

Aleksandra NIKČEVIĆ-BATRIĆEVIĆ (Podgorica)

Univerzitet Crne Gore

UDK 821.111(73).09-31

PREVAZILAŽENJE ŽANROVSKIH GRANICA: MELVILOV TOMO KAO JUNAK ROMANSE¹

U ovom radu autorka ukazuje na mogućnost razumijevanja kompleksnog procesa karakterizacije kroz žanrovsku predvidljivost lika o kojoj su pisali neki naratolozi. Na ovaj proces ukazuje se kroz analizu lika Toma, glavnog junaka romana Tajpi, ili kratak osvrt na život u Polineziji, američkog pisca Hermana Melvila, koji se u kontekstu ovoga rada tretira kao junak romanse.

Rijetko kada je američki pisac Herman Melvil² eksplicitno izražavao svoje stavove o književno-teorijskim pitanjima. Tek ponegdje ostali su tragovi: u pismima upućenim Hotornu i izdavačima s obje strane Atlantika; prepiska sa Hotornom bila je najintenzivnija u vrijeme kada je ovaj pisac tragao za svojom poetikom, intenzivno razmišljao o stilu i

¹ Ovaj rad u teorijskom smislu zasnovan je na naratološkim studijama u kojima se razmatra mogućnost žanrovske predvidljivosti lika. Posebno pominjemo studiju Mike Bal *Naratologija: Teorija priče i pripovijedanja*, u kojoj Balova navodi kako žanr ima ulogu u predvidljivosti lika: „Promene čiji je subjekat žanr, pod uticajem su igre između pobuđivanja, zadovoljavanja i uskraćivanja očekivanja. Što je jača determinacija, to je jače i pomeranje napetosti pitanja o ishodu, u smeru pitanja da li lik uviđa svoje vlastite determinante i/ili ih može napustiti“, piše Balova. Kristofer Sten pisao je o ovoj problematici kod Melvila, pa se ovaj rad oslanja na ključne postavke iz te studije. Kako je u pitanju veliki broj citata i parafraza iz Stenove studije o Melvilu i poetici romana, u ovom radu oni su navedeni uz odobrenje autora.

² Herman Melvil (1819-1891) jedan je od najznačajnijih predstavnika romantizma u američkoj književnosti. Objavljivao je romane, pripovijetke i poeziju. Na našem govornom području najpoznatiji je kao autor romana *Mobi Dik* i *Bili Bad*. Reafirmaciju njegovog književnog djela započela je grupa kritičara tokom dvadesetih godina prošlog vijeka.

gradio svoj književni praxis. Refleksije o književno-teorijskim pitanjima zabilježene su i književnoj periodici toga vremena, ali i u književnom tekstu, skrivene u metaforičnom jeziku, slikovitom i beskrajno izražajno bogatom. Na samom početku jednog od romana, Melvil je suzio opseg svog književno-teorijskog interesovanja i zadržao se na romanu kao književnoj vrsti koja, kako je rekao Ejhenbaum, sadrži sistem jednačina s mnogo nepoznanica. Jedna od nepoznanica je lik koji, prema riječima teoretičara, može predstavljati projekciju pripovjedačeve intelektualne i duhovne inspiracije i sintezu manjeg ili većeg broja originalnih likova do tada poznatih u pišćevom iskustvu. Kao rijetku karakteristiku ovog elementa u strukturi književnog djela pripovjedač navodi originalnost:

*Kada su u pitanju originalni likovi zahvalni čitalac dobro treba da zapamti dan kada se susreo sa nekim od njih. Istina, čujemo ponekad o piscu koji kada završi neko svoje djelo, misli da je stvorio takav lik; možda je to moguće. Ali, teško da oni mogu biti originalni na način na koji je to Hamlet, Don Kihot, ili Miltonova Satana. Oni su novi, jedinstveni, očaravajući, upečatljivi, ili sve to odjednom. Štaviše, oni su, kako se to kaže, čudni likovi; ali, zbog toga nisu originalniji od onoga što nazivamo genijem-čudakom. Ako su originalni, odakle dolaze? Ili, gdje ih romansijer nalazi?*³

Bez obzira na napore autora, u gotovo svakom od likova preovladava nešto lokalno, nešto od doba kome pisac pripada, kao i nešto lično, ono autobiografsko koje po Sartru djeluje podmuklo, odvraća nam pažnju od primarnog i zaokuplja je onim što je nebitno, privatno i nije predmet nauke o književnosti. Sve što o književno-teorijskim pitanjima dalje slijedi u tekstu ovog romana teže je dokučivo i isključivo implicitno. Takvi su i navodi u pismima gdje ovaj pisac svoju argumentaciju rijetko izvodi iz okvira autobiografskog. No, sva priča o književno-teorijskim

³ "As for original characters in fiction, a grateful reader will, on meeting with one, keep the anniversary of that day. True, we sometimes hear of an author who, at one creation, produces some two or three score such characters; it may be possible. But they can hardly be original in the sense that Hamlet is, or Don Quixote, or Milton's Satan. That is to say, they are not, in a thorough sense, original at all. They are novel, or singular, or striking, or captivating, or all four at once. More likely, they are what are called odd characters; but for that, are no more original, than what is called an odd genius, in his way, is. But, if original, whence came they? Or where did the novelist pick them." Herman Melville, *The Confidence-Man: His Masquerade*, Evanston, IL, Northwestern UP/Newberry Library, 1970, p. 1097.

opservacijama ovog pisca može se svesti na poznate riječi H. L. Borhesa: literatura uzima od literature, svaki pisac stvara svoje prethodnike.

Mnogi kritičari složili su se u konstataciji da je sve od *Tajpija* do *Pijera* Melvilova proza autobiografskog karaktera, i da je u njoj dominantno buđenje svijesti mladog protagoniste dok prolazi kroz čudesne zemlje i nepoznate društvene i psihološke miljee. U *Tajpiju*, u kome se nazire nukleus svih budućih junaka romana koje će Melvil objaviti, a posebno u *Omuu* i *Mardiju*, kretanje mladog junaka kroz egzotične ostrvske kulture Južnih mora karakteriše prijetnja apsorbcijom i brisanjem identiteta, i on mora da se bori da samoga sebe ponovo potvrdi ili će u potpunosti biti izgubljen. U *Redburnu* i *Bijeloj jakni* strukturiranje teksta u generalnoj je relaciji sa otkrivanjem i zadržavanjem sopstvenog *ja* u nizu nepoznatih i neprijateljski nastrojenih radnih sredina, u koje su uključeni trgovački brod, vojni brod, i brod za kitolov, gdje junak biva okružen visokomimentičkim likovima čije postojanje od autora iziskuje posebne proseedee i postupke u procesu karakterizacije: cinični Džekson, autokratski nastrojen kapetan Klaret, i demonski kapetan Ahab nešto kasnije u romanu *Mobi-Dik*, junaci koji djeluju u prostorima koji predstavljaju značajan strukturalni princip Melvilovih romana.

