

## 5. POGLAVLJE: *MOBY-DICK* U VRTLOGU KRITIČKIH ODMJERAVANJA PREMA KRAJU TISUĆLJEĆA

*The arrogant book is speaking:*

*„By my title, I refer to myself, a fullness, a work of art, and not to the hyphen-deprived White Whale, quintessence of nothing, which you find in my pages, which I permit to haunt some very few of my pages, as an element of myself, which you confuse with me. You, who have no care. The White Whale is large; I am immense.“*

Frank Lentricchia

Herman Melville je, prema angloameričkoj uzrečici, *the writer's writer* (Doctorow) te njegova spisateljska persona baca dugačku sjenu ili, možda, pruža dojmiljivi model pisanja, invencije i kreativnosti po cijenu uspjeha, slave, ugleda ili psihičke stabilnosti. Melvillea je još uvijek moguće sagledavati pod pojmom „genija“, a da ne izazovemo podsmijeh u našem vremenu posvemašnje ironije. *Moby Dick* (kao lik u romanu), zajedno s drugim protagonistima i antagonistima, još uvijek predstavlja izvor širokih referenci u američkoj pa i globalnoj popularnoj i visokoj kulturi. Melville Society aktivno organizira nacionalne i međunarodne događaje posvećene piscu i aspektima njegova djela; šestu godinu zaredom entuzijasti organiziraju 24-satno čitanje *Moby-Dicka* naglas („*Moby-Dick* Read-A-Thon“). Gotovo da tijekom 20. stoljeća i kasnije nije bilo značajnijega društvenog fenomena, a da ga se nije pokušalo interpretirati u ključu Melvilleova romana i njegove čudesne i zastrašujuće dalekosežne vizije: Drugi svjetski rat; desni i lijevi totalitarizmi; izum atomske bombe; Hladni rat; 11. rujna 2001. Američka kultura opsjednuta je slikama, opisima i aluzijama koje proizvodi ovaj roman, ali i brojni slojevi njegovih tumačenja koji zajedno funkcioniraju kao arhiv simbola, arhetipova, konotacija, pitanja i hipoteza. Roman je monstrozozan u svojoj „beskonačnosti“; radikaln u svojem propitivanju smisla i značenja ljudske egzistencije; provokativan u razmatranju odnosa

čovjeka i Boga, čovjeka i prirode, čovjeka i društva. Roman je prizmičan te svaki čitatelj može u njemu naići na neku perspektivu ili motiv koji govori baš njemu ili mu se nudi kao ogledalo njegove egzistencije. Prema Buelu, roman je tijekom vremena prerastao u „marku“ koja nosi zadivljujući „kulturni kapital“ (*Dream* 359). Referirajući se na slavnu Hemingwayevu doskočicu da je moderna američka književnost proizašla iz Twainova *Huckleberryja Finna*, Doctorow obrće stvar tvrdeći kako je njezin izvor zapravo *Moby-Dick* (Doctorow).

U humanistici i povijesti književnosti, kako vidimo, parafrazirajući Williama Faulknera, „prošlost nije mrtva. U stvari, nije uopće ni prošlost“, promatrajući začudnu sudbinu recepcije romana *Moby-Dick* i silnice koje su ga tijekom zadnjih 170-ak godina otrgnule kulturnoj amneziji i omogućile mu nove živote – s obzirom na to da ga je svaki naraštaj (profesionalnih) čitatelja i tumača mogao rekreirati na način koji odražava njihove prioritete, pitanja i sumnje. *Moby-Dick* je anti-klasični klasik, ako se vratimo Bercovitchevim argumentima u nešto širem kontekstu. U „Problemu ideologije u vremenu neslaganja“ („The Problem of Ideology in a Time of Dissensus“), zaključnome poglavlju studije *Rites of Assent*, Bercovitch shvaća američku renesansu, književnopolitički koncept kojega se ne želimo odreći, kao problem književne vizije koja je s jedne strane suprotstavljena nacionalnoj kulturi i njezinim dominantnim silnicama (industrijalizacija, inkorporacija i kapitalizam, ropstvo i slutnja Građanskoga rata), a, s druge strane kulturno je reprezentativna, s obzirom na to da je uronjena u „rezidualne temelje“ – agrarnu ideologiju, individualizam, građanski humanizam – koje uzete zajedno Bercovitch smatra „ideologijom rane republike“. *Moby-Dick*, paralelno s drugim kanonskim djelima Coopera, Whitmana, Thoreaua, Emersona, Douglassa, Fuller, nastavlja ovu raniju predindustrijsku retoriku, čak i kad postaje zastarjelom i redundantnom u „prijelazu iz agrarnog u industrijski kapitalizam“ (*Rites* 364).

