

UVOD: *MOBY-DICK* U KONTEKSTU AMERIČKIH KNJIŽEVNIH STUDIJA

One hears in Ishmael's words the keynote of a writer unembarrassed by the grandeur of his theme: the universal human problem of reconciling ourselves to our aloneness and our mortality.

Andrew Delbanco

Osnovna je namjera teksta ukazati na razloge i uvjete u kojima dolazi do neprestanih, periodičkih obnova zanimanja, različite jačine, za roman *Moby-Dick* (1851.) Hermana Melvillea, kako pokazuje putanja njegove recepcije sve do današnjih dana.¹ Nije pretjerano reći kako svaki naraštaj amerikanista roman konstituira kao ključni tekst discipline, uvijek zbog ponešto drugačijih razloga: prvi profesionalni čitatelji kao simbol zrelosti i imaginativnoga potencijala američke književnosti, potom kao simboličko insceniranje svih temeljnih kulturnih i psiholoških konflikata koje prolazi na unutrašnjem i vanjskom planu američko društvo, potom kao djelo koje odigrava važnu kulturnu ulogu te (radikalno) emancipira (kritički i politički diskurs), a u najnovije vrijeme i kao ilustraciju novijih filozofskih i društvenih tendencija – od ekološke kritike do novoga materijalizma i novoga formalizma. Shodno tome, moglo bi se zaključiti kako je *Moby-Dick*, upravo zahvaljujući zakašnjoj kanonizaciji izvan neposrednoga konteksta svojega nastanka, odvojivši se od kulturne podloge sredine 19. stoljeća, počeo izuzetno uspješno funkcionirati kao metafora epistemoloških mijena unutar kritičkoga bavljenja američkom književnošću, a koje se sredinom 20. stoljeća konstituiralo u disciplinu američkih studija.

¹ Napomena: Ovaj je tekst značajno revidirana, osuvremenjena i nadopunjena verzija rada u svrhu stjecanja stupnja magistra znanosti obranjenog 2001. na Sveučilištu u Zagrebu. Struktura u glavnini slijedi tekst magisterija, no tekstovi su svih poglavlja u većoj ili manjoj mjeri revidirani tako da obuhvate i novije znanstvene spoznaje, a šesto poglavlje je naknadno dopisano. Zahvaljujem svojim mentorima i profesorima, a knjigu posvećujem sadašnjim i budućim studentima, melvilijancima, putnicima književnim prostranstvima.

Stoga je praćenje procesa recepcije *Moby-Dicka* ujedno podsjetnik na razvoj američkih studija i njihovo grananje u posljednjim desetljećima 20. i početkom 21. stoljeća, vremenskome rasponu koji obuhvaća ova studija. Može se reći da je za svaki naraštaj amerikanista u tom razdoblju *Moby-Dick* složeni artefakt i tekstualna struktura koja podnosi različita ideološka i interpretativna upisivanja. Za rane amerikaniste melvilijance, koji potiču neposrednu obnovu zanimanja za Melvillea ili djeluju u tom okruženju, dakle, negdje oko stote obljetnice piščeva rođenja (1919.), kao što su Raymond Weaver, Lewis Mumford, Carl Van Doren, Van Wyck Brooks i Eleanor Melville Metcalf (piščeva unuka), osnovni je motiv, prema njihovim vlastitim iskazima, pokazati Melvilleovu *modernost* kao američkoga pisca u sklopu ostvarivanja programa zasnivanja neovisnog proučavanja američke književnosti. Oni to čine uglavnom modernizirajući Melvillea, njegova shvaćanja i načine kako ih iznosi u djelima te tako roman oduzimaju povijesnom kontekstu nastanka i neposredne recepcije.

Nakon toga, 40-ih i 50-ih javlja se izuzetno moćan val književnih kritičara i povjesničara koji odlučnije, snažnim zamahom, dovršavaju institucionalno utemeljenje američkih studija, poput F. O. Matthiessena, Richarda Chasea, R. W. B. Lewisa, Henryja Nasha Smitha, Charlesa Fiedelona i Charlesa Olsona, među ostalima. Većina ovih kritičara uporište razmišljanja nalazi u sve prisutnijoj interpretativnoj školi objedinjenoj pod nazivom angloamerička nova kritika. U smislu osnovnih postulata, ovi kritičari čitaju *Moby-Dicka* kao vrhunski artefakt, ukazuju na stilske, jezične i tematske osebnosti, s naglaskom na ironiju, složenost i ambigvitet. Također ističu nacionalni, povijesni i sociološki supstrat američkoga romana u odnosu na europski, kako svoju tipologiju razvija Chase (1957.), stavljajući američku „romansu“ naspram europskoga romana. Pritom od tekstualno specifičnih teže univerzalnim značenjima, koja posebno u 50-ima i ranim 60-ima sve jače uključuju proučavanja mitova i arhetipova, razvijajući se u „mitsku i simboličku školu“ u američkim studijima, potaknutu i razvojem mitske i arhetipske kritike. Osim Nasha Smitha i Lewisa, potrebno je ovdje spomenuti Northropa Fryea, Lea Marxa te Leslieja Fiedlera. Oni pak promatraju djelovanje mitskih struktura (osobito kao psihičkih i kulturnih arhetipova) i donekle zanemaruju širu društvenu i povijesnu uvjetovanost književnosti.

Ovako postulirana razdvojenost književnoga diskursa od društvenih diskurzivnih praksi, ali i stanovita elitna isključivost, počinju se dovoditi u pitanje za vrijeme i nakon Vijetnamskoga rata, kada se 60-ih godina američka politička i društvena scena izrazito ne samo politizira nego i radikalizira kroz mnogobrojne pokrete: antiratni, hipijevski, feministički, pokret za građanska prava Afroamerikanaca (Marx 2005; Spanos 2016). Kriička praksa zahvaćena je teorijskom revolucijom, osobito utjecajem dekonstrukcijskoga te raznih poststrukturalističkih kritičkih modela. Lawrence Buell zapaža kako ove tendencije održavaju „sistemsko nepovjerenje u centripetalne sile koje daju nacionalnim imaginarijima kontinuitet i konturu kao ideološkim fikcijama“ (*Dream* 15). Osim zanimanja za probleme jezika, značenja i tekstualnosti, koje naglašava dekonstrukcija, javljaju se i tendencije koje izvire iz društvenoga konteksta: primjerice, zanimanje za kulturni kontekst Amerike sredinom 19. stoljeća koje daje zamaha kulturnoj kritici (*Cultural Studies*) i novome historizmu (*New Historicism*), koje predstavljaju, primjerice, David S. Reynolds, Buell, Jonathan Arac, Michael Gilmore, Richard Brodhead, Eric Sundquist i Donald E. Pease. Oni su orijentirani na proučavanje Melvillea kao pisca koji piše za konkretnu publiku u točno određenim povijesnim i sociološkim okolnostima.