Ali, u gotovo svim romanima, Melvilovi protagonisti se vraćaju unazad kao da su iznenađeni rezultatom svog pogleda u „drugo *ja*“, ili novom svijješću o nekom svom ranijem *ja*. Oni prihvataju bit svog identiteta, iako je taj identitet nepovratno promijenjen ili proširen iskustvom. Kroz taj segment tekst romana pokazuje „otpor“ očekivanom unutrašnjem strukturalnom prilagođavanju postojećem modelu određenog žanra. Samo tragična figura, kao što je Taji, junak romana *Mardi*, koji se vremenom razvio u duboko konfliktnu osobu, nesposoban je za integraciju starog i novog *ja*. Konflikt između starog i novog *ja* predstavlja „strukturalni ‘generator’ novonastajuće strukture”⁴. Za njega postoji samo bekrajno mučenje zbog samopodijeljenosti ili samoubistvo kao mogući izlaz, zaključili su mnogi kritičari.

Problem samospoznaje zauzima centralno mjesto u prozi ovoga autora, ne samo zbog toga što je u njoj dominantno pripovijedanje o iskustvima mladog čovjeka, već i zato što je duboko samosvjesna i moderna, i bavi se životom koji definišu promjene i smrt tradicionalnog

⁴ Tihomir Brajović, *Poetika žanra*, Beograd, Narodna knjiga/Alfa, 1995, str. 79.

načina mišljenja. U studiji o poetici ovog američkog pisca Kristofer Sten navodi da je Melvil svojim književnim tekstovima inicirao pitanje dislokacije i egzila koje karakterišu iznenadna izgnanstva uslovljena snažnim porodičnim, kulturnim, i istorijskim pritiscima i konsekvantne krize identiteta do kojih neizostavno dovodi takva dislokacija i otuđenje. U romanima ranog perioda Melvil se bavi ovom temom ili njenim varijacijama i ona predstavlja principijelno novatorstvo u književnim tekstovima toga vremena. Kao veliki pisci moderne, Konrad i Džojls, „Melvil je do rezultata stizao kroz lično iskustvo, kroz rastanak sa domom i rodnom zemljom, i četiri godine lutanja kopnima i morima koje je uslijedilo nakon njegove nemogućnosti da nađe stalni posao u Nju Jorku tokom ekonomske krize tridesetih godina devetnaestog vijeka”⁵.

Pitanje građenja identiteta je univerzalni fenomen, karakterističan za sva vremena i prostore i ima važno, često centralno mjesto u istoriji romana. Ali, kako navode kritičari, Melvilovo interesovanje za ovu problematiku kulminiralo je kroz poseban vid opsesije, što je takođe, samo po sebi, simptomatično za modernističko iskustvo: preokupacija identitetom je suštinski modernistička, jer problemi koji je izazivaju, problemi frustracije, straha, i razočaranja, prouzrokovani su intenzivnim psihološkim potrebama, i posebno akutni u društvima koja karakterišu stalne trzavice. Sten navodi da Melvil ipak nije bio toliko moderan da anticipira tezu dekonstrukturalista da biće ne postoji ili da je lični identitet iluzija.

Iz razloga što Melvilove priče počinju in medias res, njegovi likovi, čak i oni mlađi, već su prilično formirani u momentu kada se po prvi put pojave u tekstu. Ova komponenta varijantnog žanrovskog obilježja izdvaja se, osamostaljuje i dobija naglašenu funkciju u strukturi njegovih ranih romana. Samo u *Redburnu* dolazi do odstupanja od takvog književnog praxisa: distinktivnu funkciju dobijaju momenti deskripcije u razvoju glavnih likova. Pa ipak, uprkos relativno dobro formiranom identitetu likova, Melvil je identitet shvatao kao relativno promjenljivu kategoriju: smjenjivanje raznih uloga kao i mogućnost izvjesnih modifikacija moguće

⁵ “[...] Melville came to his subject as the result of personal experience, in the break from his home and country and the four years of wandering on land and sea that followed his failure, while still in his teens, to find regular work in New York during the economic depression of the late 1830s.” Cristopher Sten, *The Weaver-God, he Weaves: Melville and the Poetics of the Novel*, Kent, Ohio, The Kent State University Press, 1996. p. 15

su u slučaju likova koje je gradio. Nove dimenzije bića mogu se dodavati starim što je složen proces koji u tekstu generiše pojavu strukturne binarnosti tj. okvirne priče koja posjeduje svoju sopstvenu autonomnost, kao u *Redburnu* gdje glavni junak postaje vješt mornar zaljubljen u more, a da se pri tom esencijalni momenti njegovog prvobitnog identiteta ne modifikuju. Novi stavovi anticipiraju razvoj bića, kao u *Tajpiju* kada Tomo počinje da osjeća simpatiju prema ostrvljanima za koje je prvobitno mislio da će ga pojesti, ističe Sten.

On dalje navodi da se tokom pisanja *Bijele jakne* Melvilova koncepcija identiteta dramatično promijenila od socijalnog i psihološkog fenomena, na koje nailazimo u pisanju Eriksona ili Frojda, do duhovnog, na koji možemo naići u djelu Dantea ili Avgustina. Ova promjena evidentna je u momenatu kada Melvil opisuje kako dolazi do uništenja identiteta mladog junaka kada ga pozivaju na raport zbog neodgovornosti i kada mu prijete bičevanjem. Taj momenat ključan je za naše razumijevanje junakove kasnije borbe da se oslobodi bijele jakne nakon pada u more. Sten navodi da je kroz instinktivan osjećaj sramote i otpor autoritetu „dramatizovan ‘Ur-identitet,’ iza društvene i psihološke dimenzije identiteta, zapanjujuća sposobnost ili nevjerovatna moć koja stoji u osnovi svakodnevnih sposobnosti i proteklih iskustava za koja se obično misli da definišu individuu. ‘Ur-identitet’ je duhovan zbog svoje beskrajnosti, za razliku od Ega koji je konačan, kao što će Melvil kasnije prikazati gradeći Ahaba, koji je predodređen da umre”⁶.

