

# MELVILOVI POSTUPCI KAO IZAZOV: MIMETIČNOST KAO REDUNDANCA JUNAKA?

## 1. UVOD

U *Rečniku književnih termina* piše da je „mimesis ili mimeza podražavanje i odražavanje, oponašanje, imitiranje kao odnos umetničkog dela prema stvarnosti što, prema realističkoj filosofiji umetnosti, pokazuje suštinu umetnosti” (*Rečnik književnih termina* 1986: 434). Jasno je sasvim da u nauci o književnosti postoji „čitav niz pripovednih strategija kojima se stvara utisak da je junak neko poput nas”<sup>1</sup>. Određene informacija o liku stičemo kroz ime, izgled, odjeću, a zatim i kroz situaciono ispoljavanje i psihološke karakteristike, jer,

Ja se moram uživeti u tog drugog čoveka, iznutra videti njegov svet onako osobito kao što ga on vidi, stati na njegovo mesto i zatim, pošto se vratim opet na svoje, ispuniti njegov vidokrug tim viškom viđenja koje se otkriva s tog mog mesta izvan njega, obuhvatiti ga, načiniti mu završno okruženje od tog viška mog viđenja, mog znanja, mojih želja i osećanja. (Bahtin 1991: 25)

Ukoliko na tekst Melvilovih romana primjenimo Frajevu klasifikaciju književnih junaka na osnovu njihove djelatne moći, svrstali bismo ih u četvrtu grupu. Oni nisu iznad drugih ljudi i njihove sredine, oni su poput nas: „On poseduje obeležja koja srećemo u običnom ljudskom životu, pa se njihova uverljivost meri kriterijumima ljudskog iskustva. On je tipičan heroj realističke književnosti, koji je svestrano povezan sa svetom koji ga okružuje i koji se u njemu očituje” (Vukićević 2004: 163).

Aktivnosti likova, način života, njihova psihologija, „uzajamna saradnja sa drugim ljudima,” (Vukićević 2004: 163) čine da u sebi sažimaju mnoge aspekte života koji ih okružuje i tako predstavljaju cjelovit sistem „u čijoj strukturi se ogleda struktura sveta kojem pripadaju” (*Rečnik književnih termina* 1986: 304). Likovi nude još jednu mogućnost klasifikacije koja je inspirisana Propovim formulacijama, a dalje potpomognuta onim Bremona i Gremasa. Prema polifoniji funkcija<sup>2</sup> koje vrše u romanima, oni se mogu podijeliti na junake-tragače, a kako *ja*, prema navodima Rusea, ne može biti jedini predmet analize, tu su i saputnici sa paluba brodova kao

i tipični predstavnici toposa na koje junaci nailaze tokom svojih putovanja. Posebno interesantni su protivnici, imanentni kao i saputnici određenim segmentima romana i, na kraju, ženski likovi. Glavnu riječ u ovim romanima autor je predao junaku, koji je u isto vrijeme i pripovijedač: „Ne priča se priča nekog drugog, nego priča onoga koji ima reč...” (Ruse 1995: 18). Iako on priča o samom sebi, ne isključuje „druge iz svoje priče, ali ih u nju prima samo ako ulaze u njegovo vidno polje, polje njegovih strasti, njegovih aktivnosti; te satelitske ličnosti postoje preko njega i oko njega” (Ruse 1995: 22).

Vukićevićeva navodi da od antičkih poetika, koje su u korijenu nekih savremenih pristupa, pa do onih Fraja i Jausa, način analize junaka možemo podrediti obrascu koji daje odgovor na pitanje „kako se junak stvara i ko je junak” (Vukićević 2004: 166-167). Izbor analize junaka kao nekog poput nas proizilazi iz same prirode analiziranih tekstova i vodi nas ka prvom postupku, nominalizaciji, koja predstavlja najjednostavniji oblik karakterizacije i svojevrsnu definiciju ili aluziju na prirodu lika. Ime se javlja kao prva naznaka koja objedinjuje informacije o liku. U Bartovoj interpretaciji ime nije oznaka za neku individualnost već elemenat „ispunjen pridevima” (Vukićević 2004: 167), a za Četmana ono je konačno prebivalište osobenosti, „ne kakvoća, već mesto kakvoće” (Vukićević 2004: 167), kako to precizno navodi Vukićevićeva. U njenom radu dalje čitamo da nominalizacija može biti tradicionalna ili komediografska, da joj funkcija može biti prospektivna, ona može biti narodna, a može imati i funkciju hipotetičnog naslova/opisa inkorporiranih u tekst. U Melvilovim romanima imena su nalik onima iz svakodnevnog života. Njihova motivacijska funkcija manje je značajna u karakterizaciji likova. No, gradativnost ove teze razlikuje se od romana do romana, od junaka do ostalih likova iz njegovog okruženja: ukoliko postoji motivacijska funkcija, ona je najuočljivija u slučaju junaka priče ili njegovog saputnika (Long Goust, Redburn, Bijela jakna, itd.) Najsnažnija funkcija motivacije kroz nominalizaciju otkriva se u romanima *Redburn* i *Bijela jakna*. Ime junaka je u oba slučaja svojom redundantnošću usmjereno ka skretanju pažnje čitalaca. Česta su i imena stranog porijekla koja mijenjaju simboličku funkciju u procesu karakterizacije, a koja su izabrana u skladu sa toponimima, što je tipično za čitavu galeriju likova koja se pojavljuje u egzotičnim predjelima Južnih mora. Simbolička funkcija nominalizacije i njena usklađenost sa toponimima evidentna je u romanu *Mardi* i predstavlja vrstu refleksije koja donosi dopunsku informaciju i zahvaljujući svom semantičkom potencijalu gradi mjesto pogodno za „promet znanja namenjenog čitaocu i nužnog za razumevanje zapleta” (Vukićević 2004: 167).

