

# 1. POGLAVLJE: *MOBY-DICK* KAO LEVIJATANSKI TEKST AMERIČKE KNJIŽEVNOSTI

„You must have plenty of sea-room to tell the Truth in,“ Melville said . . . in ‘Hawthorne and His Mosses.’ He was thinking perhaps, less of Mosses from an Old Manse, the slim volume under review, than of the „imperial folio“ he himself happened to be writing at the moment. *Moby-Dick* was a „mighty book“ imaged after „mighty bulk“ of the whale, Melville explained.

Wai Chee Dimock

## Institucionalizacija američkih studija na primjeru *Moby-Dicka*

U ovom se poglavlju nastoji prikazom utemeljiteljskih književno-povijesnih čitanja prve polovice i sredine 20. stoljeća pokazati kako je *Moby-Dick* od relativno opskurnog prerastao u ključni tekst američke književnosti, nastojeći figurirati kao „veliki američki roman“ (Buell 2014). Nije slučajno što taj proces koincidira s trenutkom kada se proučavanjem američke književnosti konstituira jedno od modernih humanističkih interdisciplinarnih područja istraživanja – američki studiji. Takva povezanost upućuje na činjenicu kako, od samoga početka novoprobudjenog zanimanja za taj roman početkom 20. stoljeća, interpretacije *Moby-Dicka* imaju središnje mjesto u povijesno-ideološkim pregovoranjima američke suvremenosti s tradicijom.

No, prije toga, izvaninstitucionalni kritički okvir za razumijevanje *Moby-Dicka*, kako pojašnjava Buell, bio je koncept iznjedren nakon američkoga Gradanskog rata, pojam „velikog američkog romana“ (GAN). Stoga je potraga za kritičkom recepcijom *Moby-Dicka* ujedno i dio pripovijesti i imaginacije u pozadini ove ideje. Razmotrimo kriterije koji čine GAN i ujedno pogledajmo kako *Moby-Dick* figurira unutar toga okvira. Kao

prvi kriterij, postavlja se da roman treba imati oznaku, kako god suptilnu, „nacionalne posebnosti“ (Buell, *Dream* 10), što ujedno sugerira i osjećaj „tjeskobe zbog kulturne legitimacije“ (12), koja je dugo prožimala američku kulturu, a koje se počela rješavati tijekom 20. stoljeća.

*Moby-Dick* vrlo uvjetno nosi oznaku nacionalno obilježenoga teksta. Svojim nevjerojatnim rasponom likova (iako su protagonisti Amerikanci) i izmještenom radnjom u svjetska mora, Indijski i Tihi ocean, teško da zadovoljava kriterij amerocentričnosti. Roman intrigira više svojim pretenzijama da univerzalnu temu zaodjene u američko ruho pa ćemo ovdje spomenuti jednu od okosnica radnje, kitolovstvo, glavnu američku industriju toga doba, ali umreženu u globalne tokove. Mjesta radnje su deteritorijalizirana i odvijaju se na otvorenom moru, koje pripada svakome i nikome. Time *Moby-Dick* odudara i od druge važne značajke GAN-a, „puki teritorijalni obuhvat“ (Buell, *Dream* 13), s obzirom na to da zapostavlja kontinentalnu Ameriku. Štoviše, kako ističe Van Cromphout, ovaj je roman „autorovo prvo propitivanje ‘bezemnosti’ [*landlessness*]“, što prožima cijelu formu romana: „[Ismael] želi iskusiti ne samo more, koje u simboličkome svijetu *Moby-Dicka* označava ogledalo sebstva, nego i strani svijet onkraj mora, to jest, istinsko ‘drugo’“ (238, 241-242).<sup>10</sup>

Sljedeća je tipska odrednica, prema Buellu, izraz „višeznačnosti svojstvenih američkome Ustavu“, istaknutih u dinamici između centra i federalnih jedinica, a koji problematiziraju odnos dijelova prema cjelini (*Dream* 13). I ovdje *Moby-Dick* više zaokuplja pažnju simbolikom broda kitarke *Pequoda* kao heterotopije, utočišta izopćenika i marginalaca čije je mjesto u nacionalnome imaginariju vrlo upitno i nestabilno. Kako sugerira Buell, to je „pripovijest o socijalno simboličkim kolektivitetima“, kao što je posada broda (353). Walter Bezanson naziva tu tematsku okosnicu „društvena organizacija“ koju u romanu sačinjavaju „Yankee vlasnici koji providaju kapital i alate za putovanje, a kojima se vraćaju produkti putovanja za prodaju i zaradu“; „posada broda od oko trideset i pet ljudi ukrcanih na brod prema pojedinačnim ugovorima koji svakome daju postotak profita ... u skladu s njegovom vještinom upravljanja ljudima ili alatima“;

<sup>10</sup> Ovaj se pojam javlja u 23. poglavlju („The Lee Shore“), u hrvatskome prijevodu „Obala u zavjetrini“. Prevoditelji Zlatko Gorjan i Josip Tabak navode ga kao „beskrajno more“ (113). Ako nije drugačije naznačeno, svi prijevodi romana *Moby-Dick* preuzeti su iz ovog izdanja pa tako i varijanta imena Ismael. U referencama iz romana navodi se poglavlje, a potom broj stranice.

„hijerarhija, odozgo prema dolje: odsutni vlasnici, kapetan, tri časnika, tri harpunara, posada broda, kovač, bačvar, kuhar, mali od kužine“ (653).

Roman bolje stoji kod sljedećega kriterija: „Neobično visoko vrednovanje pripisano nacionalnoj ideologiji vezano za individualizam, preciznije za individualno ispunjenje i samorealizaciju“ (Buell, *Dream* 13). Aktancijalna shema romana podijeljena je na dvije sfere, od kojih jednu nosi Ismael, pripovjedač i lik u romanu, a drugu Ahab, sudbonosni kapetan, heroj i tiranin. Bryant upozorava, međutim, kako se ovo dvojstvo više prožima no što ga je moguće ili potrebno radikalno odijeliti s obzirom na to da je Ismaelov idealizam poduprt Ahabovim materijalizmom, i obrnuto („*Moby-Dick*“ 71). Kako dalje navodi, „dvodjelna struktura“ spaja „krvavi svijet kitolovstva i viši svijet kita kao simbola bitka“ (Bryant, „*Moby-Dick*“ 69), a oboje je Melvilleu potrebno za ostvarenje cjelovite vizije.

Zadnji je kriterij koji navodi Buell „razmišljanje o američkoj naciji“, obilježeno „budućnosnom orijentacijom“, koje održava „etos neprekidne zastarjelosti svojstven kapitalističkoj demokraciji“ (*Dream* 14). Na intrigantan način *Moby-Dick* propituje „pomorske ... strukture moći“ i načine na koje ove utječu na američku demokraciju (Buell, *Dream* 351). Daka-ko, prvi je čimbenik ove budućnosne usmjerenosti činjenica da je tematski aspekt ovoga morskoga epa, monumentalne glorifikacije jedne industrije u kojoj Amerika, mlada nacija, prednjači pred drugim pomorskim silama, njezinih radnika i materijalnih i fizičkih aspekata njihova rada, i sam postao suvišan i zastario nekoliko godina kasnije, 1859., otkrićem petroleja (Le-Menager 110). No, kako precizira Buell, on je i nadalje suvremen kao „propitivanje stanja i moguće sudbine demokratskoga društva, u američkome stilu, kako se javlja u doba ranoga industrijskog kapitalizma“ (*Dream* 360).

Ove je izvaninstitucionalne kriterije bilo nužno u sljedećoj fazi pretočiti u institucionalne premise, a koji su potom doveli do putanje recepcije romana koju Buell karakterizira „od zaborava do velikog američkog romana“ (*Dream* 358). Preispitivanje kanona američke književnosti nastavilo se i u zadnjoj četvrtini 20. stoljeća slijedom epistemološko-metodoloških promjena u američkim (književnim) studijima. Izrazito je obilježje tih promjena, kako preciziraju Davis i Schleifer, da preispitivanju podvrgavaju i svoj objekt (kulturne prakse, proizvodnju značenja, artefakte) i metode spoznaje (opisa, stvaranja) objekta, tj. prvenstveno teksta (11). Naime, kako pokazuju povijesno-kritička supostavljanja u studiji Davisa i Schle-

ifera, u koncepciji Matthewa Arnolda (kojemu su duhovni nastavljači T. S. Eliot te donekle nova kritika), kritika znači „komentar i hermeneutički vodič“ putem kojega se postiže čistoća, bezinteresnost (*disinterestedness*) istinskog kulturnog doživljaja<sup>11</sup> u djelatnosti poučavanja, pedagoškog prenošenja vrijednosti sadržanih u kanonskim djelima (47-83). Na sličan način Terry Eagleton u danas klasičnoj *Teoriji književnosti: uvod (Literary Theory: An Introduction, 1983.)* drži kako se kritikom može prenositi „izvrsnost“ inherentna književnom djelu, oblikovati obrazovni prostor koji nije samo i prvenstveno, kako se pokazuje iz današnje perspektive, stvaranje duhovnog obzora nego i način društvenog discipliniranja i homogeniziranja pa makar i oko duhovnih i kulturnih vrijednosti. Teorijski diskurs (odnosno kritika kritike) dovodi u pitanje upravo temelje izvrsnosti, nepristranosti, bezinteresnosti, ali i nelagodno doživljava rascjep (barem na angloameričkom području) između filozofske i praktične kritike. Ovu je dihotomiju kritizirao već Jonathan Culler, svojedobno komentirajući silnice u polju američke kritičke i akademske scene tijekom 20. stoljeća:

