

Bojana M. Maksimović¹

Univerzitet u Beogradu
 Filološki fakultet

SLIKA PORODICE U IBZENOVOJ DRAMI AVETI I CAO JUEVOJ DRAMI OLUJA

Originalni naučni rad
 UDC 316.356.2:821.113.5-2.09 Ibsen H.
 316.356.2:821.581-2.09 Cao Y.
<https://doi.org/10.18485/kkonline.2018.9.9.8>

Ovaj rad bavi se komparativnom analizom Ibzenove drame *Aveti* (1881) i Cao Jueve drame *Oluja* (1934). Oba dela, pored ostalih višestrukih sličnosti, predstavljaju porodične drame koje prikazuju propast imućnih i uglednih porodica u vreme velikih društvenih previranja u Norveškoj i u Kini. Stavljajući težište analize upravo na sliku porodice i braka u pomenutim dramama, u ovom radu pokušaćemo da dodatno osvetlimo njihove uzajamne veze tako što ćemo proučiti glavne likove i njihove međusobne odnose koji se temelje na skrivanju mračne tajne iz prošlosti. Jedna od osnovnih pretpostavki rada jeste to da je porodica u tim delima predstavljena kao tlačiteljska, represivna institucija koja počiva na regulacionim mehanizmima društva koji nastoje da je uredi prema određenoj hijerarhijskoj shemi gde je svakome dodeljena jasna uloga. Samim tim, odnose između likova posmatraćemo kroz prizmu njihovih porodičnih uloga, a posebnu pažnju posvetićemo proučavanju likova supruga i sinova koji se u tim dramama izdvajaju kao najveće žrtve društvenog sistema utemeljenog na patrijarhalnim vrednostima.

Ključne reči: drama, Ibzen, *Aveti*, Cao Ju, *Oluja*, porodica

1. Uvod

Henrik Ibzen (1828-1906), najznačajniji norveški dramski pisac, jedan je od zapadnih pisaca koji je imao presudan uticaj na kinesku književnost, naročito na govornu dramu, tj. dramu u zapadnom smislu te reči¹. S obzirom na to da je Ibzen bio poznat kao večiti borac za slobodu, emancipaciju ličnosti i ženska prava, njegova velika popularnost u Kini uopšte ne iznenađuje. Jer, u jeku društvenih i političkih previranja podstaknutih odbacivanjem feudalizma i osnivanjem republike, u tadašnjoj Kini „uzdrman je sam temelj konfucijanskog društvenog uređenja tako što je promovisana zapadna ideja individualizma“ (Pavlović, 2014a: 98), a upravo je Ibzen bio jedan od glavnih propagatora te ideje. S druge strane, kao „otac moderne drame“, norveški pisac je i svojim stvaralačkim postupkom znatno uticao na brojne

* Filološki fakultet u Beogradu, Studentski trg 3, 11000 Beograd, Srbija; e-mail: nymeriabm@gmail.com

¹ Više o rađanju tog novog književno-scenskog žanra u Kini videti u Eberstein (1990) i Pavlović (2014b).

dramske pisce, među njima i na Cao Jua (1910-1996), koji će kasnije u svojoj zemlji postati najznačajniji dramski pisac XX veka.

Cao Ju se sa Ibzenom upoznaje već kao osamnaestogodišnjak. Tada u dramama *Narodni neprijatelj* i *Lutkina kuća* (u Kini poznatoj i pod nazivom *Nora*) tumači lik Petre tj. ćerke doktora Stokmana, odnosno lik Nore, glavne junakinje istoimene drame. Kasnije, tokom studija engleskog jezika i književnosti u Pekingu, režirao je *Lutkinu kuću*, u kojoj ponovo igra ulogu Nore, a njegovo veliko zanimanje za Ibzena potvrđuje se i 1933. godine kada za temu diplomskog rada bira da piše o Ibzenu. Uz to, te iste godine, kako primećuje He, piše i svoj dramski prvenac – *Oluju* (2004: 168), u kojoj je uticaj norveškog pisca više nego očigledan. To su zapazili i istraživači koji su se bavili komparativnom analizom Ibzenove drame *Aveti* (1881) i Cao Jueve drame *Oluja* (1934), kojima se ovde i mi bavimo. He i Pavlović su primetili da su sličnosti između ta dva dela višestruke, i da se mogu primetiti kako na planu dramske tehnike (u građenju zapleta, korišćenju retrospektivne ekspozicije, karakterizaciji likova), tako i na tematskom planu, u sličnoj upotrebi slika i simbola, kao i u sličnim postupcima dočaravanja raspoloženja (2004; 2014a)². Cao Jua kod Ibzena zanima umetnički aspekt njegovog stvaralaštva, precizna struktura njegovih drama, „jednostavan a jezgrovit jezik“, raznorodnost izražajnih sredstava pomoću kojih Ibzen oblikuje „autentične i složene likove“, ali fasciniran je i samim stvaralačkim procesom i činjenicom da je norveški pisac pre pisanja samog dramskog teksta pravio detaljne beleške i nacрте (Pavlović, 2014a: 185), što je Cao Ju oduševljeno istakao i u jednom predavanju koje je održao tridesetih godina minulog veka (He, 2004: 180). Kineski pisac je tako shodno svojim interesovanjima u velikoj meri usvojio Ibzenov stvaralački postupak, na šta su u svojim iscrpnim analizama ukazali He i Pavlović. Podudarnostima između drama *Aveti* i *Oluje* tu, međutim, nikako nije kraj, pa u oba dela, što otvoreno, u Ibzenovom slučaju, što ne toliko napadno direktno, u Cao Juevom slučaju, provejava snažna kritika društva, koja će biti težište naše analize.

Pošto bi ukazivanje na sve sličnosti koje se mogu zapaziti u dramama *Aveti* i *Oluja* uveliko prevazilazilo okvire ovog rada i pošto su se Pavlović i He već vrlo detaljno bavili komparativnom analizom Ibzenovih i Cao Juevih umetničkih postupaka, primorani smo da predmet našeg istraživanja ograničimo na nekoliko manje istraženih aspekata tih dela. Kao što je već spomenuto, te drame pokazuju

² Na našem jeziku uticajem Henrika Ibzena na kinesku dramu, pored studije Pavlović (2014a), bavio se i Rajić (1983) u svom tekstu *Ibsenove drame u kritici i istoriji književnosti*.

sličnost na tematskom planu i to se pre svega ogleda u činjenici da obrađuju temu koja je i u Norveškoj i u Kini bila veoma aktuelna za vreme kada su ta dela nastala – naime, temu neizbežne propasti ugledne građanske porodice Alving u *Avetima*, odnosno isto tako ugledne i bogate konfucijanske porodice Džou u *Oluji*. Težište našeg rada će stoga biti stavljeno upravo na sliku pomenutih građanskih porodica koje, kao uzor i osnovna gradivna jedinica društva, predstavljaju i najjasniji odraz čitave društvene situacije. Pored uglednih porodica Alving i Džou, u obe drame možemo da pratimo i situaciju u porodicama koju čine predstavnici nižih društvenih slojeva i koje su sa uglednim porodicama povezane na relaciji sluga – gospodar, ali i preko skrivenih krvnih veza. Uprkos klasnim razlikama, smatramo da se određeni obrasci ponašanja i slični odnosi između članova porodice mogu uočiti i u porodicama sluga, ali fokusiraćemo se prvenstveno na proučavanje imućnih porodica koje nastoje da budu čuvari javnog i opšteprihvaćenog morala, a koje i jesu stavljene u prvi plan u tim dramama.