Sljedeći integrativni elemenat u konceptu karakterizacije jeste portret. Vukićevićeva navodi da se polifunkcionalnost opisa povećava kada se u portret pored opazajnih radnji uvedu i emotivni odnosi ili komentari i da od zavisnosti od prirode teksta i njegove pripadnosti književnom periodu, opis junaka može varirati od objektivnog izvještaja koji pretenduje na dokumentarnost, do utiska koji može biti u raskoraku sa dokumentarnošću. Nerijetke su i vrijednosne procjene pripovijedača ili ostalih likova u romanu, navodi dalje ona. U skladu sa Aristotelovom tvrdnjom da poput dobrih ikonografa u sliku treba unositi individualne crte, jer se na taj način postiže sličnost, ali i poljepšava ono lice koje se crta, Melvil je individualizovao junaka i često ga predstavljao s velikom

psihološkom i moralnom reljefnošću. On još uvijek nije pojedinac neponovljiv i jedinstven u svojim reakcijama na spoljašnji svijet, kako su to potencirali pojedini kritičari, s određenim imenom i prezimenom, suptilno i reljefno odražen u jeziku kojim govori i slikovitosti jezika kojim opisuje.

Likovi mogu govoriti i odjećom koju nose. Opis spoljašnjeg, fizičkog lika, „fiziognomskih crta njegovih, koji vodi dublje u ucrtavanje njegovog moralno-psihološkog lika, njegove duševnosti” (Vukićević 2004: 167), uz isticanje onih karakteristika koje ga markantno određuju, može biti prvi korak ka konkretnijoj karakterizaciji. Semiološka analiza opisa odjeće još je jedan od načina otkrivanja junaka, navodi Vukićevićeva. Takvom vrstom analize može se dobiti čitav niz informacija od pola, uzrasta, socijalnog statusa junaka i njegovih navika. U Melvilovim romanima ranog perioda odjeća ima dvostruku funkciju:

1. sižejnu;
2. metonimijsku.

Diferencijacija na dvije mogućnosti nije strogo naglašena, no treba naglasiti da je u posljednja dva romana ranog perioda (*Redburn* i *Bijela jakna*) eksplicitno prisustvo odjevnog predmeta kao ‘zamjene’ za junaka. Kada su u pitanju likovi koji figuriraju u toponimima južnomorskih kultura, opis odjeće ilustrativan je uglavnom kao etnografski katalog, ali i pregnantan s aspekta narativne funkcije i vrlo često predstavlja povod za refleksiju junaka.

U sagledavanju odnosa junaka prema drugim likovima, prema svijetu i prema samom sebi, pisac može konkretnije graditi svoje likove i posredstvom jezika, odnosno junakovog govora ili tako što junaci objašnjavaju ili opisuju jedni druge. Dakle, jezička karakterizacija sljedeći je korak u građenju junaka. Govorna raznolikost i višejezičnost književnog i neknjiževnog jezika o kojima je pisala Dragana Vukićević, primijenjena na priču o ovim romanima, nije karakteristična za koncept karakterizacije. Odstupanje od ove tvrdnje evidentno je u dijalozima na palubama brodova gdje autor „ne čisti reč od intencija i tonova koji su mu tuđi, ne ubija klice društvene govorne raznolikosti koje se nalaze u njima” (Bahtin 1991: 26). Odnos pripovijedača-junaka i likova u jezičkom smislu, razlikuje se unutar različitih govornih sredina, ali nije naglašen unutar istih. Teme o kojima govore Melvilovi likovi sankcionisane su na različite načine:

- „restriktivan, skriven u gestu ili šutnji,” (Vukićević 2004: 169) je govor pripadnika južnomorskih kultura u romanu *Tajpi*;
- govor likova u drugom objavljenom romanu nije cenzurisan i zato je vrlo dinamičan.
- govornjivi su junaci *Mardija*; kao osnovna karakteristika njihovog diskursa javlja se poigravanje simbolima, alegorijama i aluzijama;
- simboličan je govor junaka *Redburna* i *Bijeke jakne*, oslonjen na njihove glavne atribute, nevinost i neiskustvo.

Jedan od posebno važnih momenata u karakterizaciju likova u ovim romanima odnosi se na dijaloško opštenje. Prema Ruseu dijalog je dodatni znak,

važno obilježje prvog lica, „a naročito zbog veze koje ono održava sa sastavnim delovima svakog narativnog sistema” (Ruse 1995: 6), dok prema Bahtinu predstavlja intenzivno obraćanje sebi, drugom, trećem. Samosvijest ovih junaka nije u potpunosti dijalogizirana, što je i logičan diktum žanrovske sinteze kojom je Melvil ispredao svoje narativno tkivo. Pa ipak, činjenica je da pojedini dijalozi imaju dvostruku funkciju: oni, kako je to govorio Ruse, intenzivno otkrivaju dubine ljudske duše. Da bi ukazali na značaj dijaloškog opštenja likova u ovim romanima parafraziraćemo Bahtinove riječi prema kojima se ne može ovladati unutrašnjošću čovjekovom, niti se ona može sagledati i razumijeti ukoliko se tretira kao objekat indiferentne neutralne analize. U tom procesu ne može nam pomoći ni identifikacija, kao ni uživljavanje u određeni lik. Njemu se može prići i on se može otvoriti samo putem opštenja sa njim, dijaloški, kako zaključuje Bahtin.