Naše stoljeće svjedokom je kako akademska književna znanost izmješta javnu kritiku: ne samo što kritiku većinom pišu profesori za druge profesore, nego je i prikazivanje knjiga sve više uzgredna aktivnost sveučilišnih nastavnika prije no posao intelektualaca. Interpretacija književnosti postala je dijelom funkcioniranja sveučilišta. Unutar sveučilišta povijesni pristup – jedan od važnijih vidova profesionalnog pisanja o književnosti – sve češće ustupa mjesto interpretativnoj kritici. Naposljetku, mnogi smatraju kako je književna znanost prestala biti skromna i razborita djelatnost koja služi književnosti i njenim čitateljima te posala pretenciozna i kaotična, područje natjecateljskih, često zakučastih teorija, koje zahtijevaju pažnju koja bi se mogla posvetiti književnosti. (*Framing* 3)

Ovdje je naznačeno nekoliko mijena kroz koje je prošlo kritičko i teorijsko bavljenje književnošću u američkoj sredini. Prema Culleru, početkom 20. stoljeća nositelji javne, neinstitucionalne kritike predstavljali

<sup>11</sup> Davis i Schleifer u osnovi se osvrću na kantijansko porijeklo, a potom arnoldovsko preuzimanje pojma bezinteresnosti kao motora kritike kojim ova može identificirati i prenositi vrhunska dostignuća kulture, bez ikakvoga praktičnoga cilja u vidu (47-51). Gossman, pak, u svojoj raspravi naglašava sasvim drugi vid ovoga složenog pojma. Naime, Gossman upozorava na bezinteresno čitanje tekstova iz prošlosti u smislu opiranja modernizirajućim tendencijama prilikom njihova čitanja ili prevođenja, protiv poništavanja njihove drugosti prezentističkim vrijednostima i idejama (70).

su značajnu intelektualnu protutežu i utjecajni pol u stvaranju opće klime oko djela i pisaca, s istaknutim predstavnicima poput H. L. Menckena, T. S. Eliota, Van Wyck Brooksa, Lewisa Mumforda, primjerice, te razvijenom mrežom književnih časopisa u kojima su mogli iznositi svoje teze i promovirati tekuću književnu proizvodnju (*Framing* 5-6; Renker, *Origins* 3). Nakon 20-ih, međutim, sveučilišta preuzimaju ulogu nositelja književno-kritičkog diskursa, osobito putem formalističkog i akademski utemeljenog pokreta tzv. nove kritike (*New Criticism*). Taj je obilježio angloameričku kritiku negdje do početka 60-ih.

Nova kritika kao vodeća kritička škola istodobno ne znači i institucionalizaciju discipline američkih studija. Prema Geraldju Graffu, bila su dva početna poticaja za uspostavu discipline: prvi je bio jaki nacionalni osjećaj, posebno potaknut povijesnim zbivanjima, ponajprije Prvim svjetskim ratom, dok je drugi bio iskazan putem profesionalizacije (*Professing* 214). Kako upozorava Elizabeth Renker, i tijekom 30-ih godina podučavanje američke književnosti na vodećim sveučilištima bilo je sporadično: „Čak i njezini najveći zagovornici još su uvijek tipično opisivali američku književnost kao ‘provincijalnu’, od historijskog, a ne beletrističkog interesa, inferiorne kvalitete u odnosu na ‘djela najvećih svjetskih umjetnika’“ (*Origins* 3). Idući naraštaj kritičara, napominje Graff, ostvaruje zadaću „jake teorijske sinteze“ utemeljitelja discipline, revizije negativne interpretacije američkoga puritanizma, uvođenja važnoga pojma romanse u opoziciji prema paradigmi devetnaeststoljetnog europskog realističkog romana (*Professing* 216-221). Mary Kelley napominje kako su Robert Spiller i Carl Bode bili „dva najznačajnija utemeljitelja discipline“, koja se polako uspostavljala sveučilišnim programima, časopisom *American Quarterly* te utemeljenjem i razvojem Udruge za američke studije (American Studies Association) 1951. godine (3). Janice Radway pak smatra da su disciplinu od samoga početka obilježavali „njezina posvećenost interdisciplinarnosti“ kao i „osjetljivost na vlastite kritičke, teorijske i metodološke postupke“ (25 n2).

Takav društveni i kritički impuls generirao je potrebu da se uspostavi niz književnih djela koja bi bila pokazatelji, prema Matthiessenu, „postizanja prve zrelosti Amerike te potvrda njezina zakonitog nasljeđa u čitavom prostranstvu umjetnosti i kulture“ (vii). Za njega je pisac koji je sposoban stvoriti jedno takvo djelo bez sumnje i Herman Melville, kojemu posveću-

je cijelu treću knjigu svoje epohalne studije *Američka renesansa* iz 1941., dok su reference na Melvilleova djela rasute po cijeloj knjizi. Matthiessen pritom nastavlja raniji, romantičarski pristup Melvilleovu opusu. Taj je model utemeljen na organskoj metafori, a predstavlja pisca koji raste i sazrijeva, od mladenačkih pokušaja u polu-autobiografskim romanima (primjerice, *Typee*, *Omoo*, *Redburn*, *White Jacket*) do romana *Mardi*,<sup>12</sup> njegova prvog „metafizičkog eksperimenta“, kako su ga okrstili, primjerice Baym (1979.) i Porter (1986.), te vrhunca Melvilleova razvoja (moralnog i intelektualnog) koji je postigao u *Moby-Dicku*, nakon čega neizbježno slijedi slabljenje. Suvremeni kritičar Maurice S. Lee pomalo ironično sažima takvu viziju Melvilleove karijere: „Otpočetak se ovaj Melville sukobljavao sa svojom kulturom, još od izravne kritike misionara u *Typeeju* (1846). Potom je povremeno koketirao s tabuima, podnosio jedan za drugim oštre prikaze, dok nije postao tajnovitim piscem čiji je rad postajao sve osobnijim i ogorčenijim prije pada u mutne dvosmislenosti, maskiranja te, konačno, tišinu“ (495). Uz ovu sliku izoliranoga i neshvaćenog genija, koju stvaraju melvilijanci prve polovice 20. stoljeća, vezano je i njihovo shvaćanje *Moby-Dicka*, koji svojim iznašašćem 1851. predstavlja apoteozu Melvilleova stvaralaštva, dok se sva kasnija djela mogu smatrati opadanjem pa čak u nekom smislu i rezultatom psihičke degradacije, kako su pretpostavljali neki stariji kritičari (Murray, u predgovoru *Pierreu* 1949; Mumford 1962; Hoffman 1965). Čak i kad je riječ o uspješno izvedenim djelima (primjerice, većina novela iz zbirke *The Piazza Tales* ili veći dio poezije), kako upozorava Lee, ona se promatraju kao izuzetak i pomalo omalovažavaju kao djela napisana u nuždi, za novac (495).

Richard Brodhead, u uvodnome članku zbirke ogleđa iz 1986. koji nudi tada aktualna čitanja *Moby-Dicka*, upućuje na njegov specifičan status unutar Melvilleova i američkoga kanona – s obzirom na to da roman funkcionira kao stožer oko kojega se vrte ostala Melvilleova djela i o njega omjeravaju. Tek je djelomično točno saznanje da je roman inauguriran u doba modernističke kritike, kako pokazuje O. W. Riegel, koji je još 1931. ukratko ocrtao „anatomiju Melvilleove slave“. Taj je njegov članak saku-

<sup>12</sup> Kronologija izlaska romana, koja *Mardi* stavlja prije *Redburna* i *White Jacket*, dakako, komplicira ovakvo ocrtavanje Melvilleove karijere i spisateljskih modela te prije postavlja pred nas sliku pisca koji je od rane faze radije kombinirao autobiografske, filozofsko-metafizičke i intertekstualne impulse u kompleksnoj viziji romantičarske poetike. Usp. Bryant, „*Moby-Dick*“ 68.

pljen u zborniku važnijih članaka o Melvilleu u časopisu *American Literature* tijekom većega dijela 20. stoljeća. Riegel upozorava kako je onodobni tzv. *Melville revival* (potrebno je precizirati da je to probuđeno zanimanje za pisca koje je započeo prof. Raymond Weaver za stogodišnjicu Melville-ova rođenja 1919. godine) tek najrecentnija i vjerojatno najsažnija od pet erupcija zanimanja za toga pisca čija javna spisateljska aktivnost počinje 1846. romanom *Typee*, a završava pripoviješću *Billy Budd, mornar*, dovršenoj 1891.<sup>13</sup> Ona je izdata posthumno, upravo u jeku ovoga potonjeg interesa (Riegel 4). Riegel naglašava da je tim povremenim buđenjima kritičke pozornosti *Moby-Dick* gotovo uvijek bio u središtu zanimanja – jednom kao pomorski roman i kitolovačka pripovijest, zatim posebno intenzivno tijekom i nakon 1919. kao vrhunsko književno djelo (5). Otprilike u to vrijeme snažno se otkriva novi Melville, kakvoga ga njegovi suvremenici nisu bili u stanju prepoznati te se stvaraju obrisi pisca kao američkoga genija i *Moby-Dicka* kao američkoga romana epa.