Novi historisti (ili novi amerikanisti, kako naziv evokativno rabi Pease, i sam pripadnik te orijentacije) više ili manje naglašavaju diskurse i strukture moći, kako one na djelu u Melvilleovoj Americi, tako i one tijekom zasnivanja kanona američke književnosti u jeku uspostave i razvoja američkih studija, a i u svakom kritičkom očitovanju. Pritom imaju podršku iz povjesničarskoga tabora u radovima Richarda Slotkina i Michaela Paula Rogina, koji izuzetno oštro osporavaju ideološku neutralnost i nevinost pozadine nekih ključnih američkih mitova (osvajanje Zapada, inicijacija u divljini, Indijanac kao arhetipski neprijatelj, djevičanska zemlja, grad na gori, manifestirana sudbina, ekscelencionalizam). Ovakva vrsta osjetljivosti za nekoliko razina operiranja teksta, osobito kanonskoga teksta poput *Moby-Dicka*, omogućava kritičarima poput već spomenutog Peasea, Sacvana Bercovitcha, Myre Jehlen, Williama Spanosa, Carolyn Porter, Gillian Brown, Jonathana Araca, Davida Leverenza, Susan Mizruchi, Susan Ryan, Larryja Reynoldsa, Wai Chee Dimock, Amy Kaplan i drugih da uključe složeni interdisciplinarni aparat u razmatranje ne samo kako *Moby-Dick* danas funkcionira kao tekst nego kako je (kojim procedurama tijekom cijelog jednog

stoljeća) postigao takav status, ne samo unutar discipline američkih studija nego i unutar komparativnih usporedbi i proučavanja.

Prateći, dakle, mijenu kritičkih paradigmi u proučavanju *Moby-Dicka* moguće je osvijetliti razvoj američkih studija s naglaskom na novije faze njihova razvoja, što je osnovni cilj studije. Pritom je potrebno upozoriti kako je Matthiessen *Moby-Dicka* stavio u središte kad je 40-ih stvarao zaokruženu sliku kanona, a da je roman kanonsku poziciju zadržao u svim mijenama kritičkih tendencija. Možemo ovdje naznačiti da se povijest recepcije *Moby-Dicka* kreće između ideje o djelu što jamči povijesnu, nacionalnu i umjetničku konsolidaciju, konstituiranje jedinstvenog američkog bića (stariji pristupi) i, s druge strane, dekonstrukcije, Whiteove i Foucaultove revizije uloge povijesti kao znanosti, multikulturene revizije „zlatnoga doba“ monokulturene puritansko-republikanske Amerike kao političke i kulturne sile (revizionistički pristupi) do najnovijih ekoloških, posthumanističkih, novomaterijalističkih i filozofsko-političkih pristupa romanu. Ponešto generalizirajući možemo se složiti s Buellom koji zajednički nazivnik zadnjih nekoliko desetljeća u američkim studijima naziva „skepticizmom“ – „skepticizam koji je pojačan nakon što je 1990. SAD postala neprikosnovena svjetska velesila“ (*Dream* 15).

Za starije i novije kritičke pristupe nezaobilazan je rad F. O. Matthiessena na zasnivanju kanona američke književnosti 19. stoljeća i imenovanju tog razdoblja „američkom renesansom“, što zavređuje nekoliko napomena. U svojoj knjizi, klasiku američkih studija, *American Renaissance: Art and Expression in the Age of Emerson and Whitman* (*Američka renesansa: umjetnost i izraz u razdoblju Emersona i Whitmana* [1941.]), Matthiessen svoja zapažanja temelji na jednostavnoj empirijsko-povijesnoj činjenici: naime, u razdoblju od 1850. – 1855. nastaju redom i dan-danas nezaobilazna djela u američkom književnom kanonu. Među njima se posebno ističe i predmet ove studije, *Moby-Dick* Hermana Melvillea, a uz njega *Pierre or, the Ambiguities* istoga autora, potom *The Scarlet Letter* i *The House of the Seven Gables* Nathaniela Hawthornea, *Walden or, The Life in the Woods* Henryja Davida Thoreaua, *Representative Men* – zbirka ogleđa Ralpha Waldoa Emersona te *Leaves of Grass*, pjesnička zbirka Walta Whitmana. Očito da nijedno pisanje povijesti američke književnosti ne može zaobići činjenicu ovakve vremenske koncentriranosti, niti ponuditi savršeno jednostavna i elegantna rješenja ovoga začuđujućeg oslobađanja kreativne

energije najvišega dometa, ali je Matthiessenov opis i dalje prisutan i itekako referentan pa i u smislu kritičkoga odmaka. Jednim je dijelom svoj opis Matthiessen organizirao oko semantički i povijesno-umjetnički izuzetno konotativnoga termina „američka renesansa“. Dakako, termin „renesansa“ ima dugu tradiciju korištenja unutar povijesti umjetnosti (s posebnim naglaskom na figuralne, vizualne i arhitektonske umjetnosti), ali se uz čitav niz drugih termina ravnopravno rabi za opisivanje različitih umjetničkih razdoblja (npr. barok, avangarda, nadrealizam), a naglašava jedinstvenost i revolucionarnost fenomena koji označava.² (Valja se prisjetiti i ustaljene periodizacijske oznake „Hrvatski narodni preporod“ [Coha 2015.])

