ka dole. Ne plače niti vrišti, poput kakvog strašnog zlog duha stoji ispred vrata s leve strane. Čou Hu i Đijao Huadi (Da Singova supruga, prim. prev.) uplašeno se povlače unazad i zbijaju u uglu.

MAJKA ĐIJAO (Neljudskim glasom) Hu! (Zastane čekajući odgovor) Hu! (I dalje nema odgovora, zloslutno) Znam da si ovde, Hu. (Planuvši iznenada) Srce ti je okrutno, Hu, nebesa ti neće oprostiti! Porodica Đijao ti se jeste zamerila, ali si se ovog puta silno ogrešio. (Od velikog bola gotovo mahnito) Dobro si pogodio, pogledaj! Dete sam ja svojom rukom ubila. I sada ga ni stari Buda neće povratiti u život, Hu, (svirepo) pratiću te, pa ma kuda krenuo... (曹禺 2000: 456).

Čini se da ove reči ne bi bile toliko efektne i zastrašujuće da majka Đijao nije slepa! Naime, čitalac/gledalac je svestan toga da s obzirom na njeno slepilo, majka Đijao ne bi mogla doslovno da ispuni pretnju koju je izgovorila. Ali, ako se ima u vidu da je tu reč o više nego ogorčenoj ženi koja se bavi crnom magijom, onda se značaj njene pretnje podiže na ravan natprirodnog što samo po sebi izaziva jezu. Sem toga, upravo kontrast između fizičke onesposobljenosti majke Đijao i njene natprirodne moći u Čou Huu stvara strah koji je, premda prvenstveno moralne prirode, pomešan sa praiskonskim strahom. Stoga se sasvim slažemo sa Džozefom Lauom (1970: 52) kada kaže da upravo zahvaljujući slepilu lik majke Đijao u tom trenutku „smesta postaje živi rekvizit ekspresionističke pozornice“.

Kao jedno od važnijih ekspresionističkih sredstava, i O'Nil i Cao Ju koriste monolog, s tom razlikom što je američka drama gotovo cela sazdana od Džonsovog

5 U prepravljenoj verziji *Divljine* iz 1957. godine Cao Ju je zvuk bubnja zamenio prepoznatljivim zvukom tradicionalnog kineskog udaračkog instrumenta *muju* (木鱼).

monologa, a u trećem činu *Divljine* Čou Hua verno prati njegova nekadašnja ljubav Huađin, sadašnja Dasingova žena, tako da se u tom činu prepliću dijalog i monolog. Huađin ne samo što je autonomno izgrađen dramski lik, ona istovremeno ima i vrlo važnu dramaturšku ulogu. S jedne strane, njena racionalnost u snažnom je kontrastu sa Čou Huovom iracionalnošću, čime se dodatno objašnjavaju njegove halucinacije i duševna previranja. Razumna promišljanja Huađin, s druge strane, spoljni su pokretač poigravanja Čou Huove podsvesti, jer se ona intenziviraju upravo njenim prisećanjem i tumačenjem prošlosti.

Sličnu ulogu imaju i audio-vizuelna sredstva u ovim dramama. Tako dolazimo do još jedne specifične i originalne upotrebe O'Nilovog ekspresionističkog postupka u Cao Juevom delu. U *Caru Džonsu* halucinacije i monolog glavnog lika ispresecani su pucnjevima iz puške i premda se njima označava promena iluzornih prizora, čini se da tok Džonsove podsvesti ima sopstvenu logiku razvoja, to jest nije u gotovo nikakvoj suštinskoj vezi sa spoljnim svetom. U *Divljini*, pak, ta sprega između Čou Huovog unutrašnjeg bića i njegovog realnog okruženja značajno je veća. To je naznačeno već u prvoj sceni trećeg čina kada Čou Hu, koji još nije izašao na pozornicu, uzvikne: „Vidi! Svetlo! Crveno svetlo!” (曹禺 2000: 462). To crveno svetlo, odnosno crveni lampion, kojim slepa starica pokazuje put izgubljenoj duši svog unuka, u Čou Huovom umu direktna je asocijacija na njegov zločin i, gotovo trenutno, u njemu stvara osećanje straha i grižu savesti, koji, dalje, proizvode halucinacije. Zapravo, crvena svetlost, koja s vremena na vreme osvetljava tamnu šumu tokom celog čina, za ubicu je u neku ruku oličenje stvarnog duha. U tom kontekstu, jasno je da je u poređenju sa *Carom Džonsom* unutrašnji svet glavnog lika u trećem činu *Divljine* prikazan znatno realnije. Stoga, mogli bismo reći, Cao Ju ovde, sledeći karakterno-psihološku logiku svojih likova, uspešno koristi realističke postupke ne bi li pojačao uverljivost nerealističkih dramaturških sredstava.