Specifični kontekst obnove zanimanja za Melvillea, stvaranja „modernističkoga“ Melvillea, mora se, smatra Spanos, smjestiti

... u kontekst ogromnog povijesnog poremećaja američkog socio-političkog života: specifično, ubrzanja demografskog prijelaza iz sela u grad, masivnog priljeva južnoeuropske [i istočnoeuropske; J. Š.] useljeničke populacije, brzog širenja industrije, ‘univerzalizacije’ dostupnosti primarnoga obrazovanja, izranjanja radničke, rasne, etničke i feminističke svijesti. (*Errant* 17)

Kritička gesta – uronjena u specifični modus „američkoga načina“ (prema Bercovitchu) – nastoji ove disruptivne elemente kontrolirati ili, rekli bismo, staviti u kalup koji se može uložiti u „dominantni sociopolitički poredak“ (Spanos, *Errant* 17). Time Spanos i antikonformizam i kulturnu devijantnost modernističke kritike, osobito u njezinu otporu prema komercijalizaciji i masovnosti popularne kulture, stavlja u okvire društvenoga konsenzusa. Takva „totalizirajuća“ čitanja *Moby-Dicka* (približno sve kritičke procedure i metode koje smo ocrtali u ovome poglavlju) pokušava-

<sup>13</sup> Riegel pokazuje kako su i Melvilleovi suvremenici djelomično pozitivno reagirali na njegova djela. Potom navodi poznate intelektualce koji su čak i prije 1919. cijenili Melvilleov rad da bi krajem 19. stoljeća i u Velikoj Britaniji i u SAD-u nanovo započelo izdavanje Melvilleovih knjiga i njihova kritička recepcija (1-3). Nadalje, u 20. stoljeću (prije tzv. *Melville Centenary*) zanimanje za *Moby-Dicka* pokazano je već 1914. (Riegel 4).

vaju fiksirati roman oko dviju logocentričkih jezgri (koje i Melvilleov, a potom i Spanosov diskurs nastoje decentrirati i destabilizirati), jedna je diskurs „američke jeremijade“, a druga onaj „hladnoratovski“ (*Errant* 38).

Važna je kulturna činjenica da u otkrivanju i obnovi zanimanja za Melvillea sudjeluju i kulturne silnice s onu stranu Atlantika.<sup>14</sup> Osobitu težinu imaju stavovi koje o svojem američkom parnjaku izriču engleski pisci, kao što je to učinio D. H. Lawrence u nezaobilaznoj revalorizaciji starije američke književnosti iz 1923., *Studije o klasičnoj američkoj književnosti* (*Studies in Classic American Literature*). Lawrence promatra Melvilleova djela iz psihološki osviještene perspektive, a potkraj rasprave o *Moby-Dicku* postaje duboko uronjen u freudijansku i arhetipsku psihologiju. Lawrence, naime, vidi kita kao „najdublje instinktivno biće bijele rase“, kao najdublju bjelačku prirodu koju progoni i u konačnici uništava nezasitna svijest (razum, super-ego) bjelačke civilizacije (160). Nadalje, on vidi zaplet romana kao dramu o projektu nadmoći bjelačke civilizacije koji je potrošen te mora naći nove načine da izrazi svoj id, svoju iskonsku snagu i energiju ispod „demokratske i idealističke“ maske (Lawrence 8). Taj je pisac svojim interpretacijama klasičnih djela američke književnosti započeo i jednu specifičnu i snažnu čitateljsku orijentaciju – psihoanalizu te arhetipsko-mitsko čitanje. Na sličnoj liniji jedan od kasnijih čitatelja promatra roman u ključu faustovskog mita: „Shvaćam ‘faustovsko’ gotovo kao sinonim za ‘zapadno’ po tome što Faust predstavlja ono što je najsvojstvenije zapadnjačkoj psihi: njezine beskrajne aspiracije, njezin ekspanzionizam, njezino poistovjećivanje znanja i moći, njezin pokušaj ovladavanja prirodom, njezina težnja da upravlja svojom sudbinom“ (Van Cromphout 239). Tako zaplet romana i njegovi likovi, njihove težnje te konačna sudbina broda i posade utjelovljuju Melvilleovo propitivanje „nekih od najdubljih duhovnih tendencija što uobličuju zapadnjačko iskustvo“ (Van Cromphout 240).

<sup>14</sup> Kako pokazuju, primjerice, Parker i Hayford (1970.) i Riegel (1988.), zainteresirani Europljani nisu samo Englezi. Mumford, u Melvilleovoj biografiji, spominje „magistralnu studiju Melvilleova života i djela“ iz pera Francuza Jeana Simona (xii).

## Mitovi discipline

Zanimanje za mitske strukture u američkoj kulturi započelo je još ranije, krajem 19. stoljeća, kada povjesničar Frederick Jackson Turner hipostazira „mit pograničja“ (*frontier*), u razdoblju kada je, kako napominje Philip Fisher, američka zapadna granica bila službeno zatvorena, a masovno kretanje prema zapadu kao novoj, neosvojenoj zemlji bilo presušilo, kad je zemlja već bila pripitomljena (*New American* viii; Smith 1950). Međutim, privlačnost Turnerove hipoteze je ostala, a što je još važnije, ponudila je i obrazac za dešifriranje američkog identiteta isticanjem fundamentalno važne ideje ili mita koji bi bio u stanju zaokružiti nacionalni identitet. Heike Paul obrazlaže kulturni utjecaj Turnerove teze te tvrdi da iako „onodobni suvremeni povjesničari nisu sasvim dobro prihvatili [tezu] te premda je bila osporavana s raznih strana tijekom 20. i 21. stoljeća, ipak je ponudila obilje upečatljivih slika u američkom kulturnom imaginariju te je izuzetno utjecajna u proučavanju američke povijesti, kulture i književnosti“ (311). Vjerojatno je Paul u pravu kada smatra kako izvor njezine dugovječnosti potječe od zamišljanja „američkoga Zapada . . . ne toliko kao regije ili područja koliko kao prostora tranzicije koji nema nužno određeni geografski smještaj, nego se mijenja kako se euroameričko naseljavanje proteže na zapad“ (312).

Promotrimo načas tekstualne strategije Turnerova nevelikog, ali dalekosežnog izlaganja na godišnjoj skupštini Američkog povijesnog društva 1893. godine.<sup>15</sup> Osnovna je Turnerova teza kako su američka povijest, demokracija, svjetonazor i način života te zakonodavstvo bili oblikovani svijesću o postojanju zapadnog pograničja, gotovo neograničenoga prostora koji je podatan za koloniziranje i pripitomljavanje. Međutim, ta geografsko-prostorna činjenica prenesena je na simboličko-metaforičku razinu jer sama svijest o postojanju „djevičanske zemlje“ (Smith 1950) znači „počinjanje iznova“, „vječito rađanje“, „fluidnost“, „nove prilike“, „jedno-

<sup>15</sup> Dakako da ova paradigma podliježe već od 70-ih kontinuiranom i dosljednom preispitivanju i kritici; usp. Rogin 1975; Slotkin 1973. Za sumiranje novijih spoznaja, usp. Grandin 2019; Hodgson 2009; Paul 2014. Perceptivni književnici, uključujući Melvillea, već su tijekom 19. stoljeća i procesa izgradnje nacije opažali paradokse, nedosljednosti, otklone i promašaje unutar tog mitskog modela razotkrivajući ih u svojim djelima, usp. Frank 11.

stavnost“, doticaj s primitivnim zajednicama (Turner 200). Pograničje nije samo susretište između divljine i civilizacije, nego je, kao „dinamički proces“, i čimbenikom snažne „amerikanizacije“ pa time snižava europski/britanski udio (201). Turner je sasvim određen kada govori o značenju pograničja u oblikovanju nacionalnoga identiteta i tijeka američke povijesti: proučavanje života i civiliziranja pograničja predstavlja *istinski američki* dio američke povijesti (201). Osim toga, fenomen kolonizacije trebao bi, komparativnim proučavanjem, osvjetliti i faze europskoga razvoja predstavljajući u malom vremenskom razmaku, u zemlji bez povijesti, razdoblja dugoga trajanja u Europi (Turner 207). U današnjem svjetlu, ovakav pokušaj supostavljanja fenomena bliži je analogijskom, nego znanstvenom razmišljanju, ali svjedoči o nastojanju da se novosvjetovno iskustvo predstavi Europi (a i samim Amerikancima) kao model uspješnosti. Evo još nekoliko Turnerovih sintagmi kao moderatora američkoga opisa iskustva svijeta u svjetlu fenomena pograničja: stvaranje zajedničke nacionalnosti, mogućnost ekonomske neovisnosti u odnosu na Englesku, pitanje slobodnog raspolaganja zemljom, rast demokracije, pogodan okvir za iskazivanje određenih nacionalnih značajki (tjelesna snaga i grubost, radoznalost, inventivnost, praktičnost, ovladavanje materijalnom stranom pojava, nedovoljan smisao za umjetničko, nemirna i nervozna energija, istaknuti individualizam, raspojasanost povezana s osjećajem slobodne, itd.) (215-227). U evokativnom pojmu pograničja na dalekosežan, mitotvoran način spajaju se opisi materijalne stvarnosti i transponiraju se u jezik, funkcionirajući kao retorički aparat, stvarajući imaginarne strukture koje potom povratno djeluju na čitav niz humanističkih i društvenih disciplina.