Zanimljivije je, međutim, da Matthiessen taj naziv rabi za američku književnost i kulturu 50-ih godina 19. stoljeća. Ako se ne shvati idejna pozadina ovoga imenovanja (kada se iz povijesne perspektive sagleda Matthiessenov kritički opus, vrijeme u kojem je pisao i tradiciju iz koje je proizašao), ne može se jednostavno prihvatiti njegovo pridavanje ovoga povijesno već itekako determiniranoga termina jednome nizu pojava 50-ih godina 19. stoljeća u SAD-u (usp. Pfister 1-20). Jer u američkog renesansi nipošto nije riječ o obnavljanju, restauriranju, oživljavanju, ponovnom uobličavanju, dakle, onome što izravno konotira *rinascimento*, nego je riječ o prvi puta artikuliranom, probuđenom stvaralačkom impulsu američke književnosti koji je bio onoliko izvoran³ koliko kultura usko povezana s europskim silnicama i njima predodređena može sebi dopustiti.⁴ Bit će

² David S. Reynolds u opsežnoj studiji interakcije popularne i elitne kulture, neke vrste kulturnih studija američkog 19. stoljeća, smatra kako je jedan od Matthiessenovih razloga za rabljenje ovoga termina bilo „njegovo opažanje kako američki pisci opsežno posuđuju od elizabetanaca, posebno Shakespearea“ (4-5). To svakako stoji, međutim, drugi autori naglašavaju kako američki pisac 19. stoljeća usvaja i transformira i razne druge utjecaje od tradicionalno visokih žanrova (tragedija, elizabetanska drama, ep, enciklopedija) do popularnih oblika (*middlebrow literature*, propovijedi, govornišтво, humoristički oblici), uz nezanemarivi filozofsko-literarni utjecaj europskoga romantizma (Reynolds 1988; Smith 1978; Levine 1988). Činjenica da Matthiessen izdvaja jednu nit tradicije (s hijerarhijskom oznakom „visoko“) iz, ponekad i nerazmrsivog, klupka ukazuje na određeni smjer njegova opisa toga razdoblja američke književnosti.

³ Jedan od problema pri bavljenju američkom književnošću je svakako i određivanje stupnja (ne)ovisnosti o europskim (isprva naglašeno engleskim) žanrovskim, poetičkim i intelektualnim konceptima. Prema ranijoj povijesti američke književnosti iz 1947. godine, čini se da stvar nije bilo toliko u izvornosti, nego u pronalaženju specifičnoga *američkog koda* za obradu vječno prisutnih filozofskih i egzistencijalnih ideologema (Spiller et al. 356).

⁴ Za okvirnu razradu filozofsko-povijesne problematike naziva renesansa korisno je, u kontekstu ovdje artikuliranih pitanja, vidjeti predgovor i prvo poglavlje u Panofsky 1969.

prije da je u pitanju potreba pokazati kako je u specifičnim povijesnim i društvenim okolnostima američki pisac bio u stanju proizvesti djela koja bi bila prepoznata na razini vrhunske umjetničke prakse, i u tom se smislu poslužiti pojmom europske povijesti umjetnosti kao garancijom kvalitete. Matthiessen je pažljivo konstruirao gradivne blokove zgrade američke književnosti 50-ih godina 19. stoljeća, ugrađujući uglavnom formalne i stilske značajke djela, služeći se dakako i filozofskom i intelektualnom potkom pa u određenoj mjeri i vizualnim jezikom slikarstva i fotografije. Manji dio studije Matthiessen posvećuje i osobitim značajkama usmenih i popularnih američkih formi toga doba („Man in the Open Air“ 626-656). Tridesetak godina kasnije, međutim, amerikanisti su počeli uočavati da je žbuka između blokova izmiješana od raznoraznih materijala. Stoga se njegova metoda, cilj i zaključci, od kojih je valjda najnavođeniji sljedeći, „Jedan zajednički nazivnik svih mojih pet pisaca, koji ujedinjuje čak i Hawthornea i Whitmana, bila je njihova posvećenost mogućnostima demokracije“ (Matthiessen ix), preispituju u svjetlu kasnijih paradigmi u američkim studijima – poststrukturalističkim, novohistorističkim, ekokritičkim i novomaterijalističkim te filozofsko-političkim. Fuller navodi kako je, primjerice, Brooks revidirao američki književni kanon s modernističkih pozicija time što je isticao Melvillea, Dickinson, naturaliste, a radi gušenja viktorijanizma u američkoj kulturi (50). Još je jedan modernistički kritičar, Lewis Mumford, izvršio utjecaj na Matthiessena i na pojam američke renesanse po kojemu će postati poznat (Fuller 68).

Herman Melville, posebice zahvaljujući romanu *Moby-Dick*, jedan je od stožernih pisaca Matthiessenova kanona, što potvrđuje njihov visoki status unutar američkih studija. Iako se u ovoj disciplini paradigme neumoljivo i prilično često mijenjaju (Wise 1979), ipak je primjetno da taj pisac, i njegov roman (a često i druga njegova djela), kao da zadržavaju nepromijenjeni status, ali danas zbog sasvim *drugih razloga* nego početkom razvoja discipline. Smatramo da je ta činjenica zanimljiva jer možda može ponuditi model razvoja discipline i njezinih mijena tijekom 20. i početkom 21. stoljeća, a time se referirati i na vanjski kulturni i društveni kontekst, njegove mijene i prioritete.

Kakav je bio tijek recepcije *Moby-Dicka*? To djelo u skladu s vremenom nastanka nedvojbeno se prepoznaje unutar, između ostaloga, izražene romantičarske estetike koja je rano iznađena. Međutim, osim razmjerno

maloga broja prikaza u onodobnome tisku, ne može se reći da je roman bio ozbiljnije recipiran sve do dvadesetih godina 20. stoljeća. Dakako da ova velika vremenska razlika utječe na ponešto shizofrenu sliku Melvilleova djela jer značajkama koje su ušle u roman u vremenu nastanka zakašnjela recepcija nije u stanju pripisati izvornu ulogu, nego ih *naturalizira* u skladu sa svojim poimanjem teksta i poetike. To je, primjerice, slučaj s modernističkim uzdizanjem žanrovske polifonije u romanu, prisutnosti nerazriješenih suprotnosti na razini fabule, raspršenosti i otvorenosti strukture, prepoznavanjem metafizičkih suptilnosti, itd. Upravo u tom procijepu ima prostora za manevriranje i uočavanje povijesnosti interpretacija, koje manje zajedničkoga imaju s izvornim kvalitetama djela, a puno više s pozicijom recipijenta, ali i s prethodno kanoniziranom recepcijom.