Ujedno smo mogli pratiti kako američka književnost u svojoj pretpovijesnoj, predinstitucionalnoj fazi figurira Melvillea i njegova djela, posebice *Moby-Dicka*. Ne može biti slučajno da se u trenutku golemog svjetskog potresa javlja težnja da se sukob transponira na metafizičku razinu, te da se njegova dvojnost predoči aktancijalnom strukturom Melvilleova romana, a da se potom ta gesta protegne na kratko razdoblje koje je trebalo izroditi jednu nacionalnu književnost i dati joj ključne atribute, kako je bila mišlje-

na Matthiessenova teza. Doista, uz Emersona i njegovu ključnu, generativnu ulogu, Melville je onaj drugi pol, drugi koloplet sila koji konstituira polje unutar kojega je nakon Matthiessena bilo moguće pisati američku književnost ili govoriti o njoj kao o zasebnom fenomenu. Slična je sudbina kao njegova romana-zaštitnoga znaka pratila lik Hermana Melvillea, koji, unatoč brojnim biografijama i kritičkim studijama, interpretacijama i referatima, konferencijama i predavanjima, i dalje ostaje tajanstvena figura, ne dopuštajući prodor u najdublje dubine svoje psihe osim, možebitno, pomoću figura u svojim tekstovima. No gledajući *Moby-Dicka* i njegovu intertekstualnu mrežu, ne možemo se nadati da su ti znakovi ujedno i solidni tumači pisca i njegova života. Uostalom, i sam je Melville postao znak poput svojih djela (Yothers 27).

Spanosovo smještanje, izvan propitivanja i intervencija novih amerikanista ali ne posve usuprot njima, kako sam definira svoju poziciju (uzmimo ga za riječ [*Errant* 36]), ovako uokviruje recepciju Melvillea i, posebice, *Moby-Dicka*: nalazi je u „razdoblju američke kulturne povijesti koja je svjedočila sublaciji [podvlačenju] *theologosa* američkoga puritanizma pod *anthropologos* američke ‘republike’“ (*Errant* 7). U Bercovitchevu kritičkom žargonu to je označeno kao proces posvjetovljenja teološkoga diskursa izabranja, vokacije i poslanja u sekularni diskurs koji će iznijeti, a potom i legitimirati Američku revoluciju te nastaviti podupirati političku strukturu koju je proizvela. Kako nadalje Spanos procjenjuje učinke ove kulturne, ali i ideološke geste u kontekstu Melvilleova opusa, oni su vodili do toga da generacije kritičara, svaka iz svoje ideološke perspektive (osim samih ideološko obilježenih ranijih, predinstitucionalnih kritičara koji su, dakle, ogolili svoju poziciju) konstruira model romana koji, umjesto da uzme u obzir njegovu kontrakulturnu i kontrahegemonijsku dimenziju (prvenstveno kao rezultat Melvilleove namjere, a ne samo nesvjesni refleks u tekstu), tekst unaprijed smješta u, kako ga Spanos imenuje, „puritanski/kapitalistički *logos*“ (*Errant* 15). Time cijele dimenzije romana ostaju marginaliziranima i prikrivenima kao i druge opozicijske inicijative tijekom američke povijesti. Modernistička kritika, tvrdi Spanos, u pravu je kada „rehabilitira Melvillea kao autentičnog protivnika puritanskog kapitalizma“ te konstruira njegove „post-’realističke’ tekstove kao kreativne (samopouzdan) činove otpora – i, u slučaju *Moby-Dicka*, duhovne transcencije – jednoga otuđenog (i konačno utišanog) genija u netolerantnom

konformističkom društvu koje je slika njihovoga“, međutim, njegova je hipoteza da to čine na pogrešnim pretpostavkama koje ih čine sudionicima u promoviranju dominantnih nacionalnih mitova (*Errant* 19).

Spanosova interpretacija, nadalje, predeterminira neke aspekte romana čitanjem kroz prizmu Vijetnamskoga rata, za Spanosovu generaciju traumatičnoga događaja i nagoviještanja kraja američkoga projekta. Ne ulazeći u opravdanost takve kritičke procedure, možemo navesti da je, prema Spanosu, vizionarska (dekonstrukcijska) dimenzija Melvilleova teksta u „razobličavanju suučesništva“ čitavoga niza „američkih diskursa . . . njegova doba (puritanska egzegeza, emersonijanski transcendentalizam, prirodne znanosti, proza romantičkoga realizma, republikanski diskurs)“ s onodobnim „društvenim, političkim i ekonomskim praksama“ (*Errant* 27). Ovdje prezentirana čitanja odvijaju se uglavnom unutar ovih parametara, iako ih kombiniraju i sagledavaju na načine koji se ili primiču Spanosovoj generalnoj ocjeni ili se odmiču od nje.