Tipično je za rane Melvilove romane da funkcija dijaloga jeste ambivalentna: nekada je više u službi radnje, i ima funkciju pokretača narativne mašine, što je eksplicitno u romanu *Omu*, a nekada ima funkciju da, sasvim jednostavno, o akterima obavijesti čitaoce. Dijalog kao sredstvo predstavlja ‘predvorje za radnju,’ ali pruža i mogućnost otkrivanja ljudskog karaktera. Melvilov ‘čovjek sa palube’ postavljen je u osnovnu shemu dijaloga, gdje biva suprotstavljen ‘drugom,’ koji je najčešće ovaploćen u liku kapetana, čiji je karakter djelimično apstraktan. Čovjek sa palube djeluje, kako je govorio Bahtin, kao da je sam, iako je njegov život sazdan od realnih kategorija u kojem postoje prijatelji, braća, roditelji, žene... Vrlo rijetko imamo tipične primjere personalnog diskursa, „u kome sam subjekat govori o svom duševnom svetu” (Bahtin 1991: 65).

## 2. JEDAN ČOVJEK ILI VIŠE RAZLIČITIH LJUDI?

Prema Vilijamu B. Dilingamu junaci Melvilovih prvih pet romana su različiti likovi ali se, ukoliko u obzir uzmemo poznatu Frajevu klasifikaciju, mogu posmatrati i kao jedan čovjek u različitim životnim periodima. Junak prvog romana kao da je za autora beskonačan, „to jest stalno se ponovo rađa zahtevajući sve nove i nove završne oblike, koje on sam razara svojom samosvešću” (Bahtin 1991: 26). Tako složeni koncept Melvilovog ranog junaka izlazi na vidjelo. On je osjećajan i nemiran i kao žutokljunac napušta svoj dom, željan iskustva. Fokusiran subjekat priče osjeća se izolovanim i usamljenim, žudi za nekom davno naslućenom srećom i polako počinje da shavata nešto od prave prirode svijeta okružen pomagačima i protivnicima, koji imaju simboličku funkciju u okrilju narativnih strategija. On uviđa, kako navodi Dilingam, da na svijetu ništa nije statično i da zapravo ne postoje dogme i direktive koje nepogriješivo mogu objasniti tajnu života. Njegova funkcija monodijskog je karaktera i biva inicirana njegovim odlaskom iz kuće i putem u neizvjesnost radi sagledavanja potreba sopstvenog bića, traganja za stabilnošću unutrašnjeg života i nezavisnosti u odnosu na svijet pomagača i protivnika koji se nazire oko njega: on se mora, kako navodi Dilingam, pokrenuti u neizvjesnost i nesigurnost iskustva i duboke, ozbiljne misli. On počinje da sagledava potrebe bića, neophodnost unutrašnjeg života i nezavisnost u odnosu na preostali svijet u onoj mjeri u kojoj je to moguće. U toj fazi svoje progresije on je usamljena, nemirna lualica. Iako se nikada ne osjeća u potpunosti

nezavisnim, psihološki gledano glad za samostalnošću je neutaživa i stoga konačno destruktivna. Dilingam zaključuje da kstremna težnja za nezavisnošću dovodi do apoteoze.

U prvom romanu junak uviđa da život na brodu postaje nepodnošljiv i odlučuje da pobjegne sa njega u momentu kada on pristane u luku Nuku-hiva, na Markiškim ostrvima. Svjestan statusa koji jedan dezertter može imati, junak pokušava da kroz kratko obraćanje čitaocu opravda svoj postupak, ali njegov izbor dodatno se komplikuje zbog činjenice da na ostrvu živi pleme kanibala Tajpija (u etimološkom smislu riječ 'tajpi' označava ljubitelja ljudskog mesa). Slijedi potom uvođenje deskriptivnog diskursa kroz koji junak izražava oduševljenje prizorima koje zatiče pri prvim koracima na ostrvu, čime se inicira ambivalentan stav koji će do kraja priče junak zauzimati prema urođenicima. To su momenti u tekstu kada fiktivno nadvladava faktografsko i kada junak kao da „poredi sebe sa arheologom ili paleontologom koji nikada ne može da pronađe celine, već samo odlomke 'neku vrstu pleziosaurske stvarnosti ponovo kako bilo vaspostavljene'“ (Ruse 1995: 40); no, mnoge interferencije i račvanja dvije vrste teksta, nikako ne čine Melvilov tekst problematičnim. Deskripcija pejzaža u funkciji je uprošćavanja apstrakcije nepoznatog mjesta i ima sekundarnu funkciju da junaku, opterećenom višeznačnim simbolima, pomogne da 'razgoli' zastrašujuće attribute koji se vezuju za pleme koje na tom ostrvu živi.

Dejvid Kirbi navodi da kao i u ostalim romanima koje je u ranoj fazi svog stvaralaštva Melvil objavio, junaku nedostaje srodna duša, prijatelj sa kojim bi podijelio rajске plodove i koji bi mu olakšao samoću. Tu funkciju u romanu vrši Tobi,

[...] zamišljen i melanholičan momak, za koga junak pretpostavlja da je sličan njemu, voljan da dezertira. Određena doza misterioznosti odvaja ga od ostalih mornara, jer Tobi je sličan lutalicama koje srećete na moru, a koje nikada ne otkrivaju svoje porijeklo, ne pominju svoj dom, i kreću se po svijetu kao progonjeni kakvom misterioznom sudbinom koju ne mogu izbjeći. (Kirby 1993: 50)

Ono što je simptomatično u momentu nominalizacije nazire se već pri pomenu Tobija. Tobi je zapravo pseudonim, jer svoje pravo ime u ovom romanu on nikada ne otkriva. Misteriju vezanu za ime junak jedva da prihvata kao važnu jer se i sam u polinezijskoj trilogiji pojavljuje pod raznim pseudonimima. Kao autor Melvil svojim tekstom u tom smislu teško može udovoljiti interesovanju semiotičara, kako je to pisao Četman: izvori za imena u ovim romanima nisu bazirani na svojstvima astrologije, galenske medicine, reformacije, neoklasicizma ili romantizma. Imena zvuče tajanstveno, ali svoje uporište nalaze u mjestima u kojima likovi borave i na taj način pojačavaju iluziju čitalaca, što je sasvim jasan zadatak kada se sagledaju zahtjevi književnog tržišta Melvilovog vremena.