Model čitanja teksta iz prošlosti kako ga izlaže Lionel Gossman možda može objasniti zašto svaki takav tekst već unaprijed kao da izmiče čitatelju. Gossman tvrdi da svaki pisani tekst (kao fiksirana grafička forma) omogućava neprekidno umnožavanje kontekstualnih okvira čime generira „povijesnost teksta“ (*historicity of text*). Kada pristupamo tekstovima iz prošlosti, uvijek ih velikim dijelom „prevodimo“ na termine sadašnjosti jer ih jedino tako možemo sačuvati (Gossman 23, 57). Modernizacija teksta iz prošlosti neophodan je danak mogućnosti da tekst uopće razumijemo.

Ovakva metoda čitanja, tvrdi Gossman, u osnovi radi na načelu „onepoznačivanja“ (74).⁵ Svaki se (profesionalni) čitatelj književne tvorbe iz prošlosti (da se kulturne, jezične i ine razlike niti ne spominju) nalazi pred samo naizgled razumljivim sustavom znakova, dok uvijek treba imati na umu prošaranost povijesnim nizovima koji kohabitiraju u tekstu. S obzirom na prethodna upozorenja dobro je imati na umu ova ograničenja kada se pristupa interpretaciji teksta iz prošlosti, ako ni zbog čega drugoga onda, a ono da se stvori svijest kako je ponekad potrebno rabiti eklektični pristup jer nikakva isključivost ne može donijeti rezultate.

⁵ Obilje je situacija u sižejnoj strukturi *Moby-Dicka* pred kojima je suvremeni čitatelj zbunjen. Prvenstveno se to odnosi na aspekte pomorskoga života, navigacijske tehnike, instituciju kitolovstva, njezinu praksu, rituale i ekonomsko značenje, da navedemo najočitije primjere, ponajviše stoga što kitolovstvo danas nema niti ekonomsko niti simboličko značenje jedne od vodećih industrija tada mlade nacije. Pogrešno bi bilo, smatramo, pridati navigacijskim i kitolovnim procedurama u romanu samo simboličko ili alegorijsko značenje, pogotovo s obzirom na detaljiziranost i gotovo dokumentarnost izlaganja tih epizoda. Usp. Casarino 2002.

Možemo nadodati da se Melvilleova *Moby-Dicka* onepoznačava ako ga se smješta u kontekst izvornoga nastanka i recepcije kao neobični artefakt koji je teško pronalazio publiku. Evo nekoliko napomena u tom smislu. Nina Baym, povjesničarka američke književnosti feminističke provenijencije, naglašava u svojoj studiji o kulturi kritičara i čitatelja romana u Americi tijekom 1840. – 1860. dvije stvari koje se čine ključnima za Melvilleovu spisateljsku putanju. Prva je da književno tržište u doba kada, primjerice, Melville ili Hawthorne plasiraju svoje romane nipošto nije bilo „književna praznina“; osim znatne produktivnosti domaćih spisatelja i spisateljica valjalo se natjecati i s jeftinim i dostupnim izdanjima europskih autora (24). Druga je opaska kako su često kasniji Melvilleovi romani (naime, od *Moby-Dicka* nadalje) zbušnjivali prikazivače zbog žanrovske hibridnosti i nemogućnosti da ih se jednoznačno klasificira, što je vodilo do toga da se od njih ni ne očekuje veliki uspjeh (Baym 46, 202). Jedan od Melvilleovih suvremenika, Evert Duyckinck, koji kao urednik vodećega književnog časopisa u zemlji *Literary World* uvodi autora u njujorški literarni kružok, tzv. *Young America*, reagira na *Moby-Dicka* miješanim osjećajima: s jedne strane odaje priznanje Melvilleovoj imaginativnoj žestini i dosjetljivosti, a, s druge se žali na nekonzistentnost stila i tona pripovjedača Ismaela, tako da sve skupa nalikuje na „intelektualnu riblju juhu“ (Melville, *Moby-Dick* 613-616). Prema Baym, prikazi u najraširenijim časopisima toga doba pokazuju da je Melvilleova recepcija postojala, ali reducirano, te da za razliku od, primjerice, Waltera Scotta, Jamesa Fenimorea Coopera, danas gotovo zaboravljenoga Bulwer-Lyttona, Charlesa Dickensa, W. M. Thackeraya, Charlotte Brontë, Hawthornea, George Sand, Honoré de Balzaca te Eugèna Suea nije bio „ni konstantno ni redovito opisivan kao genij“ (271). To još jednom izaziva opravdano pitanje kojim je putem i zbog kojih razloga postao, u retrospektivi, jedan od vodećih američkih pisaca 19. stoljeća.

Dok je Gossmanova historistička perspektiva usmjerena na praktična pitanja, njemački teoretičar Hans Robert Jauss razvija sofisticirani model uloge povijesti književnosti u književnomu sistemu. U radu „Istorija književnosti kao izazov nauci o književnosti“ (1978., izvorno 1967.) Jauss obrazlaže svoju poziciju, utemeljenu na postavkama njemačke hermeneutike. Kao metoda tumačenja hermeneutika je okrenuta najčešće pisanome artefaktu iz prošlosti te različitim mehanizmima nastoji protumačiti tekst iza vremenitih naslaga i velova značenja. Na neki način, predlaže Vladimir

Biti, hermeneutika oscilira između prethodno spomenutih onepoznačiva-
nja i naturalizacije nalazeći u odmaku prema svojem predmetu istodobno
i ovjeravatelja procedure tumačenja, ali i mogući interpretativni ponor
(*Pojmovnik* 125-128). U tom je kontekstu zanimljivo da ovaj teorijski
model pokušava objediniti dva uglavnom odvojeno razmatrana aspekta
književnosti, onaj povijesni i onaj komunikativni, s direktnim reperkusija-
ma na estetičko, a pritom Jaus predlaže spajanje povijesnoga i estetičkoga
u svojoj ideji „estetike recepcije“. *Moby-Dick* se očito pojavljuje, kako je
poznato iz književne povijesti, kao djelo koje u velikoj mjeri nije ispunilo
(ili je, drugim riječima, *premašilo*) horizont očekivanja američke čitateljske
publike 50-ih godina 19. stoljeća. Prateći Melvilleovu spisateljsku fortun-
u prije *Moby-Dicka*, može se ustvrditi kako je jedan od uzroka tog premaša-
ja/promašaja bio i u tome što Melville nije uspio (zapravo, nije htio) više
evocirati vidokrug očekivanja zadat svojim prethodnim opusom i obliko-
van poetičkom situacijom razdoblja.⁶ Ovaj je roman očito bio pojava
koja je razarajući stare horizonte istodobno stvarala estetičku distancu
(Jaus 63) između datoga *vidokruga očekivanja* i novoga, tek u nastajanju.
Kako sumira Buell, „*Moby-Dick* bio je roman u kojem se Melville odlučno
odvratio od popularne proze, nauštrb zbunjivanja svoje izvorne publike“
(*Dream* 361). Time ga možemo svrstati u djela koja, zahvaljujući raznora-
znim razlozima, ne mogu u trenutku susreta s publikom uspostaviti s njom
odnos te se njihova recepcija prolongira, što je upravo bio slučaj s većim
dijelom Melvilleova opusa.