Bez obzira na to o kom društvenom staležu je reč, unutar porodice primećuju se pre svega generacijske razlike i razlike između supružnika. Stoga, da bismo dodatno osvetlili uzajamne veze između ta dva dela, proučićemo centralne likove i njihove međusobne odnose koji se u obe drame temelje na skrivanju mračne tajne iz prošlosti, a koja i u *Avetima*, i u *Oluji*, uz splet drugih okolnosti, vodi u tragičan završetak. Pokušaćemo da proniknemo u psihološke razloge koji su protagoniste nagnali u tu vrstu odnosa, pri čemu ćemo težiti da ispitamo sličnosti i razlike između njih. Jedna od osnovnih pretpostavki rada jeste to da je porodica u tim dramama predstavljena kao represivna institucija u kojoj je, u skladu sa regulacionim mehanizmima društva, svakom njenom članu dodeljena jasno definisana uloga od koje ne sme da odstupa. Samim tim, odnosi između likova ovde se posmatraju kroz prizmu njihovih porodičnih uloga, pa se i motivacija i karakterizacija likova tumače na osi relacija muž – žena, otac – dete, majka – dete, maćeha – pastorak i polubrat – polusestra. Prilikom analize likova, nastojaćemo da proučimo asimetrične odnose moći između članova porodice, gde očevi polažu zahtev na raspolaganje životima svoje dece i supruge, koje, u skladu sa vladajućim društvenim normama, poimaju kao svoje privatno vlasništvo. Budući da se kao najveće žrtve represije prvenstveno izdvajaju žene i sinovi, naglasak će biti stavljen upravo na njih, te ćemo se ostalih likova uglavnom doticati uzgredno kako bismo osvetleli položaj žena i sinova.

2. Slika braka kao prikrivenog ponora

Da bismo bolje shvatili prirodu porodičnih odnosa prikazanih u tim dramama, neophodno je da prvo analiziramo sliku braka koja je u njima predstavljena. Institucija braka u oba dela prikazana je izrazito negativno. Kako nam se čini, replika koja najprikladnije definiše bračni život u porodicama Alving i Džou, jeste ona kojom pastor Manders brak između gospođe Alving i njenog supruga opisuje kao „prikriveni ponor“ (Ibzen, 2004: 123). Razlozi za takvo poimanje su višestruki. Pre svega, u tim brakovima uopšte nije ostavljeno prostora za bilo kakve izlive emocija. U skladu sa ideologijom tadašnjeg građanstva, bračni život u Ibzenovim *Avetima* posmatra se prevashodno kroz prizmu novca i ekonomije, te se zasniva na obostranoj koristi i čistom računu, što Helena neskriveno i spominje u razgovoru sa pastorom Mandersom. Njena majka i tetke su umesto nje „rešile računski zadatak“ (Ibzen, 2004: 127), a ona je trebalo samo da pristane, i na taj način zapečati ugovor. I u *Oluji* emocije su skrajnute u drugi plan, pa tako mladi Džou Pujuen, samo nekoliko dana posle drugog porođaja iz kuće isteruje Šiping, majku svoja dva sina, da bi na taj način udovoljio svojoj porodici i da bi se, umesto društveno neprihvatljivog braka sa služavkom, iz koristi oženio obrazovanijom i imućnijom ženom. Njegov lični izbor se kosi sa porodičnim interesima, te se stoga ljubav i ovde prodaje za ekonomski isplativ i društveno opravdan brak.

Jedna od posledica takvog bračnog ugovora jeste ta da su u obe drame odnosi između supružnika u najmanju ruku loši, ako ne i potpuno pogubni po njihovo zdravlje, čak i sam život. Slika Fanjine bračne svakodnevnice može se poistovetiti sa motivom gorkog leka groznog ukusa koji je njen suprug, Džou Pujuen, primorava da ispija iz dana u dan. „Valjda sam dovoljno popila za sve ove godine koliko pijem ovaj gorki lek“ (Cao Ju, 2003: 44), jada se ona kada joj Sifeng po naređenju Džou Pujuenta prinese čaj sa lekovitim biljem. Iako mu nikada nije bila legitimna supruga, i Šiping je u svojoj vezi sa Džou Pujuenom okusila isti „melem“, pa joj je i potonji život nakon isterivanja iz kuće bio gorak, što je i sama prokomentarisala u razgovoru sa svojom decom (*ibid.* 170).

Kao i Fanji, i gospođa Alving se osećala „beskrajno nesrećnom“ (Ibzen, 2004: 122) u prvoj godini braka. Tada se desio i njen jedini pokušaj da se otrgne od stega bračnog života, ali, na njenu nesreću, svoje nade u izbavljenje polagala je u pogrešnu osobu – pastora Mandersa. Uprkos činjenici da je i sam osećao naklonost prema njoj, pastor, večiti moralni čistunac, porekao je sebe i svoja osećanja da bi Helenu „potčinio poslušnosti“ i vratio je na „put dužnosti“ (*ibid.*). Po njemu, čuvaru

opšteprihvaćenog morala, njenim duhom zavladao je „opasan duh samovolje“, a njene težnje okrenule su se „neobuzdanom i nezakonitom“, te je za svoju privilegiju smatrao mogućnost da je vrati na ispravan put. Posle tog bezuspešnog pokušaja bega u naručje nekog, i društvu večito pokornog pastora Mandersa, gospođa Alving pretvorila se u Noru „koja je ostala i nije napustila kuću svoga muža“ (Hrستیć, 1986: 82). Uprkos tome što se iz dubina svog bića gnušala situacije u koju je zapala, ostala je uz muža za koga je, po Mandersovim shvatanjima, vezuju „svete veze“, koje se u *Avetima* prikazuju kao ništa drugo do lanci i okovi. Iako pastor Manders kao zastupnik društvenog, hrišćanskog morala, zamera Heleni Alving da je kao „bezobzirno žensko stvorenje“, zanemarila „svetu dužnost supruge“, a potom i majke (Ibzen, 2004: 122, 123), ta pridika je potpuno neosnovana jer ona upravo iz raznoraznih obzira i sa izraženim osećajem dužnosti istrajava u lošem braku, što za sobom povlači niz negativnih posledica. Načinivši izbor da ostane u kući, njen život se sveo na „konstantno stanje nesreće i trpljenja, koje na kraju, otkrivanjem Osvaldove bolesti, samo hipertrofira u beznađe“ (Lešić, 1989: 28).