U prethodnim poglavljima razmotrili smo povijesne, književno-povijesne i disciplinarne okvire presudne za obnovljeni interes i valove recepcije *Moby-Dicka*, kao i revitalizacije pažnje za njegova autora. U smislu je kojem je roman višestruko recipirano, utoliko je u uvijek nanovo producirano djelo: nakratko, u trenutku pojave u književnome polju 1851., a neizmjerljivo dramatičnije i dalekosežnije u naletu modernističkog (i nacionalističkog) nastojanja da se zasnuje legitimnost proučavanja američke književnosti kao punopravne akademske discipline početkom 20. stoljeća, od Brooksa, Mumforda pa do Matthiessena, kako smo to ocrnali u prvome poglavlju. Kako krajem 20. stoljeća primjećuju Arac, Brodhead, Bryant, Lauter te Pease tek je negdje od 20-ih stvoren takav intelektualno-akademski okvir koji može podnijeti, a i generirati kanoniziranje čitavoga niza tekstova kao „remek-djela nacionalne književnosti“. U takvom specifičnom povijesno-stilskom okruženju modernizma nije pretjerano reći kako *Moby-Dick* uspješno ispunjava ideološku metaforu zrelosti (*coming of age*) američke književnosti, koja je obilježila roman u okvirima novije književne teorije, od 60-ih naovamo.<sup>58</sup>

<sup>58</sup> Isto tako će teorija kraja koja cvjeta u filozofsko-intelektualnom okružju postmoderne i kraja tisućljeća kao nositelje svojega ideološkog značenja uzimati, osim *Moby-Dicka*, ipak razmjerno češće Melvilleove romane *Pierre ili dvosmislenosti* te njegov posljednji roman *Opsjenar*, uz

## Novi okviri interpretacije

Nova kritika i njezin zatvoreni sustav referenci nailazila je u Melvilleovu opusu na nekoliko zamki, upozorava Wytan Curnow. Jedna je od njih bila stilska razbarušenost njegovih romana koje precizno i harmonizirajuće novokritičko čitanje teksta nije moglo obuhvatiti. Drugi je problem bio značenje Melvilleove tzv. „duge šutnje“, njegova navodnog povlačenja sa spisateljske scene nakon neuspjeha *Pierrea* (797). To su samo neki pokazatelji ograničenja što ih je njihova metoda interpretacije nametala tekstu koji se nije dao zatvoriti.

S druge strane, tekst je za suvremenu teoriju mehanizam generiranja značenja i susretište raznoraznih diskurzivnih kodova. Umberto Eco upozorava kako je jedna od zadaća interpretativne aktivnosti da od obilja implikacija, argumentacija i pretpostavki napravi izbor i obilježi ograničenja (*Lector* 47). Za dekodiranje poruke teksta potrebne su različite vrste kompetencija (lingvistička, situacijska, informacijska) koje (idealni) čitatelj treba savladati, navodi Eco (*Lector* 60-61). Među Ecovim pretpostavkama čitateljske kompetencije, zanimljivima se za ovaj kontekst čine *retoričko i stilističko hiperkodificiranje*, koje upućuje na retoričku tradiciju i na upućenost u žanrovska pravila. Potom, pretpostavke izvedene iz *intertekstualnih okvira*, što bi se odnosilo na sposobnost čitatelja da tekst čita na pozadini drugih tekstova (cjelokupnog diskurzivnog polja jedne kulture, u idealnoj projekciji) te, na kraju, čitateljska i interpretativna strategija *ideološkog hiperkodificiranja*: takva se usmjerenost prepoznaje kada se „aksiološke konotacije pripisuju aktancijalnim polovima u tekstu“ (*Lector* 77-85, 176).<sup>59</sup> Smatramo da se većina novijih i suvremenih kritičara, kako je već razrađeno u drugom i trećem poglavlju, služi upravo tim trima čitateljskim stra-

---

pripovijesti *Benito Cereno*, *Bartleby*, pisar i *Billy Budd*. Tako novija kritika čita u Melvilleovim tekstovima neke od osnovnih figura retorike kraja tisućljeća. Usp. Bercovitch, *Rites* 246-306; Jehlen 1986; Lee; Levine 1998; Ryan 2000; Sundquist 1993.