Uobličavajući okvire priče o Polinezijskim avanturama, Melvil je, pišući *Tajpi: Kratak pogled na život u Polineziji* (1846), vršio slobodnu asimilaciju materijala iz konvencija fiktivne romanse, i te konvencije, iako ih rijetko možemo biti sasvim svjesni, potenciraju se kroz narativnu površinu ovog teksta. Riječ je o nekim od atributa ovog žanra koji je podvrgnut pišćevim asimilacijama. Detalji Melvilove priče o boravku na jednom ostrvu u Južnim morima, svakako su bili novi i egzotični za čitaoce, ali forme u koje ih je zaodjenuo, kako bi povećao zainteresovanost

⁶ “ [...] dramatizes in the young hero’s instinctive outrage and resistance to authority is that there is an “Ur-identity” behind the social and psychological dimension of identity, an immense capacity or energizing power that underlies the quotidian capacities and past experiences usually thought to define an individual. This Ur-identity is spiritual in that it is limitless, or virtually so—all powers and eternal-unlike the Ego, which is finite, and as Melvil would soon demonstrate in the example of Ahab, doomed to die.” Sten, *op. cit.* p. 17.

i izazvao napetost, poznate su i čine čitavu priču donekle artificijelnom i nevjerovatnom. U to vrijeme, navode Melvilovi biografi, on nije bio iskusan pisac, ali je bio eklektički čitalac, imao je sluha za horizont očekivanja i bio je nadaren stilista, sa talentom za pažljivo iščitavanje rada drugih onda kada bi osjetio da mogu poslužiti njegovim ambicioznim planovima. Ali, evidentno je kroz praćenje kritičke recepcije njegovog djela, da nijesu primijetili da je pozajmljivao, ne samo iz pojedinačnih djela uglavnom dokumentarnog karaktera kao što su putopisi, antropološke studije, i slično, već i iz književne proze, slobodno preuzimajući oblike i konvencije, i u isto vrijeme modifikujući ih na sebi svojstven način, o čemu je pisala Meri Berko Edwards u studiji *Melvil i njegovi izvori*.

Čitajući prvi roman ovog pisca otkrivamo da je na početku Melvilov senzibilitet bio tradicionalan, amaterski, sasvim u skladu sa ukusom čitalačke publike tog doba i da je u skladu sa takvim književnim praxisom gradio i likove. Ali, mi takođe otkrivamo da je njegova mašta bila živa, sposobna da na originalan način izmijeni konvencije romanse, kako kroz dijahronijski ili vertikalni uvid u žanrovsko polje, tako i u sinhronijski kontekst „koji omogućava ‘horizontalni’ uvid, pogled u širinu žanra,”⁷ kako bi odgovarala okolnostima njegovog ličnog iskustva u Polineziji. Problematičan je u ovom slučaju sam termin romana⁸. U različitim izvorima saznajemo da je originalno korišten da opiše stare francuske priče u stilu

⁷ Brajović, *op. cit.* str. 105.

⁸ O romansi kao žanru pisali su, između ostalih, Robert Skols i Robert Kelog u studiji *Priroda pripovijesti (The Nature of Narrative)*, koja je objavljena 1966. godine. Nakon detaljne geneze žanra, oni navode kako su elementi romanse veoma stilizovani. Obično je u pitanju mladi par koji zbog niza prepreka na koje nailazi ne može da uživa u ostvarenoj ljubavi. Slijedi faza separacije, ali i vjerovanje da će se na kraju ujediniti u braku, uprkos svim problemima sa kojima se suočavaju. Postoje izuzeci, navode autori, u smislu junaka koji ne ostaje potpuno čedan, ili autora koji u formalnom smislu prave odstupanja. Ipak, jedinstven je stav prema kome su u tipičnoj romansi ljudska bića izuzetno privlačna, i obično veoma čedna uprkos izuzetnim pritiscima na koja nailaze. Čednost je najvažnija vrlina u romansi i u ovim pričama takve je likove nemoguće uništiti uprkos svim nevoljama koje im se nađu na putu. U romansi dominiraju fiktionalni elementi i ne postoji pokušaj da se stvori iluzija istoričnosti ili prezentacija momenata iz svakodnevnog života. Naglasak je na zapletu, dok likovi imaju karakteristiku ljudskih, a ne božanskih bića. Poput istoričara, autori romansi “pročišćavaju” otvorenu formu mita, ali zadržavaju, nesvjesno možda, određene mitske elemente u narativnoj artikulaciji. Ali, kroz direktno i svjesno suprotstavljanje istorijskoj slici oni uživaju u slobodi fiktivnosti koja im omogućava uvođenje prijatnih i iznenađujućih događaja i prepreka bez obzira na njihovu vjerovatnost i bez uvođenja karakteristika koje se dovode u vezu sa stvarnim svijetom.

u kojima su prikazivana djela junaka-vitezova, kao u *Romanu o ruži*. Ali, već u sedamnaestom vijeku značenje se donekle promijenilo i navodimo da je u pitanju „ekstravagantna proza i divlje, nemoralno pretjerivanje. Na razliku između romanse i romana uglavnom se ne ukazuje na način na koji je ukazivao američki pisac Hotorn, ali poznato je da je u romansi dozvoljen određen nivo imaginativne širine prema obliku i materijalu, a koji zbog težnje za vjerodostojnošću u romanu nije moguće ostvariti”⁹.