I u *Avetima* i u *Oluji*, žena kao supruga je usamljena i izolovana. Brak ju je saterao u skućeni život između četiri zida, gde je uspostavljena distanca, kako prema ukućanima, tako i prema javnoj sferi uopšte, gde je njoj, kao ženi, već uskraćen pristup. Kao supruge i uz to emancipovane žene, i gospođa Alving i Fanji, odstupaju od društveno prihvatljivih modela ponašanja. Dok se Šiping kao oličenje požrtvovanosti uklapa u tradicionalnu sliku žene, pune nežnosti i spremnosti da oprosti, Fanji predstavlja vatrenu ženu koja je oličenje nove Kineskinje stvarane pod uticajem Pokreta Četvrtog maja³ (Li, 1994: 184). Njihovo obrazovanje i inteligencija nalažu protagonistkinjama i da drže do sebe i da prepoznaju određene zahteve za ličnom slobodom. U njima se javlja „duh pobune“ protiv degradirajućeg položaja koji im je brak doneo. Gospođa Alving se, kao i Fanji, povlači u osamu gde počinje da preispituje svoj položaj, ali i samu koncepciju građanskog braka. Ipak, kako je vreme odmicalo, Helenin kukavičluk je postajao sve veći, pa je svojom pasivnošću i nesposobnošću da se odvaži na neko radikalnije rešenje dospela u situaciju da, pored

³ Ovaj pokret dobio je naziv po incidentu koji se 4. maja 1919. godine odigrao na Trgu kapije nebeskog mira na studentskim demonstracijama protiv odluke mirovne konferencije u Parizu po kojoj je Japan dobio teritorijalna prava nad provincijom Šandung. Tom prilikom prvi put je snažno ispoljen kineski nacionalizam i antiimperijalistički duh, što je indirektno uticalo na osnivanje KP Kine dve godine kasnije. Za ovaj pokret se, međutim, može reći da počinje još i ranije, naime, 1915. godine osnivanjem časopisa *Nova omladina* oko koga se okupljala nova generacija intelektualaca naklonjenih zapadnoj misli. Pokret Četvrtog maja, kao kulturni preporod, predstavlja poziv da se razobliči tradicionalni konfucijanski moral, uspostavi ravnopravnost žena i da se elitna „feudalna“ kultura zameni „kulturom za mase“, a pored toga intelektualci koji učestvuju u ovom pokretu zalažu se i za novi tip književnosti i uvođenje novog književnog jezika (Pavlović, 2003: 190).

toga što sputana trpi u lošem braku, počinje da gradi i iluziju o uzornom građanskom životu. Skrivajući komornikovo raspusno ponašanje od očiju javnosti, nakon što se uverila u bezizlaznost sopstvene pozicije, ona preuzima kormilo u svoje ruke i vodi i kućne i muževljeve poslove, dok sve zasluge pripadaju njemu koji po ceo dan leži na sofi i čita vladin godišnjak (Ibzen, 2004: 124). I posle smrti, Alving u društvu slovi za „vrednog i časnog čoveka“ koji je uspeo toliko „dobrog i korisnog“ da stvori „tako mlad“ (Ibzen, 2004: 120). Čak i tad, Helena se grčevito drži za ovu obmanu, ibzenovsku „životnu laž“. Napravivši izuzetak jedino u slučaju pastora Mandersa, ona se svim snagama bori da istina ne ispliva na videlo, što će, kao što ćemo kasnije videti, imati kobne posledice i po nju samu, i po njenog sina Osvalda. Pastor, u skladu sa svojim viđenjem utemeljenim na hrišćanskoj ideji o žrtvovanju zarad drugog, i nakon što mu se Helena poverila i uputila u istinsko stanje svog braka, i dalje negoduje i svrstava je u kategoriju onih koji „prkosno odbacuju svoj krst“ (Ibzen, 2004: 122). S druge strane, Helena istrajavanje u braku vidi kao sopsveni kukavičluk i svesna je svoje nemoći da zbaciti taj krst koga bi se najradije oslobodila. Ono što ju je sprečilo da kao Nora zalupi vrata za sobom jesu upravo obziri čije postojanje pastor osporava.

Fanjin položaj u braku čak je i lošiji, utoliko pre što je ona „olujnog“ karaktera, a uz to i izložena još većoj represiji i primorana da pati do samog kraja drame, dok se gospođa Alving, postavši udovica delimično oslobodila stega građanskog života. Ni u *Avetima*, ni u *Oluji*, žena „nije pozvana da bude sudija svom mužu“ (Ibzen, 2004: 122), dok je muž pozvan da bude i sudija i ruka koja će je voditi kroz život, ali i tamničar koji će je kazniti kada to nađe za shodno. Džou Pujuen tako Fanji proglašava bolesnom, čak i ludom, a pored toga što lično dijagnostifikuje njeno ponašanje, on iz Nemačke dovodi i svog prijatelja, doktora Kramera, koji se „odlično razume u ženske bolesti“ (Cao Ju, 2003: 90). On to čini da bi je potčinio svojoj volji i uspostavio potpunu kontrolu nad njom, što je sasvim u skladu sa Fukoovom tvrdnjom da je porodica prvo mesto psihijatrizacije pola⁴ (Fuko, 2006: 136). Džou Pujuen Fanji vidi kao histeričnu, nervno rastrojenu ženu, koja vrišti i besni u prisustvu drugih ljudi (Cao Ju, 2003: 90), što ima svoju paralelu i u sveopštoj tendenciji „histerizacije žene“ koja je, prateći razvoj psihologije, postajala sve jača u zapadnim zemljama s kraja XIX i početkom XX veka. Svoj odraz pronašla je i u

⁴ Kako Fuko ističe, upravo je u „buržoaskoj“ porodici kao istanci kontrole najpre i postavljen problem polnosti dece ili adolescenata, a ženska seksualnost je u procesu histerizacije medikalizovana. Na taj način, građanska porodica je prva upala u stanje „seksualne grozničavosti, predala se strahovanjima, izmišljala recepte i pozvala u pomoć naučne tehnike“ (Fuko, 2006: 136).