U svojevrsnoj suvremenoj reviziji Turnerove teze, Stephanie LeMenager suprotstavlja „retoriku američke ekspanzije“ otvorenim, neosvoživim „prolazima – mjestima poput pustinja, oceana i rijeka“, koja predstavljaju prepreke i teškoće projektu kontinentalne ekspanzije tijekom 19. stoljeća, u toliko mjeri da ih naziva „fluidnim mjestima“ (2). Nadalje, usuprot Turnerovim postavkama, ovi prostori „opiru se agrarnom simbolizmu“ koji prevladava u ranoj nacionalnoj kulturi i podupire ideju širenja i zaposjedanja novoga prostora (ibid.). Zanimljivo je pitanje što se događa s nacionalnim projektom kada je, kao u slučaju *Moby-Dicka*, „ocean, a ne više poljoprivredni posjed [uzet] kao izvorno mjesto nacionalnoga značaja“ (ibid.)? U najmanju ruku, zaključuje LeMenager, čudljivi značaj

ovih geografskih prostora „kompromitira ekspanzionistički projekt nacije doseljenika“ (3), no ne dokida ga do kraja. Umjesto toga, gore navedena mjesta predstavljaju „komercijalna zapadna područja kontakta“ i „kontra-mjesta“ (LeMenager 5, 7), u kojima se, drugim sredstvima, nastavljaju odvijati nezajažljivi procesi modernizacije u globalnome kontekstu, tako da *Moby-Dick* razmatra „[r]elevantnost Tihog oceana za nastajući globalni kapitalizam“, stvarajući „teoriju vodenoga carstva koje privilegira mobilnost i trgovinu“ (10). U 24. poglavlju Ismael se postavlja kao zastupnik kitolovstva koje će na miran način postići ciljeve ekspanzije, istraživanja, razmjene i globalnog demokratskog utjecaja (*Moby-Dick* 24). Naposljetku, tematsku i simboličku jezgru romana čini kitolovstvo, „ekstraktivna industrija svjetskih mora“ (LeMenager 135), ali ujedno i relativno egalitarna pozornica rada i doprinosa kitolovaca. Stoga bismo mogli reći da *Moby-Dick* gaji suprotstavljene reakcije na pograničje, osvajanje zapada i novih teritorija, dok sadrži neke od premisa Turnerove hipoteze, koji prožimaju američku kulturu 19. stoljeća, a na koju ni Melville nije imun, i dok bilježi njezine „usađene kontradikcije“: devastirajući učinak na čovjeka, društvo i prirodu; konačna propast i katastrofa lova na bijeloga kita u romanu (LeMenager 15).

LeMenager, dakle, Melvillea doživljava kao pisca koji u tom razdoblju stvara drugačiju viziju nacije, posebno stoga što njegov pogled na zapad uključuje i Pacifik, čime unosi u razmatranje „internacionalizam, nepotpunu nacionalizaciju pa čak i de-nacionalizaciju“ (15). Dodatno revidiranje Turnerove teze događa se u činjenici da more/ocean omogućava „evoluciju postzapadne i postpogranične teorije američkoga carstva i nacije“ koja se odvija u romanu, čineći od njega ambivalentni primjer kanonskoga teksta (LeMenager 17), prema GAN teoriji. Drugim riječima, Pacifik je istovremeno i (turnerovski) zapad i more otežavajući time utvrđivanje razgraničenja između divljine i civilizacije (LeMenager 134), omiljene Turnerove funkcije pograničja. Naprotiv, roman uspostavlja novu simboliku prostora. Reći će Ismael o jednome pripadniku posade: „On [Bulkington] je, čini se, nazreo tračak one istine što je nepodnosiva smrtnicima – istine da su sve duboke i ozbiljne misli samo neustrašivo nastojanje duše da sačuva slobodu i neovisnost svoga mora, dok se divlji vjetrovi s neba i sa zemlje uroćuju da je bace na izdajničko kopno ropskih obala“ (MD 23: 113). Umjesto kontinentalnoga carstva, koje sužava mogućnosti nasluće-

ne morskim putovanjima različitih svrha, roman nudi ambivalentnu viziju nacije utemeljenu na morskome komercijalnom imperijalnom projektu (LeMenager 110). Paradoksalno, i tadašnje teorije nacije i sami etos romana združuju komercijalni i demokratski impuls koji će upravo biti osnažen tom pomorskom orijentacijom s obzirom na to da će ova, navodno, demokratizirati i američke institucije i one s kojima dolazi u doticaj, kako optimistično umuje Ismael (LeMenager 115; MD 24). Slažemo se s Jasonom Frankom da Meville nije nužno „kritičan prema američkome imperiju“ (11); on razvija novi model zasnovan na „obrani“ kitolovstva i njegova „paciifičkog“ imperijalizma, zasnovan na „različitom i izrazitije američkom opravdanju kolonijalizma“ koji će zamijeniti prethodne europske modele (12).

Novi amerikanist Donald E. Pease upozorava kako je još jedan mit snažno utjecao na oblik i iskazivanje intelektualnih konstrukcija u američkim studijima, a prvi ga je uočio Lawrence, u svojoj već spomenutoj knjizi gdje *post festum* uspostavlja genealogiju autora i djela koju će kasnije osnažiti modernistička kritika. To je mit zapada, u ovom slučaju Amerike kao europskoga zapada koja će obnoviteljski djelovati na zapadni svijet nakon strašnoga iskustva Prvoga svjetskog rata, u skladu sa snom o *translatio studii et imperii* (od Rima preko zapadne Europe do Amerike gdje će napokon doživjeti svoju obnovu): „[Lawrence] je trebao iskoristiti spremnik živućega duha ove kulture iz prošlosti jer je vjerovao da je Amerika posljednje odmorište za duh zapadne tradicije“ (Pease, *Visionary* 5). R. W. B. Lewis upozorava na određeni stupanj identifikacije između rimske republikanske mitologije (kao prethodnoga odmorišta za zapadnu civilizaciju) i američkoga političkoga poretka putem razrađenih i izmještenih usporedbi i analogija (5). Berthold također napominje kako je u 19. stoljeću postojala snažna tendencija figuriranja američke republike kao drugoga Rima (435).

Fisher vjeruje da su ti mitovi, simboli, retoričke konstrukcije zapravo u velikoj mjeri rezultat interesa 20. stoljeća i proizvod pogleda koji sadašnjost baca na prošlost, ali ne u tolikoj mjeri da osvjetli prošlost, koliko da bi na neki način predstavila sebe (*New American* ix). Četvrti mit koji je snažno utjecao na kulturnu politiku, utoliko što je usmjeravao pisanje književnih djela i u smislu da je utjecao na kritičku artikulaciju statusa tih djela, jest mit (američke) Revolucije. Bercovitch upozorava kako je jezik

revolucionarne ideologije preuzeo čitav niz sakralnih (kalvinističkih, puritanskih) simbola i prenio ih u svjetovnu sferu kao ostvarenje puritanskog „poslanja u divljini“ (*Rites* 38). Osim toga, poslanje je bilo „neprekidna revolucija“, koja je mogla udomiti bilo koji oblik nezadovoljstva, radikalizma i otpadništva (Bercovitch, *Rites* 40-42). Za Peasea isti moćni mit također se ponavlja u modelima oslobođenja, otpora autoritetima, oporbe, negativne slobode, koje kritika upisuje u kanonska djela 19. stoljeća (*Revisionary* 9).

Pogotovo od 40-ih godina u SAD-u je sve prisutnija formalistička nova kritika, koja čitajući književni tekst zabacuje kontekst. Međutim, ni sami početci nove kritike ne prolaze bez ideoloških razračunavanja, kako upozoravaju današnji (novoamerikanistički) promatrači gibanja na onodobnoj kritičkoj sceni. Tako donekle modificirani metodološki obrazac nove kritike nalazimo u dvama nezaobilaznim kritičkim glasovima koje predstavljaju Lionel Trilling i Richard Chase. Trilling, kritičar prvoga naraštaja utemeljitelja nove kritike, u knjizi *Liberalna imaginacija: ogleđi o književnosti i društvu* (*Liberal Imagination: Essays on Literature and Society* [1951.]) svjestan je važnosti društvenoga i političkoga konteksta. Osvrćući se na ranije trendove u američkoj kritici, zaključuje kako su se dotadašnji kritičari uglavnom između suprotstavljenih fenomena „zbilje“ i „svijesti“ opredjeljivali za ovu prvu (Trilling 10). Svoje stajalište Trilling razjašnjava u drugome dijelu ogleđa „Stvarnost u Americi“ supostavljajući dva pisca, reklo bi se dijametralno suprotnih poetičkih iskaza, ali i različito orijentiranih prema „mračnom i krvavom raskrižju na kojemu se susreću književnost i politika“, naime, Theodora Dreisera i Henryja Jamesa (11). Upravo na recepciji ovih dvaju pisaca moguće je, u malome, rekonstruirati politički program američkih studija nakon Drugoga svjetskog rata. Naime, progresivni kritičari, kojima pripada i Matthiessen, pohvalno se izražavaju o Dreiseru dok Jamesovo djelo drže manje relevantnim za suvremenost. Međutim, Trilling obrće raspravu: Jamesova „moralna svijest“, sposobna shvatiti „tragediju, ironiju i mnogostruka razlikovanja“ istinskiji je izraz liberalne svijesti, nego politizacija književnosti i života kakvu predstavlja Dreiser, svojevrmeno i aktivni član američke KP (ibid.). Kako upozorava Pease, ovdje je zapravo riječ o ideološkom razračunavanju kritičara u odnosu na ova dva pisca i predstavlja kontekst početka Hladnoga rata (*Revisionary* 6). Njemački amerikanist Winfried Fluck precizira kako je

„Trillingov argument bio razrađen u kontekstu i u službi vlastite liberalne kritike političkoga radikalizma i njegovih uskih shvaćanja o svrsi književnosti“ („The American“ 415). Ova će pitanja biti ponovno aktualizirana u novijim političko-filozofskim čitanjima romana *Moby-Dick* u kasnijem poglavlju.