U jednoj od najuticajnijih studija objavljenih o ovom žanru, a koju Sten precizno citira u svojoj studiji, Nortrop Fraj¹⁰ opaža da su konvencije romanse ostale iznenađujuće stabilne od momenta kada su se prvi put pojavile u kasnom periodu klasične Grčke. U drevnim romansama, a i onim modernijeg datuma, okosnicu priče predstavlja misteriozno rođenje junaka, brodolom koji doživljava, napad gusara, boravak na začaranim ostrvima, gubitak i ponovno otkrivanje sopstvenog identiteta, kao i eventualni brak sa junakinjom. Nijesu svi motivi inkorporirani u strukturu svih romansi, niti su oživotvoreni na svim stranicama ovog Melvilovog romana. Kliširani početak o misterioznom rođenju junaka izostavljen je u ovom romanu, na početnom terminalu sižejnog kretanja izostavljen je i brodolom kao i napad gusara. Ali, bazična struktura je ista i ima efekat da potencijalnog čitaoca drži u neizvjesnosti. U *Tajpiju* junak sam kreće na put u neizvjesnost, bez ikakve prisile. Kada ne osjeća prijetnju od kanibalizma plemena u kojem boravi, junaka nadvlada blaženstvo koje kulminira u težnju za potpunom asimilacijom sa plemenom Tajpija. Okružen zadovoljstvom ili zaplašen bolom, Melvilov junak, kao i junaci standardne romanse, dolazi u situaciju da ugrozi sopstveni identitet, od početka iskušenja pa sve do njegovog kraja, što je, prema Stenu, centralna tema romana

Prijetnje po identitet glavnog junaka afirmišu se kroz scene seksa i nasilja. U perceptivnosti romanse kao žanra kod široke čitalačke publike oduvijek je značajnu funkciju imalo prisustvo slobodne i lake igre seksa; Sten navodi da su u romanu ove teme tretirane sa dozom suptilnosti,

⁹ “[...] a wild or wanton exaggeration; a picturesque falsehood. Clearly they did not have in mind the now-well-known distinction between romance and novel that Hawthorne was to make, according to which romance is thought to permit a degree of imaginative ‘latitude, as to its fashion and material,’ that the novel, with its concern for verisimilitude, could not accommodate.” Sten, *op. cit.* p. 23.

¹⁰ Frye Northrop: *The Secular Scripture: A Study in the Structure of Romance*, Harvard University Press, Cambridge 1976.

uz mogućnost tek “kratakog pogleda”, obećanog u podnaslovu knjige, iako pripovjedačeve avanture s vremena na vrijeme kao da prijete da prerastu u ekstremnu agresiju ili seksualno divljanje. Funkciju afirmacije ovih senzacionalnih tema u romanu vrše uglavnom sporedne ličnosti, predstavnici južnomorskih kultura u kojima se glavni junak obreo.

Strateški smještena u drugo poglavlje, kao rano obećanje još uzbudljivijih događaja koji treba da uslijede, je scena orgije na brodu *Doli* kada grupa nagih djevojaka pliva ka brodu da pozdravi posadu. Na suprotnoj strani narativnog okvira je i velika scena orgije kojom se završava ovaj roman, a koja se pokazuje kao svojevrsan fragmenat, “isječak iz opšte slike svijeta”, koji pretpostavlja postojanje mnogih drugih fragmenata, koji su takođe stavljeni u funkciju dopunjavanja, usložnjavanja, i obogaćivanja prostora koji nam se prikazuje. U ovom slučaju, posade dva broda okupile su se sa stotinu urođenika s okolnih ostrva da proslave, tokom perioda od deset dana kada je havajski kralj suspendovao sve zakone, izvođenjem radnji isuviše užasnih da bi se pominjale. To su momenti kada Melvilov svijet izgleda kao kaos, kao nekakav konglomerat raznorodnih materijala i različitih principa oblikovanja. Pominje se Fajavej, božanstvena nimfeta, „[...] koja predstavlja prvu u redu junakinja koje će kulminirati u Nabokovljevoj *Loliti*, koje su slavljene od strane svojih kreatora zbog tek rascvale ljepote i razvijene seksualne zrelosti”¹¹. Fajavej nije jedini ženski lik u ovom romanu. Pored kraljice ostrva koja zadiže suknju kako bi pokazala tetovaže jednom starom mornaru na kraju prvog poglavlja, tu su i brojne grupe nagih djevojaka koje se povremeno pojavljuju na sceni. Pojavljuje se i čitav niz mladih sirena koje opsjedaju brod i prisiljavaju posadu da gleda dok one sa neskrivenim žarom izvode markiške plesove. Ženski likovi stavljeni su u funkciju kao objekti autorove riječi, a ne, kako je to naveo Bahtin, kao subjekti sopstvene koja nešto samostalno znači. Čitav aglomerat ženskih likova lišen je kompleksnosti, razvojnosti i unutrašnjeg života i u funkciji različitih indikatora raspoređen je duž narativnog teksta. Pojavljuje se povremeno na sceni i jedna grupa urođenika koja prati Toma svaki put kada ode da se okupa u obližnjem potoku i, ukoliko prihvatimo navode iz već citirane studije o žanru iz pera Tihomira Brajovića, možemo napisati da prema Hempferu, na koga se u ovoj knjizi autor poziva, oni

¹¹ “[...] is one of the earliest in a long line of pubescent heroines, culminating in Nabokov’s *Lolita*, who have been celebrated by their male creators for their budding beauty and sexual precocity.” Sten, *op. cit.* p. 25.

imaju dvojaku funkciju: u balansiranju odnosa između forme i sadržaja i određivanju temporalne i spatijalne konzistentnosti ovoga romana čija gradativna funkcija je u stalnom pojačavanjem estetskih utisaka koji utiču na napetost pažnje potencijalnog recipijenta.

Na grupu ženskih likova nailazimo i na fešti Kalabeses. Prikazane u gala kostimima s ogrlicama od bijelog cvijeća kao jednim ukrasom, one su i u ovom momentu priče lišene psihološke specifikacije i ukazivanja na individualne osobenosti i stavljene u funkciju samo kao okvirna stilizacija opšte teme i zapažanja junaka. Oko struka nosile su kratke tunike, a neke od njih izabrale su da tom kostimu dodaju i jednostavan ogrtač od istog materijala. Jezik i slike ovih deskriptivnih pasaža Melvil često upotpunjuje i komentarom o ljepoti golih tijela urođenika, posebno ženskih. On objašnjava kako se urođenici oblače ili kako mažu svoja tijela mirišljivim uljima, kako izgledaju dok šetaju kroz šumu, razgovaraju u selu, ili se bučno vesele: „selekcijom i slobodnim kombinovanjem tih pojedinosti”¹² autor nerijetko obezbjeđuje umjetnički naboj u tekstu i na taj način deskriptivni pasaži „postaju posrednici metaforizacije njegovih opažaja, sredstva pomoću kojih on projicira svoj doživljaj života u jedinstveni duhovni svet umetničkog dela, odnosno način na koji taj doživljaj dobija svoje prirodno fizičke obrise i utemeljenja”¹³. Česte su i digresije kontekstualne prirode koje utiču na semantički kvalitet ovoga teksta i inkorporiraju ranije opservacije putnika kroz južnomorske krajeve.