književnosti, te se lik Fanji može uporediti sa predstavom žene koja se u književnosti XIX veka nazivala *luda žena s tavana (the madwoman in the attic)*⁵. Taj tip ženskih likova predstavljao je pobunu protiv skućenog života koji je bio nametnut mnogim pripadnicama građanske klase. U svojoj potčinjenoj egzistenciji one pronalaze snagu koja potiče od iracionalnosti, suzbijene seksualnosti i primesa ludila, a koja pretila da razori harmoniju u stabilnom građanskom životu (Rønning, 2007: 219), što se upravo dešava i u *Oluji* gde ta junakinja nastupa kao „glavni arhitekt katastrofe“ (Hu, 1972: 32). Zanimljiva je činjenica da Fanji, u skladu sa ovom predstavom „lude žene s tavana“ svoje dane uglavnom provodi u odajama koje se nalaze na spratu, odakle u prologu drame dopire „zveckanje lanaca, bat koraka, ludački smeh neke žene i čudni povici“ (Cao Ju, 2003: 17), čime se anticipira sled događaja u drami. Kako se radnja *Oluje* približava svom tragičnom epilogu, Fanji lucidno predviđa svoju sudbinu gde će svakog dana kod nje dolaziti sve više ljudi koji će je primoravati da pije lekove i držati je na oku „kao neko čudovište“, a potom okovati u lance, što će je konačno i dovesti do ludila (*ibid.* 153). Fanji neko vreme negoduje i pokušava da se odupre nametnutnom ludilu: „Ko kaže da nešto nije u redu sa mojim živcima? Zašto me svi tako vređate? Nisam bolesna, nisam bolesna, kažem ti, nisam bolesna“ (Cao Ju, 2003: 90). Iako nije u njenoj prirodi da se pokori tuđoj volji, ona je uglavnom primorana da to učini. U tom pogledu, možda je najilustrativnija scena kada ona prkosno odbija da popije lek uprkos muževljevom autoritarnom insistiranju. Pošto ona uporno ne želi da poslušna, Džou Pujuen menja strategiju zahtevajući od Čunga da je kao majku zamoli da uzme lek, na šta ona i dalje ne pristaje, iako njen otpor posustaje. Tek kada Džou Pujuen naredi svom sinu, a njenom ljubavniku Pingu da klekne pred njom, njena volja se končano slama, pa tada, gušeci suze, žurno ispija već spomenuti gorki čaj. Ona dakle pristaje da se povinuje muževljevoj naredbi tek kada pretila opasnost da njen ljubavnik bude ponižen jer, kako Pavlović zapaža, „slika slabog i poslušnog muškarca koji nije u stanju da pruži zaštitu voljenoj ženi, kosila bi se sa slikom spasioca koju je Fanji pripisala Pingu“ (2009: 424). Za Fanji bi to bilo poražavajuće (a tako se na kraju i pokazuje), jer upravo se u njenoj vezi sa pastorkom Džou Pingom, ogleda i najjači izraz otpora i prkosa Džou Pujuenovoj volji (Li, 1994: 197). Ovde Cao Ju pod uticajem zapadnih književnosti uvodi temu kvaziincesta. Iako Fanji i Ping nisu u stvarnom krvnom srodstvu i iako je Fanji samo

⁵ Ovaj tip žene u književnost uvode Sandra M. Gilbert i Susan Gubar, koje, sa feminističkog stanovišta, u istoimenoj knjizi (*The Madwoman in the Attic*) iz 1979. godine proučavaju implikacije koja ova figura ima na književnost XIX veka (Rønning, 2007: 219).

nekoliko godina starija, Džou Pujuen insistira na tome da je Ping oslovljava kao majku i da je tako i doživljava. I sa Pingove strane, ključ za razumevanje njihovog odnosa leži upravo u činjenici da je on, pored obostrane privlačnosti, dobrim delom zasnovan upravo na pobuni protiv Džou Pujuenove tiranije, koja je pogubna i po same sinove. Štetnost tog uticaja može se zapaziti i u drami *Aveti*, pa ćemo u nastavku rada detaljnije proučiti odnos između očeva i sinova.

3. Sinovi svojih očeva

Kao što se od žene očekuje da bespogovorno izvršava svoje dužnosti i muževljeve prohteve, tako se i od sinova očekuje da se bez daljnjeg povinuju očevoj volji i da budu dostojni njegovog imena. U kineskoj tradiciji zasnovanoj na konfucijanskom moralu, taj koncept definisan je pojmom *sijao* (*xiao*) koji nalaže sinovljevu bespogovornu poslušnost. Iako protestantska tradicija, s druge strane nije toliko stroga, poštovanje roditelja propisano je petom Božijom zapovešću, koje svaki moralan građanin treba da se pridržava. Odnos između oca i sina treba da bude utemeljen na „duhu reda i zakona“ (Ibzen, 2004: 141). Kako to Džou Pujuen iz *Oluje* definiše: „Moja porodica je, smatram, savršena. Porodica u kojoj se veoma drži do reda. A smatram da su moji sinovi, deca koju sam ja vaspitao, pa nikako ne bih želeo da ih neko ogovara“ (Cao Ju, 2003: 63). Na taj način, pred sinove postavljaju se visoka očekivanja koja za sobom povlače i veliki pritisak da ni na koji način ne iznevere svoje očeve. Uz to, sinovima se ne ostavlja gotovo nikakav prostor za ispoljavanje sopstvene individualnosti, posebno ako ona prevazilazi okvire društveno dodeljenih uloga.

Očinske figure, u skladu sa takvim patrijarhalnim predstavama, u obe drame prikazane su kao otuđene, distancirane i hladne, gde gotovo uopšte ne postoji prava komunikacija između njih i sinova. U drami *Aveti*, komornik Alving, iako prisutan prevashodno zahvaljujući uspomena drugih likova, vrši veliki uticaj na Osvaldov život i zbivanja u sadašnjosti. Iako ga se sin jedva seća, osim kao supruga, on ni kao otac nije predstavljen u pozitivnom svetlu. Osvald ga tako pamti jedino po tome što je „zbog njega jedanput povraćao“ nakon što ga je kao trogodišnjaka primoravao da puši iz njegove lule (Ibzen, 2004: 143). Prisećajući se ove epizode iz detinjstva, Osvald sebe prepoznaje kao očevu žrtvu, čime anticipira tragediju koja će uslediti kasnije (Ferguson, 1979: 207).

Džou Pujuen, predstavljen je kao još veći tiranin. U didaskalijama opisan je kao čovek „ozbiljnih i okrutnih očiju“, u čijem prisustvu deca osećaju strahopoštovanje

(Cao Ju, 2003: 55). Iako se obrazovao na Zapadu, tačnije u Nemačkoj, i tamo se upoznao sa liberalnim idejama, zadržao je tradicionalni patrijarhalni stav i nasleđeno despotsko ponašanje. Njegova reč je zakon kome svi treba da se pokore, njegovo mišljenje je jedino merodavno, a od svakoga očekuje da se bespogovorno povinuje njegovoj volji.

Budući da se očevi ponašaju kao diktatori, njihov odnos sa sinovima izuzetno je kompleksan. On se može kretati od strahopoštovanja i uvažavanja, preko ravnodušnosti, do prikrivene mržnje. Džou Čung i Džou Ping prema ocu uglavnom osećaju strahopoštovanje, s tim što je u Pingovom slučaju situacija znatno komplikovanija. Dok je bio u tajnoj vezi sa svojom maćehom Fanji, njegova negativna osećanja prema ocu bila su toliko izražena da je u naletu strasti čak izjavljivao da bi ga najradije ubio. Pingova mržnja prema ocu prevashodno proizilazi iz otpora prema očevom autoritetu, pa se u ovom slučaju njegova potreba za samostalnošću i nezavisnošću ispoljila kao priželjkivanje njegove smrti (Pavlović, 2009: 427). S druge strane, koliko god pokušavao da ne bude svoj otac i da se ostvari kao zasebna ličnost, Ping je i dalje „tatino jagnješće“, kako ga Fanji naziva (Cao Ju, 2003: 176), a upravo je ona ta koja najlakše može da prepozna Džou Pingove pokušaje da imitira svog oca jer ih ona obojicu najbolje poznaje. Džou Ping kao sin koji je u vezi sa očevom ženom jeste u stanju da ispolji određenu dozu individualnosti postupajući u skladu sa svojim osećanjima, ali, okrenuvši leđa Fanji, kao ženi koju zapravo voli uprkos činjenici da mu je maćeha, on se višestruko pretvara u svog oca, što dodatno ubrzava tragediju. Naime, za Fanji, Ping je bio poslednja slamka spasa za koju je mogla da se uhvati, jer u datim okolnostima ona je „već bila pripremila kovčeg i čekala da umre“, dok se nije pojavio on i vratio je u život, a potom zanemario i ostavio da vene (*ibid.* 72). Izgubivši Pinga, učinilo joj se da više ništa nema da izgubi, pa je kao ranjena zver svu svoju snagu uložila u osvetu koja će imati kobne posledice po sve glavne likove u ovoj drami.