U romanu dalje čitamo da se u potrazi koju predvodi junak, u nastojanju da naprave distancu između sebe i broda koji ostaje u luci, dva dezerttera uspinju na planinu u nadi da će ih put odvesti dalje u lakše savladive predjele koji se mogu pogledom obuhvatiti i prepriješčiti. Umjesto toga, nalaze se u gustoj šumi, bez

staze koja bi ih nekud odvela i tropskog voća kome su se nadali. Tokom besciljnog lutanja nailaze na stazu koja ukazuje na bliske znake ljudskog bitisanja. Nakon noći slične onoj iz Danteovog pakla, što je poređenje koje je u svojoj knjizi izveo Kirbi, put ih vodi u predjele nestvarno lijepe gdje sreću par urođenika, dječaka i djevojčicu, koje prate do sela. Na samom početku, u tom selu, izostaje komunikacija sa urođenicima, ali ne i navikavanje na tamošnji ritam života.

Ambivalentno smjenjivanje osjećaja zadovoljstva i straha u saživotu sa povučenim, umjetnički nadarenim Tajpijima, pojačava i rana na nozi junaka, ali i postojanje moralnih i epistemoloških nedoumica koje sputavaju njegovo oslobađanje, novodi Dilingam. To su momenti u tekstu kada junak postaje pasivan posmatrač i kada prvobitna nit pripovijedanja biva napuštena; preostala poglavlja ovoga romana posvećena su istoriji rajskog mjesta, deskripciji urođeničkih rituala i plesova, religiji plemena i tetoviranju, ustaljenoj praksi plemena u kome se obreo, a koje predstavlja najveću opasnost po junakov identitet.

U ovom segmentu priče moguće je identifikovati tri glavne faze u karakterizaciji junaka, o kojima piše Kirbi u već citiranoj knjizi koju je jednostavno naslovio *Herman Melvil*: u prvoj fazi naglasak je na fizičkim karakteristikama junaka, u drugoj se razmatraju mentalne reakcije na prostor i pojave među kojima se obreo, dok je u trećoj naglasak na anticipaciji duhovne drame kroz koju će tokom svog boravka među Tajpijima junak prolaziti. Značajno je da je razvitak svijesti junaka potpomognut nadalje uvođenjem određenih motiva kao što su kanibalizam, rana na nozi, tetoviranje i tabu, koji su naglašeni kao detalji anegdotskog tipa, ali doprinose postizanju kulminacije u posljednjoj fazi junakovog razvoja. Diskrepanca između privida i stvarnosti igra važnu ulogu u karakterizaciji. U prvoj fazi medijum je prostor, a perspektiva udaljenost, navodi Kirbi. On dalje piše da je druga faza takođe obilježena aspektima fizičkog prostora, jer junak i Tobi, njegov saputnik, prolaze preko mnogih brda u potrazi za rajskom dolinom. Prema Kirbiju to su momenti u romanu kada složenost zamjenjuje jednostavnost, fragmentarnost cjelinu. Mornari shvataju da ono što je izgledalo jednostavno iz daljine, postaje veoma komplikovano kada mu se primaknete.

Čitalac se dalje, kroz nekoliko anegdota, upoznaje sa svijetom u koji je ušao Tomo. U oba slučaja kontrast između pripadnika bijele rase i civilizacije urođenika manifestuje se kroz različito viđenje tijela i njegovog odnosa prema biću. U romanu se taj odnos afirmiše kroz komične elemente, ali ispod komičnog tona naziru se pitanja esencijalna za razumijevanje različitih segmenata teksta. Na samom početku evidentno je da je za urođenike fizička ljepota kult: „[...] koliko su misli i vremena posvećivali muškarci i žene ličnoj higijeni, njezi besprekorne kože, i ukrašavanju vijencima i nakitom od cvijeća, kao i prefinjenom izgledu ogrtača i tunika koje su nosili” (Newton 1950: 56).

Ali, ljupkost i šarm Tajpija još je jedna od karakteristika koju nezaobilazno moramo pomenuti. Oni nisu bili samo fizički lijepi: Kirbi posebno naglašava da su bili neodoljivo šarmantni kao ljudska bića, sa prefinjenim manirima, ljupki i graciozni, skloni smijehu i rasonodi i uvijek dobro raspoloženi.