<sup>59</sup> Eco navodi primjer „pogrešnog“ dekodiranja u ideološkom ključu u slučaju poznatog devetnaestostoljetnog popularnog romana *Tajne Pariza*, Eugènea Sue. Radništvo, slijedom svojih ideoloških sklonosti, miješa kodove i aktualizira u revolucionarnom ključu diskurs kreiran u socijaldemokratskom ključu. To pokazuje, navodi Eco, kako ideološka kompetencija može u tekstu pronaći nešto čega autor nije bio svjestan, ali što tekst proizvodi, implicira, obećava i pretpostavlja (*Lector* 177).

regijama kako bi pristupili tekstu *Moby-Dicka*. Potonji, ideološki pristup zastupa, primjerice, Edward Said, koji smatra da su upravo „realnosti moći i autoriteta“ one stvarnosti koje „omogućuju tekst, isporučuju ga čitateljima, mame pažnju kritičara“ (5).

Među inima, Jenny Franchot i Emily Miller Budick naglašavaju stilsku, retoričku i intertekstualnu dimenziju romana, ali ga istodobno slijedom novohistorističkih i kulturnih pretpostavki smještaju u ideološki okvir. Franchot se usredotočuje na Melvilleovu dekonstrukciju protestantske ortodoksije koja se zbiva u jeziku romana, ali i kulturnim susretima i antropološkim propitivanjima (160, 173). Miller Budick promatra roman kao dio tradicije koja „premda se u velikoj mjeri sastoji od otpora pojedinim ideologijama (kao što su rasizam, klasno društvo, patrijarhalnost. . .), nipošto ne podrazumijeva mogućnost bijega od društva, povijesti i tradicije“ (4). Ona, osim toga, smatra da iako prva stavka, subverzivnost prema ideologiji u velikoj mjeri ohrabruje dekonstrukcijsko čitanje teksta, isto su tako jake silnice koje smještaju čitanje unutar „razumijevanja kako ideologija utječe na interpretaciju“ i „kako se tekstovi mogu razumjeti u društveno-političkom kontekstu“ (4-5).

Primjerice, zbornik radova urednika Richarda H. Brodheada iz 1986. nudi niz tada novih eseja o romanu. U uvodu Brodhead navodi nekoliko osnovnih interpretativnih interesa, a to su: *Moby-Dick* kao žanrovski hibrid, kao studija kulturne uvjetovanosti psihičkih procesa, kao „veliko djelo američke industrijske povijesti“, potom, *Moby-Dick* kao „knjiga zaljubljena u jezik“ te kao „književni izraz onih energija koje su politički izražene kao američki ekspanzionizam“ (1-11). U tom zborniku, dakle, prevladavaju dekonstrukcijski, semiotički i kulturni pristupi. Desetljeće i više nakon njega urednik sljedećega zbornika Robert S. Levine (1998.) pokazuje da izazovnost romana za interpretaciju nije jenjala, ali ovaj puta se oslanja na novohistorističke, postkolonijalne, antropološko-kulturne i identitetske pristupe.

U ovako različito zamišljenim interpretativnim modelima još je jedna stvar od presudne važnosti. Naime, ovakvo je suodnošenje pisca, teksta i čitatelja uvijek procesualno, dinamičko, što ujedno govori da značenje teksta nije fiksirano, nego se ostvaruje neprestanim mijenjanjem pozicija i pregovaranjem u samome procesu čitanja, kao paraboli za sve interpretativne radnje. Dekonstrukcijski usmjereni kritičari upozoravaju kako na

putu izvedbe značenja postoje zapreke, a neke su od njih svakako lakune, implikacije, izostavljanja i odustajanja, odnosno praznine kao neizbježan dio diskursa. U tekstu koji slijedi pokušali bismo ukazati na rasprave karakteristične za književnu teoriju koje u tekstu *Moby-Dicka* traže lakune njegova „potisnutog drugog“ (Budick and Iser xii). Procijepi u tekstu gdje se istodobno događa i neizrecivo i izricanje neizrecivog Jacques Derrida označava platonskim terminom *khora*, kao figure nečega što je nemoguće figurirati, što je istodobno i biće i ništavilo. Za Derridu to je prostor u koji se upisuju aporije osjetilno/razumsko, ne-biće/Biće, prisutno/odsutno, aktivno/pasivno, živuće/ne-živuće. Khora prilikom upisivanja ostaje bezoblična i bez pravoga određenja (Budick and Iser 36, 37).