U prvome poglavlju, stoga, potrebno je prikazati polaznu točku za
ovu snažnu teorijsku i metodološku revalorizaciju, tj. starije čitateljske pro-
cedure prve polovice 20. stoljeća koje su prvenstveno bile zaslužne za us-

⁶ Melvilleov spisateljski doseg do 1851. pretežito se vrtilo oko poluautobiografskih, putopisno-pus-
tolovnih romana pomorskoga sadržaja, zadovoljavajući tim komponentama dominantni knjiže-
vni ukus i kretanja na američkoj sceni (Arvin 1950; Smith 1978; Cunliffe 1986). Zanimljivo je
pitanje u kojem trenutku Melville u okviru *Moby-Dicka* počinje narušavati konsenzus s publi-
kom. Možda u trenutku kada u narativnom sloju Ismael iz homodijegetskoga postaje intradijeg-
etski pripovjedač, na rubu sveznajuće pripovjedne situacije, uz sve što ta strukturalna promjena
nosi. Richard Brodhead dotiče u svojem ogledu dinamiku odnosa između Melvillea, publike
i književnog tržišta uočavajući u kojem trenutku spisateljske karijere Melville stvara i oblikuje
svoju personu „eksperimentirajućega pisca“ (13). Tony Tanner također obraća pažnju na teškoće
institucionalizacije piščeva poziva u isprva puritanski, a zatim materijalističko-pragmatički orije-
ntiranoj američkoj sredini (*Scenes* 46-63).

postavljanje Melvilleova romana *Moby-Dick* kao američkoga remek-djela, sposobnoga nositi se s najvećim djelima europske književnosti. Kanoniziranje romana događa se putem nove kritike, mitske i arhetipske kritike te psihoanalitičkih čitanja. Ne treba zanemariti ni trajnu kulturnu preokupaciju, kako je objašnjava Buell, o potrebi za stvaranjem „velikoga američkog romana“ (*the Great American Novel* [GAN]), koja u američkome kulturnome prostoru tinja od 1868., kako pokazuje Buellova povijest pojma (*Dream* 23-28). Drugi je važan motor kanonizacije, kada se već lađa oti snula na pučinu, bila i Matthiessenova kritička gesta, kako smo već ukazali, i uloga generacije kritičara 40-ih i 50-ih.

U drugom poglavlju nastojimo ocrtati što se promijenilo od ustanovljavanja kanona američke književnosti do generacije Sacvana Bercovitcha, kritičara koji postulira „vrijeme neslaganja“ u američkoj kulturi i američkim studijima. Osnovni je pravac promjene paradigme od nove kritike do novoga historizma, ali i čitavoga niza suvremenijih kritičkih pristupa (dekonstrukcija, teorija diskursa, kulturni studiji, postkolonijalna kritika, feministička kritika, etnički i identitetski studiji). Ta se svojedobna kritičarska pobuna u vezi s proučavanjem američke književnosti, prema Bercovitchu, najbolje daje pojmiti nestankom samorazumljive legitimacije kritičarskog djelovanja unutar skupova „književno“ i „povijesno“ (*Rites* 353). Da se poslužimo Bercovitchevim terminom, „disenzualni“ (noviji) pristupi nastoje evocirati sasvim drugačije kontekste za recepciju kanonskoga djela Hermana Melvillea, a pritom često i propitati (iako time ne nužno negirati ili bar ne svi) logiku i razloge kanonizacije.

U prva dva poglavlja, dakle, osnovni je interes ocrtati metodologiju različitih mogućih pristupa romanu *Moby-Dick*, a koji variraju na osi transformacije od nove kritike do novoga historizma, paralelno s razvojem i mijenama disciplinarnoga konteksta. Sintetičko-povijesnim pregledom najvažnijih postavki ovih pravaca i njihovih inačica pokušava se ukazati kako je riječ o epistemološkoj mijeni, koja ne bi trebala biti vrijednosno obojena. Pod tim podrazumijevamo prije svega da noviji pristupi (ideološka kritika, novi historizam, ekokritika) donose određene metodološke novosti u shvaćanju i pristupu književnome tekstu, kao i odnosu tekst-kontekst (povijesni – u kojemu tekst nastaje te naknadni, procesualni – u kojemu se tekst recipira). Međutim, ako se vratimo unatrag, u vrijeme uspostavljanja proučavanja američke književnosti kao akademske

discipline, kao i profesionalizacije američkih književnih studija, vidimo da je i tadašnja orijentacija nudila „novinu“ u pristupu upravo kao osnovni razlog vlastite institucionalizacije (kao što smo svjedoci u novije vrijeme s „novim“ amerikanistima, „novim“ američkim studijima; usp. Graff 1987; Fluck 2009). Iako je američki književni kanon podvrgnut svojevrsnoj reviziji, izgleda da status *Moby-Dicka*, i nakon naleta suvremenih kritičko-čitateljskih opcija, ostaje visok. Promjena se najviše sastoji u tome što se očito mijenja kritičko-teorijski fokus na roman, u tolikoj mjeri da danas svoje mjesto u kanonu zahvaljuje sasvim drugim razlozima nego što su navodili modernistički kritičari, novi kritičari ili kritičari „liberalnoga konsenzusa“ (Pease, „New Americanists“ 4). Krajem 60-ih godina došlo je do kritične mase koja je, u okviru institucionalnoga sustava visokoga školstva SAD-a mogla ponuditi nadomjestak starim paradigmama.⁷ Napominjemo da se ovaj „rat paradigmi“ odvijao unutar šire rasprave o krizi humanističkih znanosti te se, pogotovo u američkoj sredini, očitovao u rastućim raspravama o sadržaju sveučilišnih humanističkih programa (Jay 1997).