Afirmacija različitog viđenja tijela prisutna je na samom početku romana u jednom od poglavlja, kada grupa urođenika sreće bijelu ženu, suprugu misionara. U prvo vrijeme oni joj se dive kao ‘novom božanstvu’ ali kasnije počinje da

ih iritira odjeća koja krije njeno tijelo. U studiji koju je 2000. godine objavila izdavačka kuća pri Univerzitetu Pensilvanija, Belis piše da je za Evropljane, bili oni misionari ili ne, tijelo esencijalno privatno i unutrašnji prostor, 'svetište,' čije granice se ne smiju preći bez izlaganja bića riziku. Odjeća pojačava ovo uvjerenje pretvarajući spoljašnjost tijela u unutrašnjost. Za Markišane, sa druge strane, tijelo nije privilegovano i nema privatni status:

Nakon što su utvrdili pol misionareve žene, njihovo idolopoklonstvo pretvorilo se u prezir i nije bilo kraja pogrdama kojima su je zasipali, kada su otkrili prevaru za koju su vjerovali da je smišljena samo zbog njih. Strgnuli su odjeću sa nje i stavili joj do znanja da njene prevare više neće prolaziti nekažnjeno. (Bellis 1990: 17)

Za urođenike odjeća koja skriva tijelo je prevara. Belis navodi da kriti, a ne otkrivati tijelo, znači suzdržavati se ili na pogrešan način predstavljati biće. Za urođenike tijelo predstavlja osnovu zajedničkog identiteta, mišljenje je mnogih antropologa. Kriti tijelo od pogleda drugih znači osporiti primarnu socijalnu vezu u plemenu Tajpija u kome se junak obreo. S obzirom da oni tijelo pojedinca ne smatraju privatnim, jedinstvenim i neotudivim atributom bića, nerazumljiva im je želja pripadnika zapadne kulture da ga sakriju od javnog pogleda, zaključuje on.

U sljedećoj Tomovoj avanturi površina tijela dovodi se u pitanje i na taj način uvodi još jedan važan momenat u karakterizaciji junaka i plemena Tajpija. Junak napominje kako su ljudi sa Markiških ostrva najbolje zanatlije u čitavoj Polineziji i kako ih karakteriše vrhunska prefinjenost u obradi drveta i kamena ali i ljudske kože, jer majstori su za tetoviranje: „[...] njihove zanatlije ili *tuhungas* često su nakon smrti dobijali status božanstava” (Arvin 1950: 50). Kralj i kraljica Nuku-Hive ukrcavaju se na američki brod pod prismotrom francuskih oficira koji su ih odjenuli u evropsku odjeću potpuno neprikladnu njihovom uzvišenom položaju. Ali, velika tetovaža na kraljevom licu čini da izgleda kao da nosi par velikih naočara, dok su raljičine noge, vidljive ispod ivice suknje, takođe ukrašene tetovažama. Do civilizacijskog šoka dolazi u momentu kada kraljica pokazuje oduševljenje tetovažom jednog od mornara. Prema Belisu samo iz evropske perspektive tetovaža poprima status znaka, inskripcije nezavisne od tijela na kome je ispisana: on navodi da za pripadnike zapadne kulture tetovirano tijelo postaje tekst, objekat lišen veze sa unutrašnjim i privatnim bićem. Za Markišane tijelo ne donosi samospoznaju različitu od javnog identiteta. Ne treba ga zadržavati ili čuvati od eksterne alteracije, zaključuje se u njegovoj studiji.

Na samom početku junak ukazuje na značaj tjelesnog identiteta u *Tajpiju*. On pozicionira svoj tekst između suprotstavljenih stavova. Ali, u događajima koji slijede u priči Tomovo tijelo, a ne tekst na tijelu, predstavlja tačku presijeka između dvije kulture i on je prinuđen da svoje tijelo brani, kao privilegovano momenat identiteta, ističe Belis. Ako njegov identitet treba da ostane isti, on mora održati 'prostorni identitet,' svoju cijelovitost.

Ako se dio tijela izgubi, ili na njegovu površinu utisne neki znak, u ovom slučaju tetovaža, dolazi do stvaranja vidljivog diskontinuiteta u njegovom

izgledu, što znači da više neće biti označeno kao originalno stanje, više neće biti samoidentično. Temporalni diskontinuitet u obliku tijela implicira formalni diskontinuitet bića. Tomo više neće biti sposoban da spozna ili prepozna sebe. On bi mogao podleći eksternoj promjeni kostima kod Tajpija, ali tetovaža bi predstavljala radikalniju promjenu koja bi ugrozila njegov identitet. (Bellis 1990: 18)

Želja da se očuva tijelo, a samim tim i biće, 'od eksternih promjena ili diskontinuiteta, predstavlja tačku od koje autor počinje razmatranje tjelesnog identiteta'. Junaci *Tajpija* i *Bijele jakne* smatraju prijetnje obliku ili površini tijela prijetnjama osjećaju bića. Ali, dok u prvom romanu takve prijetnje bivaju smještene van granica zapadne kulture, u *Bijeloj jakni*, kako piše Belis, one su locirane u samu sredinu civilizacijskog reda. Karakterizacija se u ovom slučaju oslanja na filozofske i psihološke konsekvence označavanja ili gubljenja dijela tijela.

Belis navodi da Melvil govori o tijelima kao tijelima, kao bukvalnim fizičkim objektima koji nemaju simboličko značenje, mada se čitava grupa kritičara oslanjala na drugo mišljenje i navodila simbolički značaj korporalnog kao vrlo bitan u konceptu karakterizacije. Od Ričarda Čejsa, Njutna Arvina, Majkla Rogina, i Nila Tolkina, koji su tragali za simboličkim i psihološkim značenjima Tomove povrijeđene noge, ili jakne u romanu *Bijela jakna*, Šeron Kameron, navodi dalje Belis, smatra da je u konceptu karakterizacije bitno sagledavanje likova u borbi da se izvrši fuzija sa ili inkorporacija eksternih objekata i osoba. Druga perspektiva ukazuje na težnju da se prevaziđu granice tijela i javlja se kao reakcija na prevazilaženje tih granica. Prema Belisu linija između bića i onih koji ga okružuju postaje za autora suštinska demarkacija.