Lu Dahaijev odnos prema Džou Pingu nije ništa manje komplikovan. On je zasnovan na neskrivenoj mržnji i predstavljen ne samo kao generacijski sukob između oca i sina, već i kao klasna borba između bezobzirnog kapitaliste i predstavnika radničke klase. Ni ne sluteći da je u srodstvu sa Džou Pujenom, Lu Dahai kao vođa radničkog štrajka ustaje protiv sopstvenog oca. Budući da nije svestan krvnih veza kojima je povezan sa Džou Pujenom, Lu Dahaijev doživljaj svog oca nije zamagljen nikakvim obzirima i dužnostima, te mu se on u svoj svojoj negativnosti prikazuje baš onakvim kakav zapravo jeste. S druge strane, po svojoj

teškoj i prekoj naravi, Lu Dahai u velikoj meri podseća na svog omraženog roditelja, posebno kada se poprilično autoritativno postavlja prema svojoj polusestri Sifeng, očekujući od nje poslušnost i rasterujući njene udvarače (koji su nesrećom ujedno i njihova polubraća), ili kada ulazi u verbalne okršaje sa svojim očuhom Lu Guijem, koji ga se čak i boji.

Čung, kao najmlađi sin, oličenje je mladalačke naivnosti protkane idealizmom. Ispunjen empatijom, obzirima, ali i svešću o nepravednosti postojećeg društvenog ustrojstva, za razliku od Pinga, a poput Lu Dahaija, ima dovoljno hrabrosti da svoje mišljenje suprotstavi očevom. Tako sa ocem ulazi u diskusiju o radničkom štrajku, i, na taj način, iako nesvesno, staje na stranu svog brata Lu Dahaija. Uprkos očevom negodovanju zbog takvog ponašanja, on ne odstupa od svog mišljenja i na taj način narušava očev autoritet. Iako se isprva ne libi da otvoreno izloži svoje stavove, kako drama odmiče, uvidevši jalovost svakog pokušaja da se očeva volja izmeni, on se sve više povlači u sebe, dok se njegova komunikacija sa manipulativnim i samovoljnim Džou Pujenom ne svede na minimum. To kasnije, kada je već prekasno, zapaža i sam Džou Pujen, pa mu upućuje prekora što ne priča mnogo sa njim (Cao Ju, 2003: 146), ali tad je šteta već učinjena. Kao što je Čungova majka Fanji prognozirala, otac je uspeo da mu uništi sve snove (*ibid.* 50).

U *Avetima* Osvald, zahvaljujući Heleninim izmišljenim, čak bajkovitim opisima braka sa komornikom Alvingom, neko vreme uvažava svog oca, iako mu je oduvek bio stranac. Njegova majka je posredstvom svoje mreže obmana manje ili više uspešno pokušala da u njega usadi osećanje poštovanja prema ocu, predstavljajući ga kao neku vrstu idealizovanog uzora, čega Alving kao takav svakako nije bio dostojan. Ipak, u naivnoj nadi da će Osvald otac zaista postati uzor, Helena je obmanula i sebe jer Osvald počinje da preispituje svoje dužnosti prema ocu, kao i prema nasleđenim definicijama porodičnih uloga, koje on vidi kao „stara praznoverje“ (Ibzen, 2004: 143). Za razliku od svoje majke koja, iako prosvećena, ne odustaje od nasleđenih verovanja da dete bez obzira na sve treba da oseća ljubav prema ocu, Osvald to ne prihvata olako⁶, pa na kraju postaje i ravnodušan prema njemu. Princip „kakav god bio, otac nam je“ (Cao Ju, 2003: 29) problematizuje se i u *Avetima* i u *Oluji*. Iako ga se, uprkos svemu, i Sifeng, i Džou Ping i Čung dobrim delom pridržavaju, ni u Osvaldovom, ni u Lu Dahaijevom slučaju takva koncepcija ne može da opstane. Tradicionalni moralni imperativ poslušnosti dece prema roditeljima

⁶ Više o tome videti u Templeton (2001).

u obe drame ozbiljno je uzdrman jer se pokazuje da počiva na vrlo nestabilnoj osnovi.

Iako se Oswald ne identifikuje sa svojim naizgled uzornim ocem, i sebe, nasuprot njemu, smatra „zabludelim sinom“ (Ibzen, 2004: 119), kao i Džou Pinga, i njega izjeda osećaj krivice. On živi u uverenju da je „sam sebi kriv“ za kobnu bolest i udes koji ga je zadesio, i da je sopstvenom nepromišljenošću „nepovratno uništen za čitav život“ (*ibid.* 134). Da bi imao čime da ispere misli koje ga nagrizaju, Oswald se, kao i Džou Ping, odao piću za koje kaže da je dobro „protiv vlažnog vremena“ (Ibzen, 2004: 133) svojstvenog sumornom i zamagljenom fjordskom pejzažu njegovog rodnog mesta. Takav krajolik i motiv vlažnog vremena Ibzen su poslužili kao svojevrsni simbol teskobne i otužne kućne atmosfere koja vlada u domu porodice Alving. Tmurni, kišoviti dani bez tračka sunca po ceo dan ne pogoduju nikome, čak ni samom pastoru Mandersu (*ibid.* 114). I Oswald ističe taj nedostatak, pritom upotrebljavajući motiv sunca kao simbol „životne radosti“ za kojom on sam toliko vapi, a koje u porodičnoj kući nema ni u naznakama (*ibid.* 137). Isto tako, u slučaju porodice Džou, kućna atmosfera prožeta je disonantnim tonovima, što se takođe ogleda u prikazu mračnog, zagušljivog i gotovo hermetički zatvorenog salona, gde se radnja ove drame uglavnom i odigrava. U tom pogledu, vrlo je ilustrativna Fanjina replika: „Oh, večito je zagušljivo u ovoj staroj kući, nameštaj je uhvatila memla, a i ljudi su poput duhova!“ (Cao Ju, 2003: 44). U takvom okruženju, kao i Džou Ping, i Oswald je „duševno slomljen“ i „uništen“ (Ibzen, 2004: 133). On je „živi mrtvac“ (*ibid.*), jer se već za života pretvorio u avet. Čak i mladi Čung ima nešto avetinjsko u svom izgledu, što se vidi iz Lu Dahaijevog opisa njegovog izgleda: „Maločas sam video jednog mladića kako leži u vrtu. Bled i zatvorenih očiju, izgledao je kao da će da umre“ (*ibid.* 30).