Chase, svojedobno Trillingov učenik, prihvaća mentorovo razlikovanje „liberalne“ i politički obojene „progresivne“ intelektualne orijentacije. Zanimljivo je kako Chase u drugu kategoriju ubraja tada istaknute kritičare Van Wyck Brooksa, Vernona Parringtona, Matthiessena, Granvillea Hicksa, ali smatra da ponavljaju „stare pogreške“: „površne ideje napretka i ‘socijalnog realizma’, nevoljkost da preispitaju ljudske motive, . . . vjerovanje kako je povijesna zbilja tek pitanje ekonomskih ili etičkih vrijednosti, zamisao da književnost treba izravno sudjelovati u ekonomskom oslobođenju masa, neodređeni odnos prema komunističkom totalitarizmu i politički sile“ (*Herman* vii). Nakon što je ovim snažnim kvalifikativima liberalni Chase istjerao ove „grješnike“ iz novokritičkoga raja, može se posvetiti proučavanju Melvillea, s naglaskom na „estetski postupak ili kontekst koji rabi u svojoj umjetnosti“ te istodobno uvjerenje u potencijal novokritičkog čitanja da odredi budućnost melvilijanskih studija (*Herman* xi, xii). Dakle, u ranoj fazi institucionalnog proučavanja Melvillea prisutne su dvije, uglavnom s izvantekstualnih pozicija, suprotstavljene kritičke opcije, politički opredijeljena „progresivistička“ i estetski orijentirana novokritička. Novi historisti upravo na presjecištu ovakvih i sličnih rasprava prepoznaju povijesne, političke i diskurzivne strategije koje uobličavaju konfliktna polja naizgled homogene grupe njihovih prethodnika (Pease, „New Americanists“ 4-9).

Jedan od apostrofiranih progresivističkih kritičara je i Matthiessen, kojemu ipak Chase čini krivo jer Matthiessenov kritički napor nije bio jednoznačno isključiv i svediv na jednu estetsku ili političku kategoriju, nego je on na pertinentnim mjestima, osim biografske i historijske metode, uključio i formalističke procedure, uvijek precizno tekstualno locirane. U prvom izdanju Melvilleove biografije iz 1929. Mumford spominje, a Matthiessen potanko razrađuje činjenicu Melvilleova intenzivnog upijanja Shakespearea tijekom zime 1849., prije no što se priprema za pisanje romana kasnije poznatog kao *Moby-Dick*. Matthiessen navodi kako je Melvilleova kopija Shakespeareovih djela intenzivno označena Melvilleovom rukom

ispisanim komentarima (412-413). Čitanje engleskoga dramatičara predstavlja, po svemu sudeći, jedan od snažnijih poticaja Melvilleu za stvaranje vlastite autorske persone i likova u romanu. Otkriće Shakespearea događa se nešto ranije od drugoga otkrića, koje svaki biograf dramtizira na svoj način, naime, susret Melvillea i Hawthornea. Mumford (u proširenom izdanju biografije iz 1962.) i Newton Arvin (1950.) naglašavaju „duhovno srodstvo“, dok E. H. Miller (1975.) čak stavlja epizodu njihova susreta na početak Melvilleove biografije želeći time sugerirati kako je prijateljstvo s Hawthorneom bio jedan od ključnih poticaja Melvilleova intelektualnog i kreativnog razvoja.

Matthiessen se ne zadržava na mehaničkom kauzalnom odnosu između Shakespeareova stila i stila *Moby-Dicka*, nego izvlači i druge zaključke, a to je da Melville usvaja tragički (dramatski) stil, osobito prisutan u idiomu jednoga od protagonista romana, kapetana Ahaba (415). Treći je važan doprinos ovoga kritičara korpusu melvilijane pomna stilistička analiza Melvilleova jezika (osobito na pozadini Emersonovih ogleda o prirodi jezika) i intertekstualnih utjecaja na njegov stil i jezik. Novohistoristička kritika uvijek se s posebnom pažnjom pozivala na Matthiessenovu interpretaciju, shvaćajući je kao rodonačelnički potez pri ustoličenju nekolicine američkih autora i djela kao klasičnih iskaza američkoga duha u kontekstu hladnoratovske kritike. Jonathan Arac vidi Matthiessena kao instancu „autoriziranja američke renesanse“, ali, s druge strane, drži da Matthiessenova biografija pokazuje kako su ga upravo „liberalni konsenzus“ i prisila hladnoratovske kritike doveli do tragičnoga kraja te ga tako zauvijek „disciplinirali“ („Matthiessen“ 107).

Charles Feidelson u studiji *Simbolizam i američka književnost* (*Symbolism and American Literature*, 1953.) preuzima od, tada već pokojnoga, Matthiessena kanon pisaca i djela koji uključuje Hawthornea, Whitmana i Melvillea, ali, za razliku od Matthiessena, i Poea, uočljivo isključuje Emersona, koji izranja u izlaganju tek periodički. U pozadini Feidelsonove sheme nalazi se, prema Peaseu, njegovo nastojanje da uspostavi (dotada provincijalnu) američku književnost kao ravnopravnog takmaca naspram europskima: „[njegova knjiga] rabi književni termin ‘simbolizam’ ne bi li odvojila američku književnost od pukoga lokalnog ili nacionalnog identiteta tako da može što bolje ući u moderni svijet“ (*Visionary* 11). Evo ključnih Feidelsonovih riječi kojima opravdava uporabu povijesno specifičnog

termina simbolizam u kontekstu američke književnosti sredine 19. stoljeća:

Ako [navedene pisce, J. Š.] smatramo romantičarima, oni su tek slabiji učenici europskih majstora. Tek im njihova simbolistička metoda daje pravo na književnu neovisnost. Ni kao romantičari, ni kao simbolisti, nisu pisali remek-djela; ne možemo poreći stanovitu nezrelost tadašnje američke književne tradicije. Ali kao simbolisti oni nagovještaju jedan od najsofisticiranijih pokreta u književnoj povijesti; kolikogod bili nevješti, oni šire mogućnosti književnosti. (4)

Problematiziranje položaja Melvillea u odnosu na njegove suvremenike svakako je sastavni dio institucionalizacije proučavanja američke književnosti. Jedan od izuzetno idiosinkratičkih glasova iz jata melvilijanaca je Charles Olson, sa svojom osebujno organiziranom studijom o *Moby-Dicku*, *Zovite me Ismael* (*Call Me Ishmael*, 1947.). Olson, inače, pripada krugu modernističkih kritičara koji su započeli i poticali proučavanje Melvilleovih djela, a kao poznati modernistički pjesnik u svoju je percepciju Melvillea unio slobodniji i stilski obilježeniji izričaj. Njegova koncepcija sadrži pet teza. Zanimljivo je da u prvoj progovara o materijalnoj osnovi za Melvilleovo metafizičko / transcendentno / arhetipsko putovanje: donosi konkretne brojke i pokazatelje vezane uz američko kitolovstvo i njegovo bjesomučno iskorištavanje prirode te nesavladivu američku želju za ovladavanjem prirodnim bogatstvima (13, 17-25). Nadalje, Olson produbljuje intertekstualnu dimenziju *Moby-Dicka* pokazujući kako Melville inkorporira u roman jednu od dramatičnih morskih nesreća, stradanje kitarke *Essex* 1821. u pripovijesti prvoga časnika Owena Chasea, stvarnu epizodu koju Melville transponira šekspirijanskim intertekstom i drugim literarnim aluzijama u arhetipski događaj.<sup>16</sup> Poput većine modernističkih kritičara Olson posljednju fazu Melvilleova stvaralaštva, dakle, poeziju, epsku poemu *Clarel* i pripovijest *Billy Budd* doživljava kao opadanje demonske (ali stvaralačke) energije koja pisca nadahnjuje u *Moby-Dicku*, a piščevo

<sup>16</sup> Prvi se put referenca na ovu jezgrenu priču romana, pripovijest o potonuću *Essexa* koje je prozrokovao bijeli kit i kasnijem stradanju preživjele posade do dolaska spasilaca, pojavljuje u paratekstualnome dijelu romana, „Extracts“, za koji ne postoji kritički konsenzus u smislu pripovjedačkoga glasa – tko je, u tekstualnome svijetu, autor ovih bilješki koje prethode Ismaelovu pripovijedanju? O ovome je događaju i njegovim širim implikacijama pa i o inkorporiranju u Melvilleov roman korisno vidjeti povijesnu studiju Nathaniela Philbricka (2001).

okretanje kršćanskoj (novozavjetnoj) etici Olson smatra gubitkom upravo onih elemenata koji su Melvillea učinili velikim i blasfemičnim američkim mitotvorcem (89-108). Wystan Curnow, naprotiv, upozorava na nedostatak metodološkoga aparata moderne (tj. nove) američke kritike kojoj manjkaju kategorije da bi zahvatila posebno ranija i kasnija Melvilleova djela u odnosu na *Moby-Dicka* (798-799).

Jedan je od zanimljivih stariji kritičkih pristupa Melvilleu svakako i čitanje romana iz pera C. L. R. Jamesa, „komentar na Melvilleov kanon koji je napisao tijekom internacije na Ellis Islandu 1952. godine“, zbog prekršaja useljeničkih zakona i njegova ljevičarskoga angažmana (Pease, „C. L. R. James’s“ xii). Objavljeno 1953., čitanje je na neki način slijedilo sudbinu svojega originala, ne doživljavajući ozbiljniju recepciju sve do „otkrića“ početkom 21. stoljeća u kontekstu transnacionalnih američkih studija, kako je argument postavio Donald Pease, autor predgovora obnovljenoga izdanja Jamesovih komentara *Mornari, buntovnici i brodolomci: priča o Hermanu Melvilleu i današnjemu svijetu* (*Mariners, Renegades and Castaways: The Story of Herman Melville and the World We Live In* [2001.]).