Tomov prvi strah odnosi se na sudbinu koja je gora od tetoviranja, jer Tajpiji su ozloglašeni kanibali: „Pomisao na dobrovoljnu predaju tim okrutnim divljacima, izgledala mi je kao čin potpunog ludila,” (Melville 1969: 67) navodi junak: „Da li je bilo moguće da smo, nakon svih promjena kroz koje smo prošli, zapravo bili u strašnoj dolini Tajpija i u milosti njenih stanovnika, surovog i neumoljivog plemena divljaka?” (Melville 1969: 76) U tom momentu u tekstu Tomo dovodi u vezu biće i tijelo. Njegov panični strah proizilazi iz priznavanja sopstvenog tijela kao fizičkog objekta koji može posjedovati, ili koji može pasti u ruke nekom drugom:

Kanibalizam predstavlja zastrašujući vid smrti jer uključuje kompletno uništenje tijela, njegovu fragmentaciju i apsorbciju u drugo tijelo. I hrišćanski i urođenički rituali predviđaju postojanje mjesta na kome će počivati tijelo, a kovčeg sugerise i simbolički predstavlja očuvanje tjelesnog oblića. (Bellis 1990: 19)

Čak i prije nego što uđe u dolinu Tajpija, Tomo je svjestan svoga tijela kao krucijalnog, ali povredljivog dijela identiteta. Od momenta kada se on i Tobi spuste sa planine u dolinu, jedna od Tomovih nogu postaje bolno otečena i on „[...] počinje da sumnja da ga je ujela zmija, iako ih na ostrvu, kako se pretpostavlja, nema” (Melville 1969: 45). Nakon te rane, koja prema Kirbijevim riječima podsjeća na otjelovljenje, on po prvi put ugleda pejzaž koji poredi sa rajskim vrtom. Simboličko otuđenje od



sopstvene okoline uskoro je internalizovano, navodi Belis; dvadesetičetiri sata kasnije, „[...] nisam mogao ni da pogledam nogu koja me je tako jako boljela... sam pogled na nju budio je u meni užasnu paniku” (Melville 1969: 45). Tomovo tijelo izgleda kao neprekidna cjelina, ali on ga osjeća kao veoma podijeljeno: bol čini da njegova rana djeluje kao nešto otuđeno. Belis navodi da proprioceptivna samosvijest više nije koegzistentna sa tijelom.

Kada se jednom nađe među Tajpijima i kada osjeti da zbog povrede ne može da se kreće, kao da su između njega i civilizovanog svijeta prekinute sve veze: „Bilo je uzaludno da razmišljam o tome da se pomjerim sa mjesta,” (Melville 1969: 76) žali on. Isprva, njegov čuvar iz urođeničkog plemena, Kori-Kori, nosi ga naokolo i tako je, prema Belisu, njegovo tijelo redukovano na status objekta bez ikakvog motiva, što uzrokuje da se Tomo vraća u stanje djetinje zavisnosti. Pokazuju mu kako se jede i kupaju ga, kao pravo neiskusno dijete. Medicinska praksa plemena samo pojačava pomenuti rascijep između njegovog tijela i bića, između njega i civilizovanog svijeta, jer njegova noga biva tretirana kao zaseban objekat: vrač iz plemena Tajpija počinje da manipuliše njegovom nogom i onda, pod pretpostavkom da je nakon tog dijela noga lišena svih osjećaja, počinje da je štipa i udara na takav način da je junak bukvalno urlao od bola. Stari vrač ponaša se kao da Tomova noga više nije dio njegovog tijela, i nastavlja tretman uprkos Tomovim molbama i jaucima. Bol koji Tomo osjeća pretvara se u mučenje koje nije moguće kontrolisati i predstavlja jedinu vezu između bića i tijela koja se ne može ni verbalizovati: Belis navodi da on u tom momentu osjeća da predstavlja samo komad mesa i njegova sklonost da poredi dio svog tijela sa jestivim mesom sugerise momenat drastičnog otuđenja.

Ono što za Toma predstavlja poremećaj, dualnu rupturu tijela i veze između tijela i bića, navodi se dalje, urođenici tretiraju samo eksterno udarcima nakon kojih slijedi aplikacija biljnih preparata kada doktor ostavlja nogu zavijenu lišćem. Blagi nanosi mogu samo ublažiti bol, umirujući tako i Tomovu svijest o sopstvenom tijelu. Na taj način, zaključuje Belis, on umanjuje i osjećaj samoga sebe.

Svi urođenici su tetovirani, pa čak ni lijepa Fajavej nije lišena tetovaža. Najekstremniji oblik tetoviranja prezentovan je od strane starih čuvara Tija,

[...] na čijem su oronulom tijelu vrijeme i tetovaže poništile svaki trag ljudskosti. Nakon mnogih tetoviranja, koja se završavaju među ratnicima ovog ostrva kada se svi oblici iscrtani po udovima spoje u jedan... tijela ovih ljudi postaju jednolične, tmurno zelene boje. (Melville 1969: 89)

Kada je proces tetoviranja gotov, oblik i boja tijela potpuno su izmijenjeni, a sa njima i svaki trag ljudskosti. Neobilježeno ljudsko obličje za Toma predstavlja osnovu individualnog i ljudskog identiteta, navodi Belis: „Tetoviranje, djelimično ili potpuno, znači da tijelo izlazi iz svog originalnog stanja; tijelo, a i biće, sada je nešto drugo, nešto manje od onoga što je nekada bilo” (Bellis 1990: 21).

Tomo poredi Korkija, umjetnika za tetoviranje, sa 'tucačem kamena,' 'zubarom,' 'hirurgom,' implicirajući tako da on pomjera, razbija, ili reže djelove tijela (Melville 1969: 217-18). On kasnije govori o Korkiju kao 'umjetniku' koji 'ima entuzijazam slikara,' dok razmatra mogućnost iscrtavanja Tomove bijele kože (Melville 1969: 219).