Sinovi su i u emotivnom smislu drugačije sazdani u odnosu na svoje očeve. Nasuprot komorniku Alvingu, kao umetnik, Oswald predstavlja osobu izražene osećajnosti i istančanog senzibiliteta. Tako i Džou Pinga, za razliku od njihovog bezosećajnog i tvrdoglavog oca, Čung opisuje kao „baš osećajnog čoveka“ (Cao Ju, 2003: 50). On je potišten, nemirnog izraza lica, čudan i naprasit, a ume i da se rasplače. Van kuće odaje se piću i rasmusnom životu, a ponekad zna da ode i u stranu crkvu, što takođe može da se protumači kao vid njegove pobune protiv oca, jer takav sin svakako predstavlja pretnju njegovom dobrom glasu. Ping, međutim, u strahu od moguće kazne, nastoji da sve svoje moralne devijacije sakrije od oca, pa je vrlo svestan činjenice da je svaki njegov pokušaj otpora kukavički čin, što

nedvosmisleno ilustruje njegova izjava da se oseća „kao miš koji je ugizao lava dok spava“ (*ibid.* 52). Sem toga, iako nastoji da oponaša Džou Pjuena, u njemu istovremeno postoji i svest da tom zadatku nije dorastao i da nikada neće moći da dosegne očev nivo moralnosti, te ga to saznanje vuče još dublje u ponor.

Pored sve autodestruktivnosti i straha, i u Osvaldu i u Džou Pingu istovremeno postoji i želja za životom, koja se manifestuje kao pokušaj da pronađu izlaz iz situacije u koju su zapali. Kao i Ping, i Osvald prosto „mora da živi drugačije“ (Ibsen, 2004: 136). Pošto ni jedan ni drugi nisu u stanju da svoju agoniju podnose sami, spas traže u ženi⁷. U obe drame uloga izbaviteljke pripada mladim devojkama koje su postavljene niže na društvenoj lestvici – reč je o Regini i Sifeng koje rade kao služavke u porodici Alving, odnosno Džou. Po patrijarhalnim shvatanjima, brak sa osobom nižeg ranga smatrao se naprimerenim i kosio se sa normama društveno prihvatljivog ponašanja, ali praktikovanje takvih veza je u obe zemlje bilo vrlo rasprostranjeno. S jedne strane, takva veza se opet može posmatrati kao pobuna protiv autoriteta, što moralnih, što društvenih, što roditeljskih, ali, reklo bi se da se odnos između Sifeng i Džou Pinga, odnosno Osvalda i Regine, može sagledati i na relaciji bolest – vitalnost. Tako i psihički i fizički oboleli Osvald ruku spasa pokušava da pronađe u Regini koju vidi kao izvor „životne radosti“, o kojoj njegovi letargični ukućani i ne znaju baš mnogo (*ibid.* 137). Vidno drugačija od ostalih, ona je „božanstvena za gledanje“ i „puca od zdravlja“ (*ibid.* 136). Nasuprot bledunjavim i gotovo utvarnim likovima iz porodice Džou, kao oličenje vitalnosti, ali i Pingova jedina uteha, izdvaja se Sifeng. Pingov vapaj za slobodom od porodičnih stega, ali i razarajuće griže savesti ogleda se u tome što, kako sam kaže, „mora da voli“ Sifeng, „da je bezrezervno voli ne bi li zaboravio na sebe“ (Cao Ju, 2003: 53). Ipak, u obe drame, uprkos svim pokušajima, i kada je reč o sinovima, projekat sopstvenog izbavljenja pokazuje se kao nemoguć, a, uz to, takav izbor spasiteljki samo još više ubrzava neizbežnu tragediju, što ćemo pojasniti u nastavku rada.

4. Gresu očeva svete se deci

Baš kada je Osvaldova majka, Helena, poverovala da je otplativši „otkupninu“ za svoj brak, otvaranjem sirotišta konačno stigla do svog cilja i da će sada u potpunosti moći da raskrsti sa prošlošću zatirući svaki pokojnikov trag, iz zimske bašte doprli su glasovi koji joj slamaju svaku iluziju, jer tad shvata da se „onaj par iz

⁷ Kao što Rejmond Vilijams primećuje, ideja opraštaja grehova i iskupljenja u mnogim Ibsenovim dramama bila je vezana za pojam žene, te na taj način one najčešće istupaju kao spasiteljke (1979: 59).

zimске bašte vraća”⁸ (Ibzen, 2004: 125). Uprkos svim njenim nastojanjima da Osvalda zaštiti i skloni ga na bezbednu udaljenost od oca, ništa ga nije moglo sačuvati od „aveti” koje su sad došle po svoje jer, kao nekada Alving, i Osvald zavodi služavku, samo je ovog puta situacija još gora, utoliko pre što je Regina Osvaldova polusestra, a uz to i Alvingova ćerka. Helenina želja, čak i samoobmana i naivno insistiranje na tome da je Osvald „sav na nju” (*ibid.* 119), ovde se pokazuje kao potpuno iluzorna jer, usled krvnog srodstva, komornik Alving nastavlja da živi kroz svog sina. To se prvi put naslućuje u sceni gde pastor Manders zapaža njihovu, za gospođu Alving, sablasnu sličnost: „Kad se Osvald pojavio na vratima s lulom u ustima, kao da sam pred sobom video njegovog oca, živog” (*ibid.*), a u pomenutoj sceni zavođenja u zimskoj bašti se to konačno i potvrđuje. Ipak, za razliku od Cao Jueve *Oluje* gde se takođe tematizuje incest između polubrata i polusestre, u Ibzenovim *Avetima* ne dolazi do realizacije ovog incestuoznog odnosa, što donekle umanjuje tragediju. Osvalda kao sina svog razvratnog oca prati zla kob u vidu nasleđenog sifilisa. Kao što je francuski lekar zapazio, nasuprot Osvaldovom uverenju da je sam zaslužan za svoju bolest, on je od rođenja u sebi imao nešto „crvotočno”, „nešto nasleđeno – nešto protiv čega se ništa ne može” (Ibzen, 2004: 134).

I u *Oluji* se, da se poslužimo Ibzenovim rečima, gresi očeva svete svojoj deci, ali ne posredstvom nasleđene bolesti, kao što je to slučaj u *Avetima*. Kao što smo već spomenuli, zahvaljujući skrivanju mračne tajne iz prošlosti o Džou Pujuenovoj vezi sa služavkom Šiping i njegovog ogrešenja o njihove sinove, Džou Ping i Sifeng potpuno nesvesni svog porekla, kao polubrat i polusestra, stupaju u incestuozni odnos. Tajna o njihovom srodstvu bi možda i ostala skrivena, a tragedija sveobuhvatnih razmera izbegnuta, da svoje prste spletom nesrećnih okolnosti u celu priču nije umešala osvetnički nastrojena Fanji. Naime, prva osoba koja je uvidela svu zloslutnost ove fatalne veze, jeste njihova majka Šiping. Kao i Helena, i Šiping uprkos tragičnom saznanju o zloj kobi koja prati njenu decu na sve načine pokušava da ih izbavi, čineći tom prilikom i krajnje neprihvatljive izbore koji se kose sa svakim moralnim načelom. Kao majke, obe su spremne da prekrše i neke od najstrožijih zabrana poput zabrane incesta ili asistiranog samoubistva, samo da bi obezbedili sreću svojoj deci. Gospođa Alving pod sinovljevim pritiskom i poražena opakim