Jamesovo bavljenje Melvilleom, dakle, nadilazi vremenske ograde i granice te, poput književnoga djela koje je povod, a ne tek predmet, kritike, spaja sadašnjost svojega nastanka i buduće trenutke svoje recepcije unutar „raznorodnih mjesta i vremena“ (Pease, „C. L. R. James’s“ xxix). Čitajući Jamesa kako čita Melvillea, dobivamo dojam *mise-en-abîme*, pri čemu kritički tekst duplira strukturne odnose Melvilleova romana kao svoj argument, stvarajući dojam začudnosti u efektu odraza koji Amerika sredine 19. stoljeća pruža Americi sto godina kasnije, sredinom 20. stoljeća, usred Hladnoga rata. Još jedna regresija događa se Jamesovim upletanjem osobnih preokupacija i memoarskih zapisa u tkivo kritičke studije. Melvilleov tekst tako za Jamesa predskazuje ne samo kolektivne društvene patologije 20. stoljeća nego i njegovu osobnu dramu, baš kao kakvoga lika iz (Melvilleova) romana: „Ako je Jamesova *Mornari* bila u jednome od svojih aspekata interpretacija *Moby-Dicka*, u drugome je smislu bila sudski prigovor na državnu odluku da ga se deportira“. I još na drugome mjestu: „Povezujući svoja tamošnja iskustva s plutajućom kulturom na Pequodu, James je transformirao Ellis Island u mobilni krajobraz čiji je geografski neodredljivi prostor kršio nacionalne granice“ (Pease, „C. L. R. James’s“ xviii, xxx).

James isprva fokusira čitanje na Ahaba; on je „prometejske rase“, čovjek posvećen znanosti i tehnologiji pomorstva, kitolovstva i navigacije (119). Ahab je u romanu lik blizak elementu vatre, elementu koji predstavlja tehnologiju i transformaciju (9), apoteozu društva koje „shvaća da je na putu da potpuno ovlada umijećima i znanostima civilizacije“ (10). No, smatra James, Ahab je „najopasniji i najdestruktivniji društveni tip koji se ikad pojavio u zapadnoj civilizaciji“ (9), a to stoga što shvaća problem industrijske civilizacije, ali mu se suprotstavlja na autodestruktivan i destruktivan način. Kao individualist i kao kapetan-diktator, „njega sada zanimaju samo dvije stvari: (1) znanost, upravljanje stvarima; (2) politika, upravljanje ljudima“ (15). U njegovoj monomaniji James pronalazi sjeme totalitarnih vođa režima 20. stoljeća, Hitlera i Staljina (12, 14).

Melvilleova je vizija, smatra James, da prikaže „[p]utovanje Pequoda [kao] putovanje moderne civilizacije u potrazi za svojom sudbinom“, a diktator Ahab je „prožet ljutnjom na tu civilizaciju“ (19). Na suprotnome polu ne stoji osamljeni individualac Ismael kao protuteža, nego cjelokupna posada, čudni asortiman raznih nacionalnosti i rasa, koji predstavlja polje ljudskoga rada, prožeto ritualima i gotovo religijskim značenjem (28). Posada, „skupina ljudi na poslu“ koji „dijele vještinu, opasnost, znoj i šale“, predstavlja suprotnost Ahabovu nezajazljivom, usamljeničkom individualizmu (28, 29).

Ismael je također projekcija Melvilleove mašte na 20. stoljeće, „neurotik“, „Želi biti puki obični mornar. Osjeća kao da je jedan od ljudi. Ali to ne znači da voli radnike. To znači da mrzi autoritet i odgovornost bilo koje vrste“, decidiran je James u svojem pronicanju Ismaelove srži, a u svojoj se negativnoj karakterizaciji Ismaela radikalno odmiče od glavne struje tadašnje kritike (37). Ismael, kao intelektualac, ne samo da se ne suprotstavlja Ahabu, on ga treba da bi ostvario zahtjeve svoje osobnosti: „moderni mladi intelektualac kojega je društvo slomilo i koji se neprekidno koleba između totalitarizma i posade“, „obuzet samoćom svoje društvene i intelektualne spekulacije“ (40, 41). Nemogućnost da se odredi između tih dviju pozicija čini Ismaela modernim likom, smatra James (42). U konačnici, nositelji humane vizije su, prema Jamesu, marginalci, obični mornari, otpadnici i radnici, koji „ostaju zdravi i čovječni, u svojem posvemašnjem osjećaju zajedništva, . . . u svojoj eleganciji, dovitljivosti i humoru“ (48), zaokružujući time njegovu kolektivističku viziju o utopijskoj zajednici koja bi nadišla

tadašnje nacionalne i rasne granice koje su posvuda bile oštro postavljene, prijeteći i njegovoj osobnoj egzistenciji.

Jedan od istaknutih predstavnika mitotvoraca u amerikanistici Leo Marx u ključnoj studiji *Stroj u vrtu: tehnologija i pastoralni ideal u Americi* (*The Machine in the Garden: Technology and the Pastoral Ideal in America* [1964.]) uzima kao podlogu prve zapisane elizabetanske izvještaje-puto-pise o susretu s novim kontinentom u europskoj imaginaciji, znakovito dvoznačne u prikazivanju potencijala Novoga svijeta; potom pseudo-povijesnu kroniku jednoga stanovnika kolonije Virginije; žanrovski hibridne Jeffersonove *Notes on Virginia*; Hawthorneove usputne dnevničke bilješke, rezultat neobaveznog bilježenja utisaka iz prirode s posebnim naglaskom na prekid pastoralne idile izazvan iznenadnim zviždukom lokomotive; državno izvješće (1791.) o potrebi industrijalizacije protkano suptilnim retoričkim opravdanjima, sve do relativno suvremenih slogana korištenih u političkim kampanjama. Istodobno smo itekako senzibilizirani na kantske književne tekstove kako proizlazi iz slijeda autorskoga izlaganja: vergilijanske *Ekloge*, Shakespeareova *Oluja*, primjeri iz Emersona, Thoreaua, Hawthornea, Melvillea, Twaina i Fitzgeralda. Marxova metoda ilustrira određenu dinamiku intelektualnih strujanja: ponajprije dijagnosticira postojanje kompleksnog sklopa ideja označenoga kao „pastoralizam“, da bi osnažio taj fenomen poziva se na psihoanalitičke i kulturno-književne autoritete (Freud i Vergilije), a nakon što je uspostavio osnovne granice interpretativnog okvira, poduzima da na spletoima odnosa pokaže kako jedna dominantna socio-psihološka figura ili mit predstavlja odnos tenzije između čovjeka i prirode, civilizacije i divljine.

Slika stroja u Melvilleovim djelima pripada brodu, u *Moby-Dicku* kitarci koja združuje ekstrakcijski (lovački) i prerađivački aspekt iskorištavanja prirodnih resursa: „U *Moby-Dicku*, [Melville] koristi sliku neukrotiva stroja da bi izrazio Ahabovu oholost što dominira posadom *Pequoda*“ (Marx, *Machine* 286). No dok Ismael ispočetka prihvaća Ahabov pogled na bijelu ulješuru, i donosi ga paralelno sa svojim shvaćanjem „bjelosti kita“, s vremenom, „[n]jihove suprotstavljene zamisli o čovjekovom odnosu prema prirodi“ postaju sve očitijima (*Machine* 288). Kitolovstvo, kako roman pokazuje, zahtijeva odnos čovjeka prema prirodi koji je primarno „tehnološki“, zahvaljujući raznim napravama i izumima koji se koriste u izlovljavanju kitova i prerađivanju sirovine (*Machine* 295), a kapetan Ahab

nije samo „gospodar“ te „mašinerije“ nego pokazuje „mehanicističku crtu razmišljanja“ koja mu omogućuje da zagospodari svojom posadom (*Machine* 297-298). Konačna havarija broda i uništenje cjelokupne posade, osim Ismaela, predočuju sliku Ahaba kao „perverzne, monomanijakalne inkarnacije Doba stroja“ (*Machine* 318), koju tek privremeno može prevladati Ismaelova pastoralna ravnoteža.

Još jedan fundacijski mit ponudio je R. W. B. Lewis, koji u svojoj studiji *Američki Adam: nevinost, tragedija i tradicija u 19. stoljeću* (*The American Adam: Innocence, Tragedy, and Tradition in the Nineteenth Century* [1955.]) pokušava razraditi, dijelom se oslanjajući na arhetipsku kritiku, „domaću američku mitologiju“ posebno uprizorenu figurom „američkoga Adama“. Biblijska terminologija upućuje da je izvore ovih arhetipskih struktura Lewis pronašao u judeo-kršćanskoj teologiji dok isticanje „živahne dvostrukosti“ i „nemirne dvosmislenosti“ odaju i utjecaj novokritičke čitalačke procedure (1-3).

Lewis identificira figuru Adama kao način američkoga odnošenja prema povijesti i prošlosti, Starome svijetu i (i)reverzibilnosti vremena. Američki Adam stanovnik je Novoga svijeta, što određuje specifične crte njegova značaja: „pojedinač oslobođen od povijesti, sretno lišen porijekla, nedodirnut i neuprljan uobičajenim naslijeđem obitelji i rase; pojedinac koji stoji sam, samoodređujući i samousmjeren, spreman suočiti se sa svime što ga čeka pomoću svojih jedinstvenih i urođenih sposobnosti“ (Lewis 5). Njegova intervencija, koja nekoliko Melvilleovih pripovjedača i protagonista (primjerice, Tommoa, Redburna, Ismaela i Billyja Budda) prepoznaje kao adamovske figure, nastavlja privlačiti pažnju kasnijih amerikanista.