U trećem poglavlju pokazuje se kako ni problem pisanja povijesti američke književnosti, u povijesnome odsječku kojim se bavim u ovome tekstu (sredina 19. stoljeća), nije ostao imun na previranja u teoriji i kritici, odnosno da je i književna historiografija zahvaćena novih zahtjevima kulturnih studija u najširem smislu (za shvaćanje opsega i ambicija ovoga pravca, usp. Davis and Schleifer 1991). Nastojanje da dekonstruiraju ustaljene američke kulturne mitove te da u kanon uključe heterogene glasove i iskustva za povjesničare i kritičare američke književnosti znači da se moraju služiti novim metodama, kako navode Hayden White, Dominick LaCapra, Jonathan Arac, Lawrence Buell i Peter Carafiol.

U četvrtom poglavlju posebno su zanimljive novine koje suvremeni pristupi donose u pisanju Melvilleove biografije. Osim toga, pojačani interes za isprepletenost osobnoga, estetskoga i institucionalnoga može, za suvremenu kritiku, prikazati Melvillea i (starije) melvilijance u drugačijem svjetlu. Po nama, počesto se radi o rafiniranom, teorijski potkovanom instaliranju pozitivizma i biografizma u književno-teorijski diskurs, dakle, upravo onim manjkavostima protiv kojih je žustro ustala nova kri-

⁷ U svojem pregledu sraza između „starijih“ i „novijih“ pristupa, Joahannes Voelz predočuje emersonijanski diskurs kao izazov novoamerikanističkim parcijalnim i ideologiziranim čitanjima koja ne vide svoja ograničenja dok promatraju tuđe „slijepe pjege“ (2010).

tika i mitsko-simbolička škola američkih studija. Od ovoga, plodnije je proučavanje čitateljske i kulturne recepcije djela. Od pristupa krajem 20. stoljeća što nastoje rekonstruirati kontekst u kojemu je funkcionirao američki pisac 19. stoljeća zanimljivi su oni koji naglašavaju donkihotovski aspekt Melvilleovih pokušaja da postane profesionalni pisac (Gilmore 1985; Buell 1986; D. Reynolds 1988; Post-Lauria 1996; Newbury 1997). Novi historizam rabi pojam Stephena Greenblatta samouobličavanje (*self-fashioning* [1980.]), koji može pokriti kulturne, ideološke, institucionalne, ali i osobne, psihološke parametre djelovanja i razvoja u međusobnoj isprepletenosti. Osim toga, za Melvilleovo samouobličavanje i samodramatizaciju važni su problemi bili stupanj očekivanja publike, na kojim je žanrovima čitateljstvo bilo odgojeno, koliki je bio stupanj tolerancije za nove poetičke zahvate, s obzirom na to da je sve to zadiralo u konačnu formu njegovih djela. Ako se pretpostavi okvir koji zadaje Henry Nash Smith u studiji podnaslova „Popularni otpor klasičnim američkim piscima“ („Popular Resistance to Classic American Writers“ [1978.]) moguće je izvući zanimljive zaključke o međudjelovanju piščevih namjera, očekivanja publike i imanentne poetike razdoblja.

Peto poglavlje izrazitije se bavi suvremenim pristupima tekstualnim vidovima *Moby-Dicka*, tangencijalno uključujući i druga Melvilleova djela. Mnoge novije analize jezične, poetičke i političke performativnosti *Moby-Dicka* izlaze iz okvira zadatih novih historizmom. U tom svjetlu vidljivo je da se te analize nadahnjuju raznolikim kritičko-teorijskim pristupima koji, uz novi historizam, uključuju semiotiku, intermedijalnost, teoriju diskursa, naratologiju, dekonstrukciju, psihoanalizu, feminizam, kulturne studije i postkolonijalne pristupe. Međutim, često je u analizi potrebno voditi računa i o tradicionalnijim procedurama, poput žanrovske poetike, hermeneutike, tipologije, retorike i mitsko-simboličke kritike. Takva isprepletenost u ovom slučaju može biti tek refleksija višestruke značejske složenosti upisane u tekst *Moby-Dicka*, kako pokazuje opsežna i heterogena bibliografija o toj temi.

Šesto poglavlje ilustrira pristupe romanu u novome mileniju koji je, kako napominju brojni komentatori, inauguriran događajem 11. rujna 2001. Taj je zahtijevao promjenu perspektive na način koji još pokušavamo otkriti. Umjesto pravocrtnog čitanja koje upisuje alegorijsko značenje u Melvilleov roman, možda je korisnija figura paralakse, čitanja iz iskoše-

nih perspektiva što se preklapaju na neočekivane i unaprijed nepredvidljive načine. Drugi je mogući okvir čitanja *Moby-Dicka* početkom tisućljeća i perspektiva duljega trajanja koju sugerira nakupljeni kritički arhiv iz kojega se zatim granaju ekokritika, novi materijalizam, politička i filozofska čitanja romana, uz iznenađujuću (paralaktičnu) revitalizaciju formalističkih i estetskih čitanja, sada objedinjenih pod nazivom novi formalizam. Čini se da ideja novoga i danas generira živost unutar američkih književnih studija.