Sten navodi da je stepen do koga je Melvil eksploatisao temu nasilja u *Tajpiju* problematičniji. Surova reputacija plemena Tajpi figurira dualistički, dinamički i statički, u cilju pokretanja radnje i opisivanja opšte situacije koju je pripovjedač-junak zatekao na ostrvu, ali ima funkciju i u obezbjeđivanju određene doze napetosti jer direktno utiče na sudbinu junaka i potencijalnu degradaciju njegovog opšteg stanja. No, dijapazon intenziteta njenog izražavanja gradativan je u svojoj biti, a diskurs junaka o ovom konceptu metaforičan je pa tako i slikovitiji, izražajniji i uzbudljiviji. Kasnije u priči, nakon što narativna tenzija oko sudbine glavnog junaka biva podređena drugim tekstualnim manifestacijama, junak zauzima pozu manje zainteresovanog antropologa i pokušava da sa rezervom prihvati vrlo konkretne i minuciozne priče o kanibalizmu urođenika, modifikujući pritom i diskurs u skladu sa popularnim napisima iz devetnaestog vijeka.

¹² *Rečnik književnih termina*, op. cit. str. 509.

¹³ *Ibid*, str. 510.

Korpus takvih izvještaja ironijskih je premisa, ali i usmjeren ka realizaciji realističke estetičke vrijednosti. U jednom momentu u romanu koji poprima gotovo katarzičan kvalitet, u skladu sa aristotelovskim viđenjem prema kome “katarza ne izaziva strasti već ih i prečišćava svojim opisivanjem uzroka i načina”¹⁴ junak pripovijeda o nesretnim putnicima koji su bili privučeni u romantički idealizovane luke, udareni po glavi neobičnim buzdovanima i posluženi bez ikakvih dodataka. U tom momentu, zauzimajući stav nešto manje radikaln od prethodno navedenog, junak, surovo realističan u odnosu na fon horizonta očekivanja tadašnjih čitalaca, objašnjava da je kanibalizam do određenog, umjerenog nivoa praktikovan među nekoliko primitivnih plemena na Pacifiku. Da li se u ova plemena ubrajaju i Tajpiji iz Melvilove priče, pripovjedač ne navodi.

Sten navodi da funkciju potencijalne žrtve u romansi ima mlada djevojka, a ne mladić kao što je to u ovom romanu slučaj. No, gradeći mladog junaka na fonu sličnosti sa potencijalnom junakinjom, autor potencira neposrednu sličnost prekodiranjem okvira u koji smješta svoju priču, dok karakterološki skup njegovih etičkih, intelektualnih i emotivnih svojstava ostaje isti. Kao mladi Amerikanac, pripadnik obrazovanog sloja, on je čedan, pun vrlina i profinjen, baš kao i junakinja romansi. Opsjednut je težnjom da očuva svoj moralni dignitet uprkos raznim opasnostima i čulnim izazovima. Naravno, ističe Sten, junak ovog romana nije u situaciji u kojoj se obično nalazi mlada dama u nevolji: kreativne korekcije prouzrokovane su nužnošću transformacije koja je neizostavno dovela do modifikacije najbitnijih kompozicijskih, stilskih i jezičkih osobnosti teksta.

U namjeri da na najrealističniji način na polinezijsku scenu postavi romansu o zatočeništvu uz variranje kanonizovanih tematsko-strukturalnih elemenata, Melvil je svog junaka postavio u specifične situacije kako bi postigao standardne efekte forme. Strah od tetoviranja i strah od napastovanja obojeni su egzotičnom bojom polinezijskih običaja. Taj strah je imao isti zastrašujući potencijal, jer je ugrožavao identitet centralne ličnosti.

Strah od napastvovanja standardna je karakteristika romanse jer sama po sebi obezbjeđuje predvidljivu voajerističku fascinaciju svim

¹⁴ *Rečnik književnih termina, op. cit. str. 320.*

zabranjenim stvarima. Ali, u romansama postoji ozbiljna strana ovog motiva koja se odnosi na razvoj lika i na potrebu proze da afirmiše one vrijednosti koje definišu ideale čednosti i sreće. Kada junakinja romanse dođe u situaciju da bude pod pritiskom okolnosti koje su 'gore od smrti,' ona dobija priliku da izrazi te osobine svoje ličnosti - čast, hrabrost, moralnu čvrstinu, poštenje i strpljenje, ako ne istinski stoicizam - koje romansa treba da prenese na čitaoca.¹⁵

Generalno, bez obzira na mogućnost generičke diferencijacije prema različitim kriterijumima u skladu sa varijantnim vremenskim određivanjem žanrovskih atributa, junakinju romanse prikazujemo u naporima da ostvari svoj ameliorativni status koji joj omogućava da očuva svoju nevinost, uprkos mogućem zlu i neprilikama. Ona mora biti prikazana u borbi koja je u cilju očuvanja identiteta (gubitak nevinosti simbolički predstavlja gubitak identiteta, autonomiju istinskog bića). Prema Fraju, kako precizno navodi Sten u već citiranoj studiji, to je fundamentalna opasnost koja konstituše centralni subjekat romanse. A centralni je zato što uništenje identiteta predstavlja sudbinu koja je gora od smrti. Prijetnja tetoviranjem igra ključnu ulogu u Tomovoj borbi da održi sopstveni identitet među urođenicima i, konačno, da pokuša da pobjegne od njih. „Velika scena“ u kojoj su protagonisti postavljeni u poziciju iščekivanja katarzičnog momenta inicirana je Korkijevim „ulaskom na scenu“ kada ovaj umjetnik iznenada odluči da tetovira Tomovo lice probudivši ga iz letargije koja ga je lagano vodila ka potpunoj asimilaciji u život Tajpija.