Ursula Brumm (1970.) slijedi sudbinu dvaju biblijskih tipova u američkoj književnosti, naime, Adama i Krista (kao „novoga Adama“), posebice u kontekstu puritanske, kalvinističke figuracije. Od Feidelsona nadalje, studije upućuju na to kako se temeljne geste pisanja i tumačenja prelamaju kroz biblijske mitove, motive i egzegezu. Ključne napore u osmišljavanju puritanskoga mitotvorstva i egzegeze (kasnije i hermeneutike) učinio je kulturni povjesničar Perry Miller. Međutim, u svojoj naraciji o osnivanju, razvoju i sekularizaciji Nove Engleske on se ne bavi toliko razdobljem američke renesanse (1939, 1956). Ovdje bismo ipak već spomenuli ranije radove Sacvana Bercovitcha, koji se u jednom trenutku nadaje kao poveznica između starijega i novijega pristupa puritanskome supstratu američke

kulture. Ključni se obrat kod Bercovitcha događa 1978. u knjizi *Američka jeremijada* (*American Jeremiad*) u kojoj, odajući priznanje Milleru, ipak ukazuje na konstruiranost simbola Amerike te na suptilno razrađene obrade (u kulturi pa tako i u književnosti), čijim se neprekidnim izvođenjem dotična kultura proizvodi i osnažuje. Simbolička i mitska potka kod njega predstavlja samo gradivno tkivo kulture. Prema Bercovitchu, uz Whitmanova i Thoreauova djela, „*Moby-Dick* predstavlja glavni primjer američkoga simbolizma 19. stoljeća“ (*American* 162). U dubinskoj, generirajućoj strukturi američke kulture nalazi se „taj isti puritanski mit“, tvrdi Bercovitch, koji Melvillea u *Moby-Dicku* „potiče . . . da stvori epskoga junaka koji predstavlja dvije krajnosti, zahtjeve romantičke izolacije i nadiranje industrijskoga kapitalizma“ (*American* 186). Vidljivo je kako već ovdje Bercovitch barata pojmovima za drugačije intoniran opis američke kulture 19. stoljeća te kako puritansku semiologiju shvaća kao aktivni ideološki potencijal, a ne petrificirani sustav religioznih simbola.

## Mitovi i arhetipovi psihe

Newton Arvin, jedan od Melvilleovih biografa, drži kako je u *Moby-Dicku* Melville dosegao „oblik u kojemu su proza i simbol mogli biti posve združeni u snažnu, polifoničnu cjelinu“ (144). Nadalje, Arvin nastoji pokazati epsku kvalitetu Melvilleova „genija“, njegovu tragičku dimenziju te sposobnost preoblikovanja i preuzimanja izvora i autobiografskih poticaja (ibid.). Korištenje termina poput „genij“, „stvaralački um“, vrhunac piščevih „oblikovnih moći“, upućuje na specifičan idejni kontekst starije kritike koji je već pojavom strukturalizma stavljen pod upitnik. Zanimljiv je dio Arvinove interpretativne geste oslanjanje na Northropa Fryea kod usvajanja četverostruke sheme biblijske egzegeze (doslovni, alegorijski, anagogijski i eshatološki smisao) te potom razmatranje strukture romana *Moby-Dick* pomoću tih četiriju razina (167-193). Dva odvjetka Arvinove interpretacije vode u druge rukavce: onirički plan značenja i mitski plan značenja. Putanju ovoga potonjega dijelom smo već ocrtali u prethodnoj raspravi, ali će neprestano izranjati u tekstu s obzirom na to da je mitsko-simbolička škola ustavila značajan trag u iznalaženju, defini-

ranju i diseminiranju tzv. izvornih američki mitova, otvarajući se kritici kasnijih, novih generacija amerikanista. Onirički plan možemo slijediti kao osnovnu ravan zanimanja američkih kritičara psihoanalitičke orijentacije (primjerice, Leslie Fiedler, E. H. Miller). Već smo ranije napomenuli kako je psihoanalitički model pogodan za zahvaćanje u neke elemente strukture čitava Melvilleova opusa.

Čitanja *Moby-Dicka* u ovome znaku datiraju od samih početaka modernističkoga *Melville revival*a. Jedan je od razloga za to izuzetno jak kulturni utjecaj freudijanskih kategorija upravo u trenutku ponovnog otkrivanja Melvillea. Potrebno je razlučiti dvije razine upotrebe psihoanalitičkog kritičkog aparata. Na jednoj razini radi se Melvilleovu odnosu prema građi – o trajnim psihičkim strukturama koje obilježavaju njegovo djelo. Najčešće se u tom kontekstu spominju „potraga za ocem“ i specifičan odnos prema ženama, kako motive identificira Chase (*Herman* xii, 19). Melvilleovi ženski likovi, a psihoanalitička naracija uzorak takvoga ponašanja nalazi u odnosu s majkom, „zavode muškarce s puta muškosti“, poput Meduze „pretvaraju ih u kamen ili led, kastriraju ih i stvaraju od njih titane, hermafrodite ili djecu“ (Chase, *Herman* 19). Osim tih obiteljskim odnosima induciranih psihoanalitičkih motiva, čini se kako neizravno i zaobilazno sugeriraju neki Melvilleovi kritičari, da pisac u jednom trenutku prolazi kroz ozbiljnu mentalnu krizu. Prema Chaseu, Melville tijekom 1853. do 1856. živi u podzemnom svijetu u kojemu mu nisu nepoznata „duža razdoblja patnje, depresija i klonulosti“ (*Herman* 210). Nakon *Moby-Dicka*, navodi Mumford, Melville je „iscrpio svoju energiju te je, sudjelujući u Ahabovoj potjeri i prkošenju, došao do točke duhovne razdraženosti“ (134). U analizi sljedećega Melvilleova romana *Pierre*, prepunoga rušenja seksualnih i društvenih tabua, Mumford smatra kako je to u velikoj mjeri autobiografsko djelo te paralelno razmatra neke epizode u romanu i „Melvilleov emocionalni i seksualni razvoj“, moguće bračne nesuglasice i nedostatke supruge Elizabeth Shaw, seksualne tabue viktorijanske Amerike, itd. (149-152).

Najpoznatiji melvilijanac psihoanalitičke orijentacije je Henry A. Murray, koji je Melvilleov psihoportret ponudio u uvodu izdanju *Pierrea* iz 1949. godine. Murray uzima kao činjenicu da se u vrijeme pisanja tog romana, a nakon iscrpljujućeg zahvata na *Moby-Dicku* (i razočaranja slabim odjekom), Melville „borio za duhovni opstanak te da je njegov razum

gubio tlo“ (Melville, *Pierre* xvii). Pisanje *Pierrea* Murray prisposobljuje psihološkom terminu suočavanja sa svojom sjenom, dakle, s potisnutom stranom svoje osobnosti, a na složenu prirodu Melvilleova psihičkoga stanja u to vrijeme sugerira napomenom kako su „Melvilleove različite Istine sve bile kulturno neprihvatljive“ (xxx). Melvilleova psihička kriza, dakle, nije posljedica tek individualnog poremećaja, nego zadobiva obrise kulturne neuroze ili poremećene civilizacije.

Na drugoj razini radi se o tome da se kategorije psihoanalize ili arhetipske psihologije rabe za interpretativno dešifriranje Melvilleovih djela i, osobito, njegovih likova. Leo Marx tako čita Melvilleovu pripovijest *Bartleby, pisar* (*Bartleby, the Scrivener*) kao strategiju potkopavanja i izmještanja „normalnosti“ neobjašnjivim psihičkim procesima („Melville’s“ 11-29). Fiedler, u svojoj obimnoj studiji o erosu i thanatosu u američkoj književnosti obilato se služi psihoanalitičkim i arhetipskim kategorijama, ali isključivo za intertekstualne analize, ne zalazeći posebno u Melvilleovu biografiju (1960.). Dennis Williams napominje da su psihoanalitičku perspektivu u analizi *Moby-Dicka* inaugurirali već spomenuti Murray i jedan od Melvilleovih ranijih kritičara i biografa Newton Arvin, donoseći čitanja „ključna za propitivanje . . . simboličke, mitske i oniričke dimenzije romana“ (Williams).

Svakako da i ova kritička metoda nosi svoje opasnosti svođenja djela na jedan psihički ili arhetipski model ili na niz psiholoških generalizacija. Što se tiče tendencija da se stavovi Melvilleovih pripovjedača u prvome licu navode kao manje-više transparentna očitovanja Melvilleovih stajališta, Werner Berthoff kao osnovnu zapreku takvom shvaćanju stavlja kako je prvo pripovjedno lice bilo istaknuta konvencija američke književnosti, a ne tek jednoznačno autobiografsko pismo (116-117). Osim toga, kako primjećuje formalistička nova kritika, vrlo se često kod psihoanalitičkih pristupa, pogotovo onih temeljenih na piščevoj biografiji, radi o nekoj vrsti transfera ili identifikacije (pozitivne ili negativne) kritičara s piscem ili njegovom psihičkom situacijom te se ova metoda čitanja rabi da bi kritičar izrazio svoje frustracije, blokade ili tjeskobe (Metcalf 1991; Renker 1996).

## Što je *Moby-Dick* modernističkoj kritici

Ovaj pregled osnovnih interpretacijskih obuhvata primjenjivanih na *Moby-Dicka* do 60-ih i tijekom njih potrebno je zaokružiti prikazom najvažnijih dosega i spoznaja do kojih su ove metode dovele, a na koje se potonja kritika ili nadovezuje ili im se suprotstavlja.