1 Ali, iako umjetnik 'dodaje' nešto tijelu, on ga ipak tretira kao objekt, dvodimenzionalnu površinu čija jedina vrijednost je u tome što predstavlja osnovu za njegov dizajn. Korki 'želi da istakne *sebe* kroz svoju profesiju' ali 'želeći to on čini da se njegov 'klijent' ne razlikuje na isti način – kao ista osoba – kakva je prije bio. (Melville 1969: 22)

Korki tretira kožu svojih klijenata kao površinu platna, negirajući njegovu neodvojivu vezu sa bićem. Ali, tetoviranje se vrši punkcijom kože, prodiranjem u prostor tijela i ubrizgavanjem strane supstance, boje, navodi Belis: tetovaža je, prema njegovim navodima, u isto vrijeme i na tijelu i u tijelu, eksterna i interna u njemu. Tetoviranje uvodi u tijelo i na tijelo nešto što se razlikuje od bića, uzurpirajući njegov prostorni identitet i njegovu ekskluzivnu relaciju sa bićem. Tijelo kao cjelina se razlikuje od bića i taj momenat u tekstu predstavlja radikalno samootuđenje, jer, „kakav bi objekt on napravio od mene!” (Melville 1969: 97), uzvikuje Tomo.

Korki želi da na lice junaka ucrtta nekoliko linija koje bi izgledale poput rešetaka na zatvorskom prozoru. Takva tetovaža, prema Belisu, uništila bi odnos između bića i tijela, zatočila bi nosioca u tijelu iza lica, koje za njega postaje strano. Korki prelazi prstima preko Tomovog lica što pobuđuje otpor njegovog tijela, dok njegovi sastavni djelovi kao da se u gađenju razdvajaju. Iz straha da će zauvijek ostati odvratan, Tomo pokušava da pobjegne od Korkija: „Taj događaj otvorio mi je oči na mogućnost novih opasnosti,” rekao je, „na mogućnost da moje tijelo izgubi svoje obličje na taj način da više nikada ne mogu od sramote da se vratim kući među svoje sunarodnike” (Melville 1969: 97).

Unakaženje lica predstavlja posebno traumatičan momenat, jer ono igra važnu ulogu u poimanju sopstvenog identiteta. Lice je, takođe, dio tijela koje se ne može vidjeti na reflektujući, posredan način. Tomo neće moći da vidi svoje lice osim kao lice nekog drugog ili kada se efekat njegove transformacije odrazi u izrazu lica onog drugog, zaključuje Belis. Tetovaža koja je upisana kao oznaka junakovog ulaska u društvo Tajpija, opet će postati vidljiva pod pogledom svakog bijelog čovjeka, postajući simbol njegovog otuđenja iz civilizovanog društva.

Priča o sopstvenom tijelu i osjećajima koje ono izaziva, svodi se kasnije na priču o fizičkoj snazi i ljepoti urođenika. U toj priči on naglasak uvijek stavlja na neobilježeno, prirodno tijelo i odsustvo svih deformiteta ili oznaka. On povezuje fizičko zdravlje Tajpija sa prirodnom moralnošću, „[...] neka vrsta prećutnog zdravorazumskog zakona čije su pouke upisane u sva srca” (Melville 1969: 97).

Nova opasnost čini da postane još svjesniji stanja zatočeništva u kome se nalazi, eksternih ograničenja koja ga odvajaju od civilizacije i od tog momenta njegova boljka, nakon što je gotovo zacijelila, ponovo počinje da se manifestuje kroz nepodnošljivo bolne simptome. Svijest o spoljašnjoj ranjivosti internalizovana je kroz povrijeđenu nogu koju Tomo, prema Belisu, povezuje sa gubitkom definisanih psihičkih i fizičkih karakteristika koje vode zatiranju njegove muževnosti.

Vođen dvostrukim osjećajem opasnosti Tomo je odlučan da uspije bez obzira na fizičku slabost koju osjeća. Nakon što brod uplovi u luku, on skače, 'neosjetljiv na bol koji me je ranije razdirao,' i odlazi ka plaži bez obzira na protivljenje urođenika (245). On se penje u brod i, boreći se protiv Tajpija, gađa kukom jednog od njih. Želju urođenika da ga tetoviraju shvatio je

kao težnju da se povrijedi njegovo tijelo. No, nasilje tetoviranjem za njih sekundarnog je karaktera; Tomo razmišlja o nasilju uopšte, bez pomisli na oznake i ožiljke koje će ono ostaviti. (Bellis 1990: 23)

Kao vješt pripovjedač, Melvil je u okrilju svoje poetike osmislio pripovjedne strategije zahvaljujući kojima je stvorio junake koji su slični nama. Konkretnije, zaključili smo, prateći teorijske navode, da je motivacijska funkcija nominalizacije najснаžnija u romanima *Bijela jakna* i *Redburn*, da je portretisao junake i predstavio ih s velikom psihološkom i moralnom reljefnošću, iako ih u ranoj fazi svog stvaralaštva nije učinio neponovljivim i jedinstvenim u reakcijama na spoljašnji svijet. Semantički potencijal odjeće u kontekstu dva posljednja romana evidentan je: eksplicitno je prisustvo odjevnog predmeta kao 'zamjene' za junaka. Junaci i ostali likovi u ranim romanima grade se i posredstvom jezika, pa je govor pripadnika južnomorskih kultura restriktivan, u drugom romanu nije cenzurisano, Mardijanci su skloni poigravanju simbolima, alegorijama i aluzijama, a simboličku konotaciju otkrivaju diskursi junaka *Bijele jakne* i *Redburna*. U karakterizaciji likova u ranim romanima značajan je i dijalog koji ima ambivalentnu funkciju: on obavještava, ali i pokreće narativnu mašinu.