⁸ Ovde je zanimljivo ukazati i na veću igru reči kojom se Ibzen u ovoj replici služi, jer norveška reč sadržana kako u naslovu drame tako i u centralnom motivu– *gjengangere*, istovremeno označava i aveti, a znači i „onaj ko ponovo hoda”, ili onaj ko se ponovo „vraća”.

posledicama njegove bolesti razmatra da mu da smrtonosnu dozu morfijuma kako bi ga izbacila od okova života i obezbedila mu sunce za kojim toliko vapi. Čak joj ni pomisao da bi Regina kao Osvaldova polusestra mogla da se upusti u nekakav vid incestuozne veze sa njim nije toliko strana i spremna je sve da učini jer, kako kaže, svi ljudi potiču od sličnih „strašnih veza“ (Ibzen, 2004: 128). Tako i Šiping dopušta Sifeng i Pingu da pobegnu što dalje kako bi u neznanju mogli da ostvare svoju incestuoznu ljubav. Kao primer dobre i požrtvovane majke, ona želi da preuzme svu odgovornost za počinjene grehe na sebe, samo da bi se njena deca izbacila. Po njenom shvatanju, taj način razmišljanja je opravdan, jer ona je prva koja je pogrešila, a „kad se prvi put zgreši, prirodno je da se zgreši i drugi put“ (Cao Ju, 2003: 173). To se, međutim, pokazuje kao nemoguće usled poigravanja „nepravednog neba“ (*ibid.*) koje Cao Ju predstavlja slepu prirodnu silu potpuno nezainteresovanu za čovečiji usud. Zahvaljujući Fanjinom ogorčenom aktu povređene žene koja, ne sluteći ništa o njihovom srodstvu, pokušava da spreči Pinga i Sifeng da pobegnu, sveukupna istina konačno izlazi na videlo. To izaziva sveobuhvatnu katastrofu u kojoj niko nije pošteđen, a izuzev Lu Dahaija, kome se od tog trenutka gubi trag, stradaju svi pripadnici mlađe generacije.

Nasuprot tvrdnji pastora Mandersa da „roditeljski dom ipak jeste i ostaje najbolje detetovo skrovište“ (Ibzen, 2004: 120), kao ispravno pokazuje se Helenino stanovište da se „dete mora otrovati makar samo i dišući u okuženoj kući“ (*ibid.* 124). To „detetovo skrovište“ predstavljeno je kao klaustrofobično, teskobno i davljeničko mesto, koje guši svaku individualnost i ubija svaku volju za životnom radošću. Nad „kućom uništenja“, kako pastor Manders naziva dom Alvingovih (*ibid.* 138), zaista plamti kazna u vidu nasleđenog greha i aveti i duhova prošlosti. Pokazuje se da deca od svojih roditelja nasleđuju čak i sopstvenu sudbinu, a upravo oni stradaju kao najveće žrtve. Tako Osvald, kao poslednji izdanak porodice Alving zaražen sifilisom poludi, Regina odlazi u nepoznato, da bi se najverovatnije odala prostituciji, Džou Čung i Sifeng ginu možda čak i namerno natrčavši na električnu žicu natopljenu olujnom kišom, Džou Ping počini samoubistvo, a Lu Dahai nestaje bez traga. Kao što ćemo pokazati u narednom delu, kao žrtve mogu se, međutim, posmatrati čak i očevi, utoliko pre što su i oni sami nekada bili sinovi koji su svoju individualnost i slobodu prineli kao žrtvu na oltar društva.

5. Problematična sloboda

Kao što Pavlović ističe, ni Cao Jua, ni Ibzena, ne zanima samo sudbina društva, već i sudbina pojedinca, odakle je i proisteklo duboko psihološko poniranje u ličnost koje možemo da ispratimo u *Oluji* i *Avetima* (2014a: 217). Posmatrano u kontekstu težnje za slobodom, kao pojedinci, i očevi su tragične ličnosti. Iako su predstavljeni kao bezosećajni despoti koji se izživljavaju na slabijima od sebe, i sami su pre svega žrtve postojećeg društvenog poretka, nasleđenih vrednosti, ali i sopstvenog kukavičluka i kukavičluka svojih ukućana. Po Heleninim rečima, komornik Alving bio je „slomljen čovek“ i pre Osvaldovog rođenja (Ibzen, 2004: 142), za šta je delimično odgovorna i ona sama jer mu nije „unosila vedrinu u kuću“ (*ibid.*). Ta tvrdnja može se potkrepiti i njenom sledećom replikom: „Naučili su me nešto o dužnostima, i sličnim stvarima u koje sam dugo verovala. Tako se sve završavalo na dužnostima – mojim dužnostima i *njegovim* dužnostima i... Bojim se, Osvalde, da sam tvom jadnom ocu kuću učinila nepodnošljivom“ (*ibid.*). Kao što smo već spomenuli, Džou Pujuen, da bi opravdao socijalni status porodice, nije mogao da se oženi sa Šiping, ženom koju je voleo, jer je po društvenom rangu bila ispod njega. Pod pritiskom da postupi u skladu sa „duhom reda i zakona“ i obavezan onom istom bespogovornom poslušnošću koju će kasnije očekivati od svoje dece, bio je primoran da otera Šiping, što je bio okidač za niz tragedija koje će kasnije uslediti. Pokoravanjem volji svojih roditelja, porekao je sebe, a kasnije ponašanje predstavljalo je reprodukovanje nasleđenih obrazaca ponašanja koje je od njega delimično preuzeo i njegov sin Ping, kada je nastojao da ga oponaša.

Iako patrijarhalni društveni moral favorizuje muškarca nauštrb žene, u takvom društvu, bez obzira na pol, strada svaki pojedinac. Sloboda u tim dramama ostaje samo nedostižni ideal i uzaludni san jer individualnost sama po sebi predstavlja opasnost po zajednicu, ali i pretnju opstanku nasleđenih patrijarhalnih vrednosti. Tu je ilustrativan stav pastora Mandersa koji ističe štetnost samostalnog mišljenja i „opasnog duha samovolje“ (Ibzen, 2004: 122) koje vidi kao pogubne po društvo. Nasuprot individualnosti, on ističe konformizam, pa Heleni upućuje sledeće reči: „Draga gospođo, ima mnogo slučajeva u životu kad se moramo osloniti na druge. To je tako na ovom svetu i tako je dobro. Šta bi inače bilo s ljudskim društvom?“ (*ibid.* 116). Pokušaj ostvarivanja sebe kao ličnosti, kao i svojih individualnih prohteva, u očima čuvara tradicionalnih vrednosti poput pastera Mandersa tako predstavlja „pravi duh pobune“, jer, po tim licemernim moralistima, najveći je greh „zahtevati sreću u ovome životu“ (*ibid.* 122). Pojedinac se u tim dramama ipak pokazuje kao prevelika

kukavica da bi olako mogao da se suprotstavi celokupnom društvenom poretku i istraje u sopstvenom zahtevu za srećom i slobodom, baš zato što i u njemu samom, kao i u samom društvu stoluju aveti. Kao što Helena Alving zapaža: „Nije u nama samo ono što smo nasledili od oca i majke. To su i svakakva mrtva shvatanja, vera i tako to. To ne živi u nama, ali je ipak prisutno, i ne možemo ga se osloboditi“ (*ibid.* 128). Zametak tragedije se tako u tim dramama pre svega krije u odnosu između pojedinca i društva, u raskoraku između ličnih želja i dužnosti, kao i zahteva za ličnom slobodom i nemogućnošću njenog ostvarenja.