Nije čudno da su glavni likovi, Ismael (koji je usto i pripovjedač u *Ich*-formi prvih 35 poglavlja knjige, a potom se izmjenjuje sa sveznajućim ili impersonalnim pripovjedačem) i antagonist, ali na svoj način herojski lik, kapetan Ahab, privlačili najveću pažnju kritičara s obzirom na to da su ključni za aktancijalnu shemu romana. Kritičari su Ismaela prikazivali kao polifoni, demokratizirajući pol knjige jer se svojim pripovjednim glasom i intelektualnim propitivanjem suprotstavlja zapovjedničkom, instrumentalnom tonu monomanijakalnoga i opsjednutoga Ahaba, koji uzurpira legitimnu zadaću kitolovačke ekspedicije (MD 36: 143). Nadalje, Ismael ostavlja stvari otvorenima i nedovršenima, njegovi semiotički eksperimenti (razlozi za odlazak na more; prikazivost kita; kitova bjeloća; kitova građa; smisao života, prijateljstva, religije; (pseudo)filozofska razmatranja) odbacuju nametnutu i krutu strukturiranost i promoviraju ga kao modernističkoj kritici najdraži tip pripovjedača. Osim toga, Ismael sve od pojave kapetana Ahaba, kojega uvodi u 28. poglavlju, počinje mijenjati položaj i funkciju u tekstu, tako da osim pripovjedača koji priča o svojim dogodovštinama na kitarki kao obični mornar-kitolovac, postaje u pravom smislu te riječi pisac koji često u kasnijim poglavljima tematizira svoj odnos prema fenomenalnome svijetu, transformaciji fenomena u građu za pisanje, istini i fikciji, procedurama pisanja, čime na višu razinu uzdiže ključni motiv modernističke umjetnosti – umjetnika i njegov samorazvoj. Iz ove jednadžbe pisac = Ismael moguće je potom izvući Melvilleovu namjeru da izdigne pisca i umjetnost na razinu koju će pokazati tehničkom virtuoznošću, mješavinom stilova i enciklopedijskim obuhvatom građe, dozivajući u pamet Fryev pojam anatomije (353, 401). Ova lepršava, razbarušena i neuhvatljiva sveobuhvatnost izaziva divljenje suvremenih američkih pisaca i želju za oponašanjem, kako priznaje E. L. Doctorow (Doctorow). U takvom modelu u pozadinu se povlače detalji i prizori koji naglašavaju nasilne, poremećene, anti-pastoralne motive u romanu, a naglašava se te-

žnja k problematiziranju stvaranja, pisanja, percepcije i tumačenja prirode, stvarnosti i psihe.

Gledajući na Ahabovu liniju zapleta, starija kritika uglavnom ga „osuđuje“ na antagonističku snagu koja destruktivno djeluje na živa bića. Ahab je postavljen kao pobunjenik, prorok, faustovski lik, nesmiljeni lovac, samoproglašeni spasitelj, bezumni osvjetnik, tehnološki fanatik te on kao da utjelovljuje sve ono što se Ismael ne usudi niti izreći. Po iskazivanju ili izvođenju za civilizirane ljude tabuiziranih sadržaja Ahabu su najbliži harpunari divlje i egzotične krvi, Queequeg, Tashtego i Daggoo. Ahabova subverzivnost izrazito je drugačije naravi od Ismaelove, koji svoju neurozu kontrolira razmišljanjem i pisanjem. Ahab je subverzivan jer otvoreno artikulira ono što je izgnano iz salona i pristojnoga društva: on priziva nasilje, pobunu, otuđenje, sukob, onu tamnu stranu koju oprezni Ismael tek naslućuje svojom kombinatorikom riječi i premetanjem misli. Utoliko je Ahab za stariju kritiku očito utjelovljenje romantičarskog heroja, pomalo demonske privlačnosti, kao što su Byronovi likovi ili likovi njemačkoga romantizma. Osim toga, starija kritika uputila je na Melvilleovo korištenje mitskih obrazaca pa naizmjenice glavne ili sporedne likove prikazuje kao sudionike u trajnim mitskim narativnim strukturama ili odnosima. Ta univerzalna perspektiva obraća pažnju na činjenicu da Melville crpi iz svjetske riznice mitova (MD, „Etimologija i citati“ 7-19). Nešto specifičnija američka perspektiva više se zanimala za ključni izražaj američkoga mita i za doprinos američkih pisaca svjetskoj mitologiji te je pronašla u romanu kao važni oblik strukturu *mita potrage* i njegovu modifikaciju, *lovački mit*, kako pokazuje Daniel Hoffman (1965). Prema Hoffmanu, Ahab kao lovac ujedinjuje i značajke tragača, ali i značajke nasilnika, ubojice (235). Kada se Ismael i Ahab dovode u vezu, onda je to vrlo često u vidu psihoanalitičke konstrukcije „rascijepljene osobnosti“ (pa su njih dvojica, prema tome, dva pola jedne psihičke strukture). Drugi model pristupa protagonistima odvija se putem edipalnoga odnosa između oca i sina (uz potisnutu funkciju majke, ženskoga principa). Na primjeru Ismaela starija kritika podrazumijeva prikrivenu autobiografsku šifru za Melvilleovu opsesiju odsutnim (umrlim) ocem i njegov status siročeta koji određuje i Ismaelovo iskustvo (počevši s jakom simbolikom njegova biblijskog imena), a na primjeru Ahaba radi se o povezivanju s očinskim principom, često

destruktivnim i agresivnim, da bi barem simbolički, u svojoj verziji mita potrage, pronašao svoje sinovstvo.

Chase u svojoj studiji o Melvilleu iz 1949. naglašava i ekonomsku nit koja se provlači romanom, a to je mitiziranje kapitalizma i njegova agresivnog i nezajažljivog posezanja za prirodnim i ljudskim resursima, kako je pokazano na primjeru kitolovstva. To je prigoda da se Ahabu pridodaju još neke značajke kao primjeru „epske transmutacije američkog slobodnog poduzetnika“ (Chase, *Herman* 101). Na sličan način promatra ga i Marx u ključu protagonista koji svojim instrumentalnim i tehnicističkim usmjerenjem dovodi do uništenja prirode i čovjeka, remeteći idealnu ravnotežu između divljine i civilizacije u pastoralnoj viziji.

Već spomenuti C. L. R. James smatra da je šok Prvog svjetskog rata doveo do ponovnog buđenja zanimanja za Melvillea podižući ga, rezonira James, do „statusa najreprezentativnijega pisca moderne civilizacije“ (123). James, dakle, povlači argument da je tek 20. stoljeće, sa svojim društvenim konfliktima, stanjem civilizacije i čovjeka u njoj te dalekosežnim pitanjima koja je postavljala točka društvenoga razvoja u to vrijeme, otvorilo mogućnost da se percipira puna snaga i kapacitet Melvilleove vizije, ostvarene navlastito u *Moby-Dicku*. Prema Jamesu, dakle, „Melville utvrđuje na najizravniji način da je njegova tema svjetska civilizacija“, baš poput Eshila i Shakespearea s kojima ga uspoređuje, a istodobno je, „najameričkiji od svih pisaca“ (121-122).

Što se tiče ocjene romana kao cjelovite, zaokružene i jedinstvene pripovjedne cjeline, najčešća je određena nelagoda što ovaj roman, s jedne strane svakako doživljavan kao američki ekvivalent epu i djelo koje na dostojan način prezentira američku književnost na svjetskoj sceni, s druge strane pokazuje razbarušenost, zbunjujuću slojevitost, procesualnost koje nisu samo pokazatelji „modernosti“ Melvilleove tehnike nego i njezine nedorečenosti, dakle, manjkavosti, kako pokazuje stav modernističkog kritičara R. P. Blackmura iz reprezentativne zbirke eseja o romanu 1970. godine (Parker and Hayford 180). Generalna je ocjena starije kritike, smatra Berthoff, kako je u 19. stoljeću bilo američkih pisaca razmjerno boljih stilista od Melvillea, čak i kada se radi o *Moby-Dicku* (133-158). Ipak, za kraj ovoga poglavlja navodimo karakterističan sud o romanu Lewisa Mumforda, jednoga od pripadnika naraštaja američkih kritičara koji su započeli čitati roman kao važnu i nezaobilaznu knjigu te time ključno odredili

i njezino mjesto u američkome kanonu, uspostavili je kao klasično djelo 19. stoljeća i znatno utjecali na sva njezina kasnija čitanja: „*Moby-Dick* je, dakle, jedna od prvih velikih mitologija modernoga svijeta ... [O]n spa-ja dvije rascijepljene polovice modernoga svijeta i modernoga sebstva – njegovo pozitivističko, praktično, znanstveno i izvanjsko sebstvo, sklono osvajanju i znanju te njegovu imaginativnu, idealnu polovicu, sklonu sukob pretvoriti u umjetnost i moć u ljudskost“ (131).

Prvenstveni je pristup starije kritike romanu pokušaj naturaliziranja teksta i epistemološke psihološko-moralne razrade. Osim toga, tekst izvlače iz neposrednoga vremena nastanka i recepcije tijekom 19. stoljeća te ga promatraju kao tekst za 20. stoljeće u kojemu se traže ironija, ambigviteti i složenosti. U tom će ga stanju zateći novohistoristička revalorizacija discipline, književnosti i književne povijesti koja će zavladati američkim književnim studijima u razdoblju kojemu se želimo pobliže posvetiti, zadnjim desetljećima prošloga stoljeća.

Da rezimiramo, dva su ključna aspekta revitalizacije *Moby-Dicka* i njegove kontinuirane recepcije tijekom 20. stoljeća. Prva se, prema Paulu Lauteru (2001) i Spanosu, zbiva na pozadini modernističke apoteoze romantičarske ideje književnosti kao estetski samodostatnoga i artistički rafiniranoga diskursa koji je retrospektivno afirmirao američku književnost kao kulturni fenomen ravnopravan drugim „velikim“ književnostima i lansirao je u svjetsku orbitu. Drugi se ključni trenutak re-kanonizacije teksta dogodio nakon 1945. i početkom novoga svjetskoga poretka, uokviren novim geopolitičkim i socio-kulturnim parametrima, u kojima je Amerika trebala oslonce i garante za svoju globalnu političku, ekonomsku i kulturnu prevlast, u neprekidnom pregovaranju sa svojim tadašnjim ideološkim protivnikom.