Teoretičari kraja tisućljeća naglašavaju necjelovitost, otvorenost i kontradiktornost u tekstu *Moby-Dicka*. Tako je, prema Flucku, čitatelj na početku teksta, kao retorički izuzetno naglašenom mjestu, suočen sa strategijom prikazivalačke aporije („Cultures“ 208). Početak suviškom informacija destabilizira, dinamizira tekst prije nego što je i započeo. Suvremeni kritičari, pak, odmiču se od dekonstrukcijske potke i skloniji su pragmatičnom čitanju. Kako Ryan funkcionalno tumači peritekstualne dijelove romana, „Etimologiju i citate“ (MD 7-19), bio je to dio književne i izdavačke konvencije poduprt autorovim „moralnim autoritetom“. No ona smatra kako se Melville u *Moby-Dicku* odmiče od „konvencije iskrenoga predgovora“ te duhovito krši „očekivani ugovor između autora i čitatelja“ (63). Hester Blum smješta peritekst unutar dulje tradicije pomorskih pripovijesti te predlaže da taj dio teksta shvatimo kao „ključ za razumijevanje kako knjiško znanje i radne prakse proizvode materijalističku viziju“ s obzirom na to da „prirast“ popularnog i specijalističkog znanja o pomorstvu nije bio stran ni drugim mornarskim pripovijestima toga vremena (116). Kritička čitanja periteksta bilo kao tekstualnog bilo kao epistemološkog problema, navodi Blum, „smatra[ju] da dodaje težinu ili ‘balast’ miješanoj formi romana, kao i da pokazuje teškoću klasificiranja jezika ili ljudskoga iskustva“, dok ona drži da Melville svoj tekst time svjesno upisuje u „žanr mornarskih pripovijesti“ (127). U peritekstu, skriven iza likova „pokojnog [sic] sušičavog gimnazijskog suplenta“ i „nekog zamjenika pomoćnog bibliotekara“ koji predočuju arhiv znanja o kitovima, kitolovstvu i pomorstvu (MD 7, 8), Melville stvara hijerarhiju znanja i iskustva svojega kopnenog, laičkog čitatelja i mornara: „Roman prikuplja korpus pomor-

skoga znanja čije je kruženje u širem književnom svijetu i usuprot njemu isto tako prikriveno kao i rad mornara koji su ga proizveli“ (Blum 129). Pokazuje da su „rad i kontemplacija“, empirijsko i metafizičko otpočetak združeni u Melvilleovoj viziji (ibid.).

Christopher Sten u kontekstu arhetipske i mitske kritike pak smatra etimologiju i citate pokazateljima statusa romana kao epa: „Melville stvara dojam da je njegova tema univerzalna i da je, poput drevnih usmenih epova, njegova pripovijest ‘uradi sam’“, a da istodobno čitatelja „stavljaju u odgovarajuće raspoloženje straha i udivljenja“ zbog važnosti i opsega teme (138). Oni, nadalje, otkrivaju da sami „sastavljač“ pokušava razbijene i raspršene fragmente povezati u neku cjelinu koja bi dala smisao tragediji kroz koju je junak prošao. U konačnici, smatra Sten, izvatici mogu imati i „otkupiteljsku ulogu“, kao „sjeme junakove obnove“ ako se „otključa njihova tajna“ (139).

Nakon subverzije pripovjedačke pozicije u peritekstu pripovjedač uzvraća udarac na samome početku teksta izravno se legitimirajući: „Zovite me Ismael“ (MD 1: 23) [„Call me Ishmael“ (*Moby-Dick* 1: 12)].<sup>60</sup> Na relaciji periteksta i teksta uspostavlja se dinamika rubno (nadomjesno)/središnje tako što biva uzurpiran pripovjedni autoritet koji tijekom pripovijedanja nastoji zadržati premoć. Koliko je autentičan glas koji progovara u pripovjednom modusu, ako je prije toga nadopunjen/nadomješten isječcima, citatima, referencama, legendama? Ne oduzima li svaki od referiranih izvora pripovjednom glasu dio autoriteta, koji time postaje u najmanju ruku rascjepkan, raspodijeljen, razuđen, kao što to potom pokazuje i ekstenzivni i detaljni prikaz kitove anatomije u tekstu romana? Moglo bi se zaključiti: na način na koji je u pred-početku i peritekstu uspostavljen multivokalni, raspršeni i intertekstualni referencijski rub, on u cijelome tekstu djeluje centrifugalno, raspršujuće. Stoga je Ismael i okršten kao *circumlocutory* (preopširni, razvučeni, zaobilazeći, izbjegavajući, vrdajući) pripovjedač.