*

Premda je pisana pod direktnim uticajem Judžina O' Nila, sudeći po raznovrsnoj upotrebi dramaturških sredstava *Divljina* predstavlja daleko ambiciozniji dramski tekst nego što je to slučaj s *Carem Džonsom*. U njoj su zapravo vešto ispreplitana dva različita stila pisanja koji se ne uočavaju samo na onoj očiglednoj ravni, to jest u podeli na prva dva čina gde dominira realizam i ekspresionistički treći čin. U trećem činu, kako smo videli, realistički postupci podupiru ekspresionističke i *vice versa*. Sem toga, i u situacijama kada Cao Ju direktno pozajmljuje O'Nilovu tehniku, on je uvek menja u skladu s potrebama tematike svoje drame i sopstvenog kulturnog nasleđa. Tu, naravno, nije reč o prostoj zameni nacionalnih simbola, već o prilično inventivnoj i originalnoj nadgradnji simboličkog sadržaja. Upravo u tome se ogleda Cao Jueva maštovitost i umetnički talenat.

LITERATURA

曹禺. 2000. 曹禺经典. 海口:南海出版社.

Chen, D. 1967. Two Chinese Adaptations of Eugene O'Neill's *Emperor Jones*. *Modern Drama* IX/4, 431-439.

胡叔和. 1991. 也论原野. U 田本相, 胡叔和 (prir.) *曹禺研究资料*. 北京:中国戏剧出版社, 929-952.

Krasner, D. 2007. Eugene O' Neill: American Drama and American Modernism. In D. Krasner (ed.) *A Companion to Twentieth Century American Drama*. Malden, MA: Blackwell Publishing, 142-158.

Lau, J. S. M. 1970. *Ts'ao Yu, The Reluctant Disciple of Chekhov and O'Neill – A Study in Literary Influence*. Hong Kong: Hong Kong University Press.

Pavlović, M. 2003. Pogovor. U Cao Ju, *Oluja*. Beograd: Filip Višnjić, 190-193.

Pavlović, M. 2009. Double Incest in Cao Yu's *Thunderstorm*. U R. Pušić (prir.) *Moderna Kina i njena tradicija*. Beograd: Filološki fakultet u Beogradu i Institut Konfucije, 406-418.

孙庆升. 1994. 中国现代戏剧思潮史. 北京:北京大学出版社.

SUMMARY

FOLLOWING THE STEPS OF EUGENE O'NEILL:
CAO YU'S *THE WILDERNESS*

Through a comparative analysis of Eugene O'Neill's *The Emperor Jones* (1920) and Cao Yu's *The Wilderness* (1937), this paper scrutinizes how the Chinese author applies O'Neill's expressionistic technique in order to reveal the complexity of the human psyche. While O'Neill explores the very core of racial and cultural identity, Cao Yu deals with the moral and psychological split in a man overwhelmed by guilty conscience for a crime he committed. Although they treat different subject-matters, both writers use monologues, audio-visual devices and hallucinations. Despite the obvious influence of O'Neill's play in his work, Cao Yu successfully creates an original and authentically Chinese play.

KEYWORDS: expressionism, racial identity, guilty conscience, influences, originality.

(Originalan naučni rad primljen 03.10.2011;
ispravljen 03.08.2012;
prihvaćen 03.08.2012)