Kako se on postepeno predaje zadovoljstvima koja vladaju u dolini „gdje dan za danom prolazi u neprekidnom ciklusu godišnjih doba“ i počinje da gubi svijest čak i o vremenu koje prolazi, primjećuje da se čudna rana na njegovoj nozi odjednom zaliječila. Među urođenicima Nuku-hive, on zaboravlja svoj dom, rane veze sa porodicom i

¹⁵ “The threat of rape is a standard feature of romance because the subject holds the predictable voyeuristic fascination of all forbidden matters. But, in a romance there is often also a serious side to the subject that concerns the development of character and the need for fiction to affirm those values that define the supporting culture’s ideals of rectitude and happiness. When the heroine of romance is put under the pressure of a ‘fate worse than death,’ she is being given an opportunity to display those qualities of character-honor, fortitude, probity, highmindedness, and patience, if not genuine stoicism-that the romance is designed to inculcate in the reader.” Sten, *op. cit.* p. 28.

*prijateljima, kulturnu prošlost. Bar za jedno vrijeme on postaje jedan od njih.*¹⁶

Strah od tetoviranja, koji okončava parcijalnu amneziju, ima nezaobilazan značaj u ispitivanju kompleksnih i ekstenzivnih veza koje pruža žanrovska predvidljivost i osvjetljava pojedine izolovane žanrovske potencijale. Ovu poziciju konkretno sagledavaju i likovi sa drugog pola: prikazani više kroz ono što je opšte nego pojedinačno, postavljeni prema zahtjevima književne konvencije kao saučesnici u procesu amelioracije ili degradacije glavnog junaka, i oni, prvi put impliciraju emotivne reakcije u semantičkom polju oko pripovjedača-junaka: nakon tetoviranja, svjesni su, Tomov fizički izgled biće zauvijek promijenjen i on više nikada neće „imati obraza“ da se vrati među sunarodnike, ukoliko bi se za to ukazala prilika.

U ovom romanu postoje i drugi precizni nagovještaji koji potvrđuju njegov status romanse. Kritičari obično navode da sam početak romana sadrži nekoliko važnih motiva i slika koje su karakteristične za ovaj žanr: prekid svijesti, koji Fraj naziva motivom amnezije, manifestuje se tokom Tomovog i Tobijevog boravka na brodu, kada čeznu za promjenom scenarija, nakon svih muka i teškoća koje su iskusili tokom bezuspješnog traganja za kitovima. Kada kapetan konačno naredi da *Doli* pristane na jedno od najbližih ostrva, raspoloženje čitave posade se mijenja i svi kao da su pod uticajem neke čarolije. Brod kao da je začaran (asocijacija na Kolridževog „Starog mornara“ neizbježna je) i kao da se sam kreće svojim putem: nametljivi deskriptivni diskurs u ovim momentima u funkciji je implikacije mikroskopskih signala koji ukazuju na makroskopske promjene na planu karakterizacije i ima sižejnu funkciju. Svi kao da su pod uticajem narkotika, dok ih lagani vjetar nosi ka Markiškim ostrvima. Za junaka „čitanje nije dolazilo u obzir; uzmeš li knjigu u ruke zaspasćeš se u momentu“¹⁷. Ipak, u romansi nije u pitanju samo bijeg iz poznatog mjesta, ističe se. U pitanju je, zapravo, mogući gubitak identiteta, jer junak, bojeći

¹⁶ “As he gradually gives in to the pleasure principle that rules the valley, where ‘day follows day in one unvarying round of summer and sunshine,’ and begins to lose track even of the passage of time, he notices that the strange wound on his leg has ‘suddenly healed’. Without this reminder of his alienation from the ‘healthful physical existence’ enjoyed by the natives of Nuku-hiva, he forgets about his home, his early ties with family and friends, and his cultural past.” Sten, *op. cit.* p. 30.

¹⁷ “[...] reading was out of question; take a book in your hand, and you were asleep in an instant.” Herman Melville, *Typee, A Peep at Polynesian Life*, Evanston, IL, Northwestern UP/Newberry Library, 1969, p. 7.

se posljedica svoje trenutne sudbine, pokušava da postane nešto što nije. U Tomovom slučaju, kako to navodi Sten, strah je izazvan mogućnošću da bi mogao postati sijedi, stari mornar i da bi njegovu mladost mogla «progutati» neuspješna potraga za kitovim uljem: za njega, bijeg sa broda predstavlja jedini način da se spasi i zaštititi.

Kao i druge romanse, *Tajpi* počinje razvijanjem poznatog motiva, a to je traganje za vječnom mladošću. Dosada je zasigurno jedan od razloga zbog kojih Tomo odlučuje da napusti brod, kao i apsolutna tiranija kapetana broda. Ali, takve stvari mogao bi čovjek još nekako izdržati, kaže Tomo. Odlučujući faktor, često previđan u drugim čitanjima ove knjige, je njegova zabrinutost zbog poznate dužine putovanja na Pacifiku, koje je obično trajalo četiri ili pet godina. Sten navodi da u ovom romanu motivi amnezije i traganja za vječnom mladošću predstavljaju neisrcpnu kombinaciju, jer zajedno oni iniciraju nesvjesne težnje i svjesne želje koje pokreću junaka na traganje iz uobičajenog mjesta u potragu za začaranim ostrvom, nekim rajskim svijetom u kome se ispunjavaju sve moguće fantazije. Ipak, prema Fraju, u romansi ovo znači da junak na samom početku uviđa da upada u demonski svijet anksioznosti, noćnih mora i ostalih oblika psihičke uznemirenosti koji počinju da podrivaju njegov identitet. Imaginativni svijet romanse, piše Fraj, ima dva pola: prvi, idilični, gdje za ljudske želje i ideale ima više prostora, i drugi svijet, svijet noći, simbolički predstavljen ljudskom žrtvom, svijet koji je predmet ljudskog gnušanja. Junak silazi sa broda na ostrvo koje predstavlja odgovor na sve njegove molitve, u isto vrijeme kada predstavlja i potajnu prijetnju emotivnoj uravnoteženosti i opstanku, ističe Sten. U tom momentu u romanu sižejno-pragmatični niz ostaje u sjenci ličnog izraza junaka koji je postuliran u središte različitih glasova koji imaju funkciju da pruže poseban ugao gledanja na junaka i stvarnost koja ga okružuje.