<sup>60</sup> Sličnu dinamiku zamjećuje Arac u još jednom ključnom tekstu razdoblja, *Skrletnom slovu* N. Hawthornea. Početak zapleta odgođen je oduljim poglavljem „U carinarnici“, u kojemu se pripovjedač bavi suvremenim političkim okapanjima i njihovim posljedicama na njegov (piščevo) status na izuzetno ironičan način, a dijelom opravdava i bavljenje temom iz povijesti Nove Engleske. Problematizira tako stranačku borbu u Americi, položaj pisca u društvu, prisutnu dilemu: prihodi od pisanja ili zatupljujuće državne službe, da bi zatim pripovjedni glas na distanciraniji način zaronio u prošlost. U analizi Arac pokazuje kako početni dodatak/nadopuna fingira kao ključ za središnji tekst (Bercovitch and Jehlen 247-266).

Imenovanje je, kaže Nietzsche, snažna jezična gesta s obzirom na to da instanca koja ima moć nametanja imena inscenira „gospodsko pravo“ i „simbolički zaposjeda“ imenovane stvari i pojmove (160). Međutim, pripovjedač zapravo nudi čitatelju opciju, mogućnost da ga nazove Jišmael / Ismael / Ishmael,<sup>61</sup> u konvencionalnoj gesti vabljenja čitatelja. No, uz ovu ogradu, pojavljuje se nova asocijativna veza koja opet osnažuje performativ. Ime „Jišmael“ konotativno je vezano uz biblijski kontekst koji ograničava i uokviruje kontingentnost uvodne rečenice.<sup>62</sup> Spanos nas, zanimljivo, uvodi u čitanje samoga teksta jednom okluzijom, navodeći rečenicu „Zovite me Ismael“ kao početak romana, zaobilazeći peritekst (i nije u tome jedini kritičar). Spanos komentira: „ime je maska, . . . Melvilleova uvodna upotreba ovog neobičnog i rezonantnog biblijskog/američkog puritanskog imena je privremena ‘pogodnost’“; „Ismael: To ‘ime’ je dobro kao i svako drugo da bi se započela ‘priča’ koju vam želim ispričati, ali ‘nisam siguran’ kako nastaviti“, parafrazira Spanos Melvillea (75). Ovakvim slučajnim imenovanjem Melville, nadalje, želi „demistificirati magiju autorstva – dovesti u pitanje oblikovnu . . . ulogu transcendentnog autora kao samoprisutnoga subjekta *logosa*. Poistovjećujući se s pripovjedačem koji, odbacujući patronim, dovodi imenovanje u pitanje, Melville se kao autor . . . postavlja u arenu povijesnosti – i slobodne igre“ (75-76).

Leverenz, u svojoj analizi prvoga poglavlja romana, također primjećuje da pripovjedač zakida čitatelja jer mu više prikriva no što otkriva informacije o sebi: „čini me nesigurnim u moju potrebu da znam“ (25). Čak ni Ismaelova objašnjenja o razlozima odlaska na more nisu nimalo definitivna, istovremeno nagovješćujući njegovu „depresiju“ i odalečujući se od nje (Leverenz 26). Varirajući između melankolije i agresije, Ismael zapođijeva „retoričku igru“ u kojoj implicira i sebe i pruža ogledalo u kojemu se može promotriti čitatelj: „[Ismaelovo] neintegrirano, opsesivno, depresivno, samoizvrđavajuće ja, čini se isto tako čitateljevim“ (Leverenz 27).

<sup>61</sup> Jeruzalemska Biblija navodi verziju imena Jišmael (Post 16 [Biblija]); hrvatski prijevod romana navodi verziju Ismael (MD 1: 23); u izvorniku nalazimo Ishmael.

<sup>62</sup> Jedan je od tih čitatelja i Melvilleov biograf E. H. Miller, koji u uvodnim poglavljima razrađuje obiteljsku situaciju Melvilleovih upravo pomoću biblijske (Abrahamove) priče. Zanimljivo je pritom da mlađi sin, Herman, biva figuriran kao Jišmael, zapravo stariji Abrahamov sin, ali onaj koji nije pravi baštiničnik (Post 21) (53-117). Miller osim toga upućuje na koji način sam Melville koristi ovu priču u nizu svojih djela (55-56).