Još nekoliko riječi o implikacijama naslova. Prvi dio naslova, „Metafore ideologije i figure teksta“ ukazuje na to da se veći dio studije usredotočuje na političko-ideološke aspekte koji proistječu iz bavljenja nekim modusom suvremene teorije, pisanjem povijesti književnosti, kanonizacijom i periodizacijom. Zajednički su tom pristupu naglasak na povijesnom i dijakronijskom aspektu pojava te svijest o ideološkoj impliciranosti svih fenomena pa tako i estetsko-imaginativnih. Pritom se ideologija shvaća dvojako (ovisno o pojedinoj metodologiji): u jednoj varijanti ona je nužno represivni sustav, u drugoj varijanti ona je mreža društvenih i diskurzivnih odnosa. Uvjetno i najšire taj je pristup moguće odrediti kao pripadan širokome spektru praksi objedinjenih pod nazivom „kritička teorija“, kako se razvijaju i moduliraju od kraja 60-ih godina u angloameričkome kontekstu.⁸ Reakcija na ovu „hermeneutiku sumnje“ konsolidira se početkom 21. stoljeća (Felski 2015; Fluck 2019). Sintagma „metafore ideologije“ nadalje aludira na radove američkoga kulturnog povjesničara Haydena Whitea, koji smatra da su tropi (jezične figure) „proces pomoću kojega svaki diskurs konstituira objekte za koje se pretvara da ih samo realistično opisuje i objektivno analizira“ (*Tropics 2*). Napominjemo da ovaj radikalni nominalizam nije tendencija koju zastupamo u ovoj studiji, nego je opisujemo kao preduvjet nastanka recepcijskog polja melvilijanske kritike zadnje četvrtine 20. stoljeća. White nadalje pokazuje u svojim analizama raznih filozofskih i historiografskih tekstova kako proces narativnog izlaganja i čitateljskog razumijevanja proizlazi iz „te-

⁸ Kao začetak teorijskog interesa uzima se poststrukturalistički, prvenstveno dekonstrukcijski, zahvat, potom slijede postkolonijalna kritika (inaugurirana knjigom *Orientalism* [1987.] Edwarda W. Saida), uz doprinos feminizma, „radikalnih povjesničara“ (poput Richarda Slotkina i Michaela P. Rogina), novoga historizma, etničke kritike, kao i svih mogućih permutacija iz gore navedenoga.

meljnih načina figuracije“ uočenih još u post-renesansnoj teoriji, a to su figure *metafore*, *metonimije*, *sinegdohe* i *ironije* (*Tropics* 5; istaknula J. Š.). Christopher Butler na tragu lingvističkoga prevrata u književnoj znanosti 20. stoljeća navodi kako se naše razumijevanje svijeta odvija kroz čitav niz metaforičkih sustava, ponekad i međusobno neusklađenih, „od kojih su mnogi ... snažno poduprti institucijama religije, mita i književnosti“ (24). Još jedan upečatljiv primjer odnosa između narativnog oblika i ontoloških i epistemoloških izbora, s jedne strane, te izrazitih ideoloških implikacija, s druge strane, kako problem postavlja White (*Content* ix), pruža pristup Toni Morrison. Ona u studiji *Igranje u tami: bjeloća i književna mašta* (*Playing in the Dark: Whiteness and the Literary Imagination* [1992.]) upućuje na potisnuti, ali postojeći odnos između crnoće (*blackness*) i bjeloće (*whiteness*) na razne načine predstavljen u američkoj književnosti. Za nju je taj implicirani odnos središnja i organizirajuća metafora u američkoj književnoj imaginaciji i činjenica koja ukazuje na njegovu ideologičnost. Pokazuje kako ponajprije E. A. Poe, Melville, Ernest Hemingway, Willa Cather i Henry James grade svoje tekstove oko prešućene, izmještene crnoće, koju onda izražavaju na razne druge načine, kroz pobunu, nasilje, smrt, manipulaciju, ovladavanje, humor i sentimentalizam. Gotovo kao da ovo metaforiziranje funkcionira na principu freudijanske kombinacije i selekcije, odnosno potiskivanja, mehanizama na djelu u procesu sanjanja, ali na kolektivnoj razini, kako je pokušao pokazati Leslie Fiedler (1960.).

Melville i Matthiessen, još jednom

Za sam kraj, jedna anegdotalna crtica koja povezuje Matthiessena i njegovu kritičku konstrukciju, prožetu raznim intencijama i kontradikcijama (usp. Arac 1989; Grossman 2011), Melvillea i Srednju Europu (pa time i Hrvatsku) po završetku 2. svjetskoga rata. U vrijeme kada je Europa polako izlazila iz traume sukoba, posve opustošena i populacijski desetkovana, događa se, kao dio širega kulturnog procesa, i prijenos znanja i kulturnog utjecaja iz Europe na SAD. Dok još nisu bile povučene hladno-

ratovske granice, skupina američkih intelektualaca – među njima i Matthiessen – nedaleko odavde, u Salzburgu, tada glavnome gradu američke okupacijske zone u Austriji (podijeljenoj na četiri okupacijske zone [Eliot and Eliot 7]), u dvorcu Leopoldskron bogate, dvostoljetne povijesti, čiji je zadnji predratni vlasnik bio austrijski Židov Max Reinhardt (Eliot and Eliot 16-17), ostvarivala je svoju viziju ujedinjene Europe, pokušavajući prosvjetiteljskim pojmovima kulture i književnosti kao oruđa civiliziranja i pomirbe zaliječiti rane i prevladati granice koje je tek završeni rat usjekao u polaznike seminara, studente iz raznih europskih zemalja, koji će se tek koju godinu ili mjesec kasnije naći na suprotnim stranama „željezne zavjese“. U tom kratkom trenutku povijesti, vizija koju su projicirali američki intelektualci, bila je da će primjer američke civilizacije i njezina poruka demokracije, slobode, ljudskih prava, individualizma i kulture (netom konsolidirane i na primjeru „američke renesanse“) biti snažni poticaj rekonstrukciji Europe, jedina nada za budućnost gotovo potpuno devastiranoga kontinenta.

U toj privremenoj arkadiji, tijekom šest ljetnih tjedana 1947. godine, stotinjak muškaraca i žena, polaznika škole iz sedamnaest europskih zemalja istoka i zapada (Smith, „The Salzburg“), na dijete koja se uglavnom sastojala od „kruha i krumpira“ (Eliot and Eliot 17), usvajali su osnovne lekcije američke civilizacije koja je sada imala zadatak „civilizirati“ Europu. Profesori najprestižnijih američkih sveučilišta, cijenjeni stručnjaci ustavnoga prava, književnosti, sociologije, kulturne antropologije, zadali su teme lje Salzburškoga seminara, institucije koja se održala do danas („Salzburg Global Seminar“). Kako napominje jedan od utemeljitelja američkih studija, Henry Nash Smith, kurikulum iz američkih studija, s temama od američke svakodnevice do tipičnih sadržaja poput povijesti, društvenih znanosti i književnosti, bio je jedna od neutralnih tema koja ne bi izazvala kontroverze ili produbila sukobe među istraumatiziranim polaznicima (Smith, „The Salzburg“). Jedna je od ključnih osoba u toj ranoj fazi seminara bio i profesor Matthiessen, koji je književnost predavao uz Alfreda Kazina i Vidu Ginsberg (uključujući predavače iz povijesti, ekonomije, političkih znanosti i sociologije [Smith, „The Salzburg“]). Godine 1948. sastav predavača, kako se prisjeća Smith, bio je nešto drugačiji. To je bilo i stoga što američka vlada, koja nije imala direktne ingerencije nad seminarom niti ga je financirala, odbija izdati putne dozvole Matthiessenu zbog njegovih

kompromitirajućih ljevičarskih stavova u napetoj ranoj fazi Hladnoga rata te on nakon prve sesije nije više izravno sudjelovao u radu seminara (Eliot and Eliot 25-27).