6. Zaključak

Analizom ove dve drame ukazali smo na brojne tematske sličnosti, kao i na sličnosti u karakterizaciji likova. I *Aveti* i *Oluja* jesu porodične drame u kojima je propast dobrostojećih porodica Alving i Džou između ostalog prouzrokovana time što se odnosi između njihovih članova temelje na skrivanju mračne tajne iz prošlosti. Ugledne građanske porodice koje bi trebalo da posluže kao uzor ostatku društva u tim dramama razotkrivaju se kao duboko disfunkcionalne, represivne institucije, utemeljene na nejednakim odnosima moći, tlačenju i ugnjetavanju njenih slabijih članova – žena, a potom i dece, prvenstveno sinova. Žena je definisana u svojstvu svoje porodične uloge kao majka i supruga, a ne kao čovek i individua, te je u braku bez ljubavi, koji je ujedno zasnovan na ekonomskoj koristi, potpuno obespravljena. S druge strane, muška deca su prvenstveno definisana kroz svoju ulogu sinova, pa njihova dužnost prema porodici mora doći ispred svake individualne želje. Oni usled svoje nevinosti i nedostatka svesti o svom poreklu i pravim odnosima u porodici, padaju kao žrtve obmane i zavaravanja njihovih roditelja. U obe drame majke pokušavaju da zataškaju mrlje iz porodične istorije, ali se taj njihov izbor pokazuje kao tragičan, jer, iako su kobnu grešku pre svega počinili očevi, u obe drame majke svojim ćutanjem i skrivanjem istine postaju njihovi saučesnici. Tragičnu sudbinu sinova određuje i nasledni greh koji je u obe drame predstavljen kao nadređeni mehanizam, zla kob koje junaci, uprkos svim pokušajima i naporima, ne mogu da se oslobode. Ako se posmatra na opštem nivou, iako pojedinac kao takav nikako nije oslobođen odgovornosti, nasledni greh je pre svega greh društva i njegovih regulacionih mehanizama koji nastoje da uredi porodicu prema određenoj hijerarhijskoj shemi gde su svakome dodeljene jasne uloge. Svaki pokušaj odstupanja od šablona i potreba da se prate individualne želje i prohtevi u obe drame neminovno vodi u tragediju jer je raskorak između privatnih i javnih interesa

protagonista prevelik, kao što je i generacijski jaz između roditelja i dece nepremostiv. Centralni tematski antagonizam tako jeste onaj između dužnosti i životne radosti, koje se u tim delima pokazuju kao nepomirljive suprotnosti. Porodica *per se* predstavljena je kao institucija koja se po pravilu zasniva na poricanju sreće, gde je pojedinac utamničen zajedno sa svešću o nedokučivosti željene slobode. U ovoj autoritativnoj instituciji prožetom dubokom nejednakošću, pred žene, i u *Avetima* i u *Oluji*, iako povlašćen, pati i muškarac, koji kao pojedinac kome je narušen lični integritet, sa ženom donekle deli sličnu sudbinu. U patrijarhalnim društvima prikazanim u tim dramama, suzbija se individualnost koja predstavlja najveću pretnju opstanku tradicionalnih vrednosti, što neumitno vodi u propast porodice kao institucije, ali i svakog pojedinca unutar nje.

Izvori

- Cao Ju. *Oluja*. (2003). Prev. M. Pavlović. Beograd: Filip Višnjić.
 Ibzen, Henrik. (2004). *Izabrane drame I*, preveli N. Ristivojević Rajković, Lj. Rajić, S. Bilandžija, I. Bojović i N. Ašković. Beograd: Geopoetika.

Literatura

- Eberstein B. (1990). *Selective Guide to Chinese Literature 1900-1949, The Drama*.
 Leiden: E. J. Brill.
 Fergason, Frensis. (1979). *Pojam pozorišta*. Beograd: Nolit.
 Fuko, Mišel. (2006). *Volja za znanjem. Istorija seksualnosti I*. Beograd: Karpos.
 He, Chengzhou. (2004). *Henrik Ibsen And Modern Chinese Drama*. Oslo: Unipub
 forlag.
 Hristić, Jovan. (1986). *Studije o drami*. Beograd: Narodna knjiga.
 Hu, John U. H. (1972). *Ts'ao Yu*. New York: Twayne Publishers Inc.
 Lešić, Josip. (1989). „Tri Ibzenove drame“. U Ibzen, Henrik, *Drame*, Veselin Masleša,
 Sarajevo.
 Li, Yu-Ning. (1994). *Images of Women in Chinese literature*. University of
 Indianapolis Press.
 Pavlović, Mirjana. (2003). Pogovor. U Cao Ju *Oluja*. Beograd: Filip Višnjić. 189-205.
 Pavlović, Mirjana. (2009). „Dvostruki incest u Cao Juevoj *Oluji*“. U R. Pušić (prir.).
Moderna Kina i njena tradicija. Filološki fakultet u Beogradu. 419-432.
 Pavlović, Mirjana. (2014a). *Moderna kineska drama i Henrik Ibzen*. Beograd:
 Geopoetika.

- Pavlović, Mirjana. (2014b). „Rađanje kineske govorne drame“. *Anali Filološkog fakulteta*, knjiga XXVI, sveska 1. Beograd. 77-101.
- Rajić, Ljubiša. (1983). „Ibsenove drame u kritici i istoriji književnosti“. U Ibsen, H. *Četiri drame*. Beograd: Nolit. 7–22.
- Rønning, Helge. (2006). *Den umulige friheten. Henrik Ibsen og moderniteten*. Oslo: Gyldendal.
- Templeton, Joan. (2001). *The Ibsen's Women*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Vilijams, Rejmond. (1979). *Drama od Ibzena do Brehta*. Beograd: Nolit.

Summary

PORTRAYAL OF FAMILY IN IBSEN'S *GHOSTS* AND CAO YU'S *THUNDERSTORM*

This paper deals with comparative analysis of Ibsen's *Ghosts* (1881) and Cao Yu's *Thunderstorm* (1934). In addition to other multiple similarities, both works are family plays depicting the fall and degradation of wealthy and prominent families in the time of great social turmoil. Focusing on the portrayal of family and marriage in the aforementioned plays, this paper aims to shed light on the interrelations between these two works by studying central characters and their mutual relationships based on hiding the dark secrets of the past. One of the basic assumptions of this paper is that the family in these dramas is portrayed as a repressive institution that rests on the regulatory mechanisms of a society that seeks to arrange it according to a particular hierarchical scheme where everyone is given a certain role. Consequently, relations between characters are here viewed through the prism of their family roles. Special attention is devoted to the study of the characters of wives and sons who are in these plays the greatest victims of the social systems based on patriarchal values.

Keywords: drama, Ibsen, *Ghosts*, Cao Yu, *Thunderstorm*, family