Railton također nudi razrađenu analizu „uvodnoga gambita“ romana stavljajući naglasak na retoričke i performativne elemente Melvilleova pripovjedačkoga prosedea, koji pokazuje njegovu svijest o čitatelju, ali i želju da održi distancu (152). Tijekom romana, smatra Railton, Melville neprestano pokazuje želju „komunicirati s čitateljem“ prije nego što se konačno „preda Ahabovom gnjevu“ (153). Iako je Melville „nekoliko puta tijekom pisanja preoblikovao svoju knjigu o kitolovstvu“, Railton smatra da je Melville uvijek svjestan svoje publike, čak kad se prema njoj nalazi u stanju antagonizma, napetosti svojstvene odnosu između „autora i masovnoga čitateljstva“ (162, 163). Početak romana Railton čita u ključu komedije koja je trebala „zadovoljiti apetite . . . čitalačke publike“ (164). Ismael stoga figurira kao „zelembać“, šegrt na svojem prvom kitolovnom putovanju te obilno igra na kartu evociranja humora i čitateljske simpatije: „Čini se da je Melville nastojao kompenzirati neukrotivost kitolovstva kao književnog materijala Ismaelovom zabavnom naivnošću“ (Railton 165). Međutim, promjenu Melvilleove ideje uskoro vidimo u strukturi romana gdje se događa dematerijalizacija Ismaela; od 24. poglavlja („U obranu jednog zvanja“) Ismael fizički nestaje iz radnje, no njegov glas zaposjeda tekst i, takoreći, lebdi nad događajima dajući mu sveznajuću perspektivu u odnosu na radnju romana i na kitolovačku epistemologiju (Railton 167).

## Tekst i levijatan

Tony Tanner jedan je od kritičara koji nalazi u romanu „isprepletenost“ diskurzivnih modela (*American* 79) usto primjećujući kako Ismaelova pripovjedna strategija ne ide za tim da razotkrije svoj objekt; naprotiv, ona ga zaobilazno, neizravno i zakrivljeno dovodi do zasićenja diskursom. Najprije se taj problem uočava u prikazu onoga što ostaje neprikazivo i neuhvatljivo, naime bijeloga kita / levijatana / Mobyja Dicka. Knjiga ne upućuje jednoznačno da su to različiti pojmovi koji označavaju isto biće. U pretpočetku romana postavlja se pitanje je li biblijski, zoološki, istraživački, mitološki, popularni autoritet dovoljan da uspostavi i osnaži vezu

između bijeloga kita i levijatana, združujući naturalističku i metafizičku ravan teksta.<sup>63</sup>

Ako se za potvrdu obratimo izvornome tekstu, Bibliji, ne nailazimo ni na šta manji stupanj neodređenosti. Već je oslanjanjem prvenstveno na tekstove P. Millera (1956), Brumm (1970) i Bercovitcha (1975) upućeno na ove prevažne figuracije u romanu, to jest, tradiciju puritanske tipologije. Kako je, nadalje, upozorio Feidelson, potrebno je sagledati još i raniju tradiciju iza koje puritanska teologija i propovjedništvo crpe postupke i značenja, gotovo kao iz kakva kataloga: radi se o tradiciji biblijske teologije i egzegeze (88). Koje su značajke te tradicionalne hermeneutičke metode koje bi je učinile potencijalno zanimljivom i upotrebljivom za ambicioznoga američkog pisca ranoga 19. stoljeća? Eco, poznati medijevalist, objašnjava ključne razlike:

I u simbolističkoj i u srednjovjekovnoj umjetnosti postoje znakovi-slike, no srednjovjekovlje uvijek teži konvencionalizirati njihovo značenje. Pomoću repertoara simbola pokušava svakome znaku-slici podati čvrsto značenje. Zadatak srednjovjekovnih hermeneutičara nije zadržati plodnu višeznačnost, kao što bi radio današnji hermeneutičar simbola, nego odrediti što prije točno značenje, figuralno i konceptualno. (*Definizione* 114)

Feidelson i Brumm uspostavljaju vezu između alegorijske i puritanske interpretacije. Odatle Feidelson pretpostavlja prijelaz Melvillea od puritanske do simbolističke figuracije, kao romantičarske tendencije. Stoga ovaj roman može funkcionirati, između svih ostalih konteksta (kako je pokazalo prethodno poglavlje – romana, enciklopedija, „američki ep“) i u okviru transgresivnog „svetog spisa“, posve u skladu s kulturnim pomacima unutar sustava književnosti, teologije i morala američkoga ranoga 19. stoljeća, kako ih prezentira studija D. Reynoldsa (usp. Buell 1986; Franchot; Mariani).