Matthiessen se u svojim autobiografskim zapisima o iskustvima i putovanjima u poslijeratnoj Europi, *From the Heart of Europe*, prisjeća sadržaja predavanja iz književnosti na seminaru (usp. Šesnić 2017). U njima izranja dubinska poveznica s Melvilleom, koju Grossman detektira već i ranije u njegovu discipliniranom kritičkom diskursu: „Matthiessenov pristup Melvilleu [u *Američkoj renesansi*] govori nam jednako toliko o Matthiessenu koliko vjerojatno i o njegovim navodnim temama, uključujući Melvillea“ („Autobiography“ 45). Grossman čita Matthiessenov diskurs kao prikriveni autobiografski iskaz koji nastoji združiti aspekte Matthiessenova kritičkog habitusa, političke orijentacije – sve više u raskoraku sa službenom ideologijom i njegovih privatnih preokupacija. Melville, u svojem korpusu, koji se također može (i ne mora) čitati u autobiografskom ključu (kako pokazujemo posebice u četvrtom poglavlju), postaje tako figura Matthiessenova samouobličavanja, a Melvilleova fikcionalizacija i imaginiranje svojih iskustava, kriza i dubinskih promišljanja, postaju ključem čitanja i razumijevanja lakuna i kritičkih rješenja (ponekad nedosljednih) u ovome Matthiessenovu kritičkom testamentu (Grossman 2011).

Za sadržaj svojih predavanja iz književnosti na seminaru Matthiessen posebno bira *Moby-Dicka*, „dijelom zato što je Melville manje poznat u inozemstvu nego, recimo, Poe ili Whitman, dijelom i stoga što mi se sve više i više čini da je to naša najveća knjiga“ (*From* 35). U ponovnim čitanjima Melvillea, unoseći svoje iskustvo ili svoje prioritete, Matthiessen sada otkriva „novi trag njegove stvaralačke namjere“ – i Melville u svoje vrijeme i Matthiessen u svojem povijesnom trenutku, obojica imaju istu epifaniju nukajući ih da spoje dva temeljna američka principa, demokraciju i kršćanstvo (ibid). Otud se dalje grana Matthiessenovo čitanje romana upravo kao očitovanja Melvilleove demokratske (egalitarne) vizije u epskom veličanju „staroga lovca na kitove i posade“ (*From* 36 [MD, „Vitezovi i štitonoše“]).⁹ No otud polaze i druge dvije političke dimenzije koje Matthiessen prona-

⁹ Navodi se donose iz prijevoda *Moby Dick ili bijeli kit*, prev. Zlatko Gorjan i Josip Tabak, uz naznaku poglavlja i broja stranice.

lazi u Melvilleovu tekstu: kršćanska vizija „ljudskoga bratstva“ u odnosu Ismaela i Queequega, koji nadilazi u to doba ranjivo pitanje rase u Americi a potom, i os interpretacije koju će preuzeti i kasnija klasična čitanja – sukob Ahabova izolacionizma, „neumoljive volje“, beskompromisnog individualizma (Ahab je „sam sebi zakon“ [ibid.]), postavljajući kao aksi-jalni interes romana sukob između „nedostataka individualizma, tragedije koja nastaje kad čovjek o sebi oholo promišlja da je suprotstavljen masi“ i „ispunjenja svoje prirode u međuovisnosti o drugim ljudima“ (*From* 37). Tako je Matthiessen svoju viziju Melvillea iz „američke renesanse“ i slojeva kasnijih čitanja prenio u Europu.

Uvodne napomene valjalo bi zaključiti poticajnom sumnjom u vlastitu poziciju koja se neminovno postavlja na razmeđu nekoliko postojećih i mogućih diskursa. Kako, naime, u zaključku svoje studije navodi Terry Eagleton, svaka je interpretacija politička, radi se samo o tome koliko se tko razmeće tim atributom. Pritom je važna njegova modifikacija da političko u ovom slučaju ne znači ništa drugo do retoričko, dakle, ono što se odnosi na komunikacijsku situaciju u kojoj govornik/pisac i slušatelj/čitatelj pokušavaju pozicionirati svoje argumente tako da budu performativni i uvjerljivi: „Obzor [antičke retorike] nije bio ništa manje nego polje diskurzivnih praksi kao oblika moći i izvedbe [*performance*]“ (Eagleton 205). Čini se da današnje teorijske izvedbe u polju američkih studija imaju iste ciljeve.

Važno je u spletu ovih argumenata osvijestiti da je pripovijest o kanonizaciji *Moby-Dicka*, koju ovdje nastojimo dijelom ispričati, uvelike premežena i dimenzionirana paralelnim procesom disciplinske formacije i institucionalizacije američkih studija i poučavanja američke književnosti, što otežava nepobitnu rekonstrukciju kauzalnoga slijeda, a uvodi princip mnoštvenosti pa i kontingencije.

U zaključnoj riječi zbornika radova tada recentnih interpretacija Melvillea i njegova djela iz 1998. Andrew Delbanco, autor jedne od niza Melvilleovih biografija, navodi utješnu i izazovnu misao: „Jedan od razloga što studija poput ove može biti korisna u današnje vrijeme jest to da su se uvjeti razmišljanja o Melvilleu znatno promijenili čak i u odnosu na one otprije desetak godina“ („Afterword“ 279). Ne možemo se ne složiti s ovom tvrdnjom i s tom idejom ponuditi čitateljima ovo promišljanje Melvillea i jednoga aspekta njegova djela kao ilustraciju tendencija u humanistici 21. stoljeća i kao izazov današnjem vremenu.