Konkretnije, kada je u pitanju prvi roman, *Tajpi, kratak pogled na život u Polineziji*, posebno mjesto u karakterizaciji junaka imaju fizički izgled i odjeća, kao aspekti od značajnog semantičkog potencijala. Ti aspekti afirmišu se kroz različito viđenje tijela i njegov odnos prema biću na koji različito gledaju pripadnici bijele rase i civilizacije urođenika. Kao važna u razmatranju ovog problema nametnula se Belisova studija u kojoj je važan kontrast između načina na koji on predstavlja Melvilovo viđenje tijela ('tijelo kao bukvalni fizički objekat') i gledišta ostalih kritičara ('simbolički značaj korporalnog'). Teza koja se afirmiše kroz čitav tekst romana odnosi se na liniju između bića i onih koji ga okružuju a koja za autora postaje suštinska demarkacija.

- 
- 1 U ovom radu posebno sam se oslanjala na teorijske navode iz teksta Dragane Vukićević koji je za mene bio posebno inspirativan tokom pisanja ovog rada. Pominjem i Mihaila Bahtina jer čitanje njegovih studija predstavlja osnovu za dobro razumijevanje romana kao najznačajnije prozne vrste. Kada je u pitanju sekundarna literatura o romanesknim ostvarenjima Hermana Melvila, ovaj rad pisan je pod uticajem tri značajne studije koje su objavljene o njegovim romanima: autori su Arvin, Belis i Kirbi, a detaljniji podaci o ovim studijama mogu se pronaći u bibliografiji (u pitanju su citati i parafraze).
- 2 Na ovaj način suzicećemo polje likova kroz ograničen broj prepoznatljivih funkcija i prisjetićemo se riječi Žana Rusea koji kaže da preko različitih žiža roman počinje da svjetluca i vibrira oko središnjeg oslonca.

## LITERATURA

- Arvin N. 1950. *Herman Melville*. New York: Grove Press.
- Bal, M. 2000. *Naratologija: Teorija priče i pripovedanja*. Beograd: Narodna knjiga/Alfa.
- Bahtin, M. 1991. *Autor i junak u estetskoj aktivnosti*. Novi Sad: Bratstvo-jedinstvo.
- Bellis J. P. 1990. *No Mysteries Out of Ourselves: Identity and Textual Form in the Novels of Herman Melville*. Pennsylvania: U of Pennsylvania P.

- Brajović, T. 1995. *Poetika žanra*, Beograd: Narodna knjiga/Alfa.
- Chase, R. 1980. *The American Novel and its Tradition*, Baltimore and London: The John Hopkins University Press.
- Dillingham, W. B. 1972. *An Artist in the Rigging: The Early Works of Herman Melville*. Athens: U of Georgia P.
- Eko, U. 2002. *O književnosti*. Beograd: Narodna knjiga/Alfa.
- Fry, N. 1976. *The Secular Scripture: A Study in the Structure of Romance*, Cambridge: Harvard University Press.
- Kermode, F. 1976. *The Genesis of Secrecy: On the Interpretation of Narrative*. Cambridge: Harvard University Press.
- Kirby, D. 1993. *Herman Melville*. New York: A Frederick Ungar Book.
- Marčetić, A. 2004. *Figure pripovedanja*. Beograd: Narodna knjiga/Alfa.
- Melville, H. 1969. *Typee, A Peep at Polynesian Life*. Evanston, Il: Northwestern UP/ Newberry Library.
- Prop, V. 1982. *Morfologija bajke*. Beograd: Prosveta.
- Rečnik književnih termina*. 1986. Beograd: Nolit.
- Ruse, Ž. 1995. *Narcis romanopisac: Ogled o prvom licu u romanu*. Sremski Karlovci- Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stanojevića.
- Scholes, R. R. Kellog. 1966. *The Nature of Narrative*. Oxford: Oxford University Press.
- Seymour, C. 1987. „Karakter u pripovijednom tekstu“. Zagreb: Republika L / 5-6.
- Stan, C. 1996. *The Weaver God, he Weaves: Melville and the Poetics of the Novel*. Kent, Ohio: The Kent State University Press.
- Staton, Shirley, ed. 1987. *Literary Theory in Praxis*. Philadelphia: The University of Pennsylvania Press.
- Vukićević, D. 2004. „Realistički junak u srpskoj književnosti“. Beograd: *Književnost i jezik*, LI / 1.

## SUMMARY

### MELVILLE'S NARRATIVE STRATEGIES AS A CHALLENGE: THE MIMESIS OF CHARACTER AS A REDUNDANCY?

The aim of the paper is to reconsider the aspects of characterization of Tommo, Melville's first hero, in the novel *Typee, a Peep at the Polynesian Life*, published in 1846. After summarizing the basic aspects of characterization in general, we have concentrated on the situational demonstration of his peronality and hero's psychology in certain phase of his life. We have concluded that the concept of characterization in the first novel is rather complex, and that nominalization and the portrayal of the hero, especially the way in which the corporeal is presented in the novel, are highly important, both for the sailors who leave the ship at Nuku-hiva, and for the islanders that they meet there. In the theoretical sense we have based our research upon the work of D. Vukicevic, M. Bakhtin, W. Dillingham, and P. Bellis.

**KLJUČNE RIJEČI:** karakterizacija, junak, mimetičnost, Herman Melvil, nominalizacija, situaciono ispoljavanje, tijelo, tekst.