Junak ne kreće na unutrašnje putovanje kako bi otkrio moguću transformaciju svog bića: putovanje je metaforički konstruisano kao eksploracija lažno idiličnog svijeta Tajpija. Kao što je i uobičajeno u romansi ovo traganje izgleda kao jednostavna avantura. Ali, ono donosi i fundamentalnu ozbiljnost jer, u potrazi za mladalačkom vitalnošću, Melvilov junak dovodi sebe u riskantne situacije koje predstavljaju propratnu manifestaciju svih promjena; riječ je o mogućoj destrukciji njegovog već formiranog identiteta. Sten navodi da junakovo putovanje u dolinu Tajpija, u pojedinim aspektima, jeste simbolično, i kroz njega se

manifestuje njegovo kretanje ka sopstvenoj, primitivnoj prošlosti, gdje nailazimo na izvorišta najdublje ljudske prirode i najfundamentalnijih potreba: seksualne moći, straha od uništenja, pohlepe, žudnje za krvlju, i plemenske agresije.

Kada junak zaspi i otisne se u svijet snova, iniciran je čitav niz avantura koje su nezaobilazna manifestacija pada gdje je na samom početku simbolično predstavljen prag koji junak treba da pređe na ulasku u usnuli svijet podzemlja. Na tom mjestu gdje erotska interesovanja i ostale potisnute želje mogu da se oslobode, dominira deskriptivni diskurs koji se smjenjuje sa opisom životno-karakteroloških dominanti junaka. Iz teorijskih napisa o romansi poznato je da kada se jednom pređe prag, junak se susreće sa izuzetno teškim i bolnim iskušenjima: u pitanju je ograničena sloboda djelovanja, usamljenost i otuđenost, konfuzija po pitanju identiteta. U srcu svakodnevice, prema romantičarskom principu, stapaju se uzvišeno i groteskno i potčinjavaju daljoj neprimjetnoj, ali neumitnoj transformaciji. Tokom pada junak biva lišen slobode, doživljava zatočeništvo ili mu, prema mogućim postulatima romanse, život biva ugrožen, zaključuje Sten. Melvil stvaralački koristi mogućnosti koje pruža ovaj žanr: Toma prvo zarobljavaju pripadnici plemena Tajpi, potom boluje od misteriozne rane na nozi, i na kraju počinje da vjeruje da će upravo on biti glavno jelo na proslavi kanibala. Posljednji događaj je najtipičniji signal da je junak stigao do najniže tačke u svom padu kroz svijet noći. Prema Fraju, tema kanibalizma je značajna „zbog slika koje je prate, zbog identifikacije ljudske i životinjske prirode u svijetu gdje su životinje hrana za čovjeka”¹⁸.

Tokom silaženja u urođenički način života, a ne samo u dolinu Tajpija, Toma je, kako navodi Sten, progutao kit polinezijske kulture. I kao što se može očekivati od junaka romanse u takvim okolnostima, on otkriva da ga je iskustvo transformisalo. Ali, treba pojasniti da promjene u njegovom unutrašnjem biću nijesu toliko duboke da ga mogu učiniti novim čovjekom. On doživljava nekoliko značajnih promjena koje se manifestuju kroz nov stav pun poštovanja koji osjeća prema ostrvljanima i njihovoj kulturi. Da će pitanje njegovog identiteta ostati u «prelaznom stanju» vidimo u momentu onomastičke prozirnosti kada ulazi u selo i predstavlja se kao

¹⁸ “[...] not for its horrific frission, but as the image which causes that frission, the identifying of human and animal natures in a world where animals are food for men”. Sten, *op. cit.* p. 34.

Tom, ime koje u tom trenutku smišlja, jer misli da bi njegovo pravo ime urođenici teško mogli da izgovore. Poglavica koji ga dočekuje pokušava odmah da ga prilagodi nazivajući ga Tomo, i tim imenom obraćaju mu se svi tokom zatočeništva. Jedan od „najhumorističnijih momenata jeste kada pokušava da prihvati urođenički način odijevanja, jela, ili neke druge rituale urođenika“¹⁹. Ako želi da opstane u novoj sredini, on mora biti zadojen njenom kulturom i upućen u sve njene tajne, ističe Sten. To društvo je za njega poput druge utrobe. Kori-Kori, koji mu donosi hranu kao da „sam dijete, insistirao je da me hrani sopstvenim rukama“²⁰, ima funkciju surogat majke. Gdje god da ide on ga nosi „kao nespretno, neiskusno dijete“²¹.

U procesu navikavanja na kulturne modele ostrva Tomo postiže određen nivo nezavisnosti. Analogija između misteriozno zaliječene noge i prekida njegovih sjećanja na prošlost simbolički ukazuju na taj proces. Međutim, Tomo odbija da bude tetoviran i tako ne uspijeva da uspostavi važnu psihološku tranziciju kako bi postigao potpunu asimilaciju u ostrvsku kulturu: on nikada ne postaje emotivno asimilovan, i njegov originalni identitet autsajdera ostaje na kraju netaknut.

Sten navodi da su druge promjene u identitetu junaka vidljivije i vrlo često predstavljaju rezultat autorove želje za uvođenjem komičnih efekata koji takođe nalaze svoje mjesto u konceptu karakterizacije. Na primjer, na samom početku, Tomo je predstavljen kao ispravan, čak pretjerano čedan mladić, tipičan Amerikanac koji je zatečen napadnošću ostrvljanki i otvorenim izlaganjem njihovih fizičkih čari. Kada se probudio iz užasnog sna prvog jutra provedenog u dolini, shvata da je kuća puna mladih djevojaka koje su bile spremne da utješe zbunjenog gosta. Promjena u Tomovom stavu prema kanibalizmu Tajpija sasvim je druga stvar. U ovom slučaju preokret ima instruktivnu, a ne zabavnu funkciju, ističe Sten. Na početku, on osjeća strah i gađenje zbog kanibalističke reputacije ostrvljana, odnosno on reaguje slično svakom putniku sa Zapada.

Ali, prije samog kraja, u poglavlju 27, on nudi apologiju zbog ovog običaja i ljudi koji ga praktikuju koja podsjeća na čuveni Montenjov

¹⁹ “[...] of the funniest moments in Typee occur when Melville borrows common romance conventions, such as those centering on the adoption of native clothes, eating practices, and other daily rituals.” *Ibid.* p. 34.

²⁰ “[...] if I were an infant insisted upon feeding me with his own hands”. *Typee, op. cit.* p. 65.

²¹ “[...] as a forward inexperienced child”. *Ibid.*

esej „O kanibalizmu” u kome se tretira ista problematika. Priznajući da je u dolinu Tajpija ušao “pod potpuno pogrešnim utiscima” o ovim ostrvljanima, Melvilov junak priča da su bez obzira na sklonost da se hrane tijelima preklanih neprijatelja, pripadnici ovog plemena “u drugim situacijama vrlo humani i puni vrlina”. Ali, ova činjenica ne utiče presudno na njega: on nikada ne doživljava potpunu promjenu identiteta koja je karakteristična za svijet romansi²².

Iz susreta na Markiškim ostrvima „Tomo se vraća kao promijenjen čovjek”²³. Kako se bliži kraj njegovog “uranjanja” u taj svijet, postaje očigledno da će o svom boravku među Tajpijima junak priče imati ambivalentan stav. Kao i junak romanse, navodi Sten, on ima dvostruki identitet i samo jedna njegova strana uključena je u ovo “uranjanje”. S jedne strane junak žudi za životom u polinezijskom raju i za potpunom identifikacijom s urođenicima, ali s druge strane evidentno je njegovo uzdržavanje, jer zna da kao pripadnik druge nacije i drugog načina života, on ne može postići potpunu asimilaciju u južnomorsku kulturu. Tomo shvata da pokušavajući da prihvati način života urođenika, on teži ka lažnom identitetu i destrukciji svog pravog bića.

Ne postoji ništa misteriozno ni mistično u vezi sa njegovim zatočeništvom, ističe se dalje u Stenovoj studiji. On doživljava spasenje slično onom za tipičnog junaka romanse, vraća mu se pamćenje. U kritičnom trenutku, kada mu biva zapriječeno tetoviranjem koje bi zauvijek promijenilo njegov odnos prema prošlosti, Tomo se iznenada sjeća svog doma i porodice.

Na kraju pada „Tomo uviđa da polinezijski svijet, koji je shvatao kao sasvim idealan, je, zapravo, lažni raj; jer, i taj svijet je sklon transformacijama, potčinjen snagama života i smrti”²⁴. Prema Fraju, ova

²² “But well before the end, in chapter 27, he is offering an apologia for the practice and its practitioners that is reminiscent of Montaigne’s famous defense of the custom in the essay “On Cannibals”. Admitting that he had entered the valley of the Taypees ‘under the most erroneous impressions of their character,’ Melville’s hero offers the view that, despite any cannibalism they might practice on the bodies of enemies slain in battle, the people of this tribe are ‘in other respects humane and virtuous’. He is not yet so taken with the practice that he is willing to settle in with the Typees; he never experiences the full-scale revolution of the world of romance typically threatens.” Sten, *op. cit.* p. 35.

²³ “He came away from his Marquesian encounter, a changed man.” *Ibid*, p. 36

²⁴ “Tommo recognizes that the Plynesian world he had come to regard as ideal is, in truth, a false paradise; it, too, he sees, is mutable, subject to the forces of time and death.” Sten, *op. cit.* p. 37.

spoznaja predstavlja "najmračniju tačku na dnu svijeta"; smrt je neizbježna, ne može joj se pobjeći: „Dolina Tajpija izgleda kao idilično mjesto, zemlja je lijepa i bogata, klima je umjerena, ljudi su sretni. Ali Tajpiji nijesu imuni na bolest, staranje, ili smrt”²⁵.

Klimaks Tomovog bijega obilježen je prikazom krvave scene koja je realizovana u duhu transparentne melodramatičnosti: „Poput Odiseja, drevnog prototipa junaka romanse,”²⁶ Tomo stiće slobodu nakon što je u borbi porazio jednookog kanibala. Strukturalna dinamičnost priče na samom kraju postignuta je uvođenjem velikog broja epizodnih likova.

Bibliografija:

1. Bal, Mike: *Naratologija: Teorija priče i pripovedanja*, Beograd, Narodna knjiga/Alfa 2000.
2. Brajović, Tihomir: *Poetika žanra*, Beograd, Narodna knjiga/Alfa, 1995.
3. Chase, Richard: *The American Novel and its Tradition*, Baltimore and London, The John Hopkins University Press, 1980.
4. Eko, Umberto: *O književnosti*, Beograd, Narodna knjiga/Alfa, 2002.
5. Fry, Northrop: *The Secular Scripture: A Study in the Structure of Romance*, Cambridge, Harvard University Press, 1976.
6. Kermode, Frank: *The Genesis of Secrecy: On the Interpretation of Narrative*, Cambridge, Harvard University Press, 1979.
7. Marčetić, Adrijana: *Figure pripovedanja*, Beograd, Narodna knjiga/Alfa, 2004.
8. Melville, Herman: *Typee, A Peep at Polynesian Life*, Evanston, Il., Northwestern UP/Newberry Library, 1969.
9. Prop, Vladimir: *Morfologija bajke*, Beograd, Prosveta 1982.
10. *Rečnik književnih termina*, Beograd, Nolit, 1986.
11. Scholes, Robert, Robert Kellog: *The Nature of Narrative*, Oxford, Oxford University Press, 1966.

²⁵ "Typee valley has all the appearances of an idyllic place; the land is rich and beautiful, the climate is temperate, the people are happy." *Ibid.* p. 38.

²⁶ "Like Odysseus, the ancient prototype of the romance." *Ibid.*

12. Stan, Christopher: *The Weaver God, he Weaves: Melville and the Poetics of the Novel*, Kent, Ohio, The Kent State University Press, 1996.
13. Staton, Shirley, ed.: *Literary Theory in Praxis*, Philadelphia, The University of Pennsylvania Press, 1987.

Aleksandra NIKČEVIĆ-BATRIĆEVIĆ

TRESPASSING THE GENERIC BOUNDARIES: MELVILLE'S TOMO AS A HERO OF ROMANCE

Summary:

The aim of this paper is to discuss the generic predictability of the main character in Herman Melville's first novel *Typee, A Peep at Polynesian Life* (1846), as offered by theoretical postulates in narratological studies by Mieke Bal and other theorists. The novel is 'presented in the context of popular romance, with its paired themes of sex and violence' as Christopher Sten writes in the introduction of his influential study, *The Weaver-God, he Weaves: Melville and the Poetics of the Novel*, revealing thus the author as having a deep insight into the theoretical framework of certain genres. Melville's hero, Tommo, is analyzed as having some of the basic characteristics of the hero typical for romance.