Transgresivnost na granici prikazivosti očituje se i na razini vizualne simbolizacije i figuracije, također prisutne u romanu. Moguće izvorne sheme prikaza levijatana, navodi Jessie Poesch, nalaze se, primjerice, u iluminiranju manuskripta Liber Floridus, gdje se levijatan, đavao, Behemot, Antikrist, zmija i zmaj pojavljuju naizmjenično kao „lica đavolske moći u

<sup>63</sup> Za enciklopedijski pregled arhetipa levijatana, usp. Frye 215-218; izvor je, dakako, Biblija.

svijetu otpočетка [stvaranja] do kraja [vremena]" (42). Da autorizacija pisma putem (svetoga) Pisma nije preuzetna, svjedoči i niz analogija između romana i religioznoga diskursa na koje u pokušaju diskurzivnog određenja romana upućuje Buell u tekstu pod naslovom „*Moby-Dick* kao sveti tekst“ („*Moby-Dick* as Sacred Text“). Prema Buellu, upravo se religiozno gibanje i tjeskoba kao posljedica sloma „konsenzualnih dogmatskih struktura i biblijskoga autoriteta“ u onodobnoj Americi čine nekim od dominantnih silnica poticajnih za američku renesansu („*Moby-Dick*“ 55). Tijekom čitanja romana, međutim, nije sasvim očito je li bijeli kit demonski ili božanski čimbenik, čime se, prema Buellu, uspostavlja „jedno čitanje *Moby-Dicka* kao alegorije čitanja te posebno alegorije nečitljivosti: neodgonetljivosti kita kao teksta“ („*Moby-Dick*“ 6).

Time se Buell pridružuje nizu milenijskih kritičara koji se bave tekstualnim zamkama kako ih postavlja dekonstrukcijsko čitanje, odnosno Ecovo stilsko i retoričko hiperkodificiranje i intertekstualni okviri. Može se reći kako Melville zapravo ohrabruje ovaj tekstualni pristup već od trenutka kada u 32. poglavlju, „Cetologija“, uspostavlja svoju osebujnu cetološku klasifikaciju i izjednačava kita (kao višestrukog označitelja) s knjigom, različitim tiskarskim formatima, s potencijalno neograničenim značenjima. Fluck na temelju toga zaključuje: „Bijeli je kit, poput Ahaba, u konačnici intertekstualna tvorba koja, posebice u cetološkim poglavljima, služi kao polazna točka za stvaralačko istraživanje pripovjednoga sebstva. U toj borbi između kita kao čudovišne prijetnje i kao paradigmatičnoga izvora fiktivne svjetotvorbe, onaj koji pobjeđuje je pripovjedač Ismael“ („*The American*“ 454).

Obratimo pažnju na još jednu aporiju u prikazu središnjega simbola romana. Poesch navodi kako je jedan od vizualnih prikaza levijatana sljedeći: „zeleni, rogati zmaj, usta sa zmijskim zubima izdišu vatru, stoji kao da je dijelom uronjen u vodu“ (42). Ta zvijer, tvrdi autorica, „rijetko je ili nikada uključena i oslikavana kao građa bestijarija“ (41), da bi kod Melvillea doživjela svoj nastup. Znak je dodatno subvertiran time što se ikonografski nalazi na granici između vode, vatre, zemlje i zraka, a nepripadan ijedno me od njih. Još jedna nit „vizualne parodije“, navodi Poesch, provlači se u srednjovjekovnoj vizualizaciji levijatana: vladar (Antikrist) na njegovim leđima prikazan je na ikonološki način svojstven prikazu Krista u slavi na nebeskome luku (42). Osim toga, ilustracija je i metonomijski prezasićena

s obzirom na to da su levijatan i Antikrist vrlo često smatrani istim bićima (Poesch 41).

Neminovno je prvotni (biblijski) kontekst u koji smještamo figuru levijatana, prema Baltrušaitisu, onaj apokaliptični (*Medioevo* 175). Kod Melvillea su, međutim, aktivirani i drugi slojevi značenja. Odnosno, ako usvojimo apokaliptično čitanje, onda bi značilo da se posada američkoga kitolovca bori protiv same inkarnacije zla, dovodeći u pamet široko primjenjivanu doktrinu *manifest destiny* (očitovane sudbine).<sup>64</sup> I ovaj je pojam, poput raznih drugih američkih simboličkih konstrukcija, proizašao iz religijskog, puritanskog izvora. Takvo je čitanje inaugurirao već 1963. Alan Heimert u članku „*Moby-Dick* i američki politički simbolizam“ („*Moby-Dick* and American Political Symbolism“). Njegovo čitanje ozbiljnije prihvaća i razrađuje ideološki usmjerena kritika kraja 20. stoljeća. Analiza onodobne političke scene pokazuje da se američki političari svesrdno služe kršćanskom i biblijskom retorikom. Shodno tome, pripadnike kitolovačke ekspedicije moguće je promatrati kao sljedbenike Sv. Jurja ili Sv. Mihaela. Međutim, ako se kao njihovi simbolički potomci uzmu ne tek Ahab, Ismael, Starbuck, nego i Flask, Stubb te potom Queequeg, Tashtego i Daggoo (redom, pacifički otočanin, američki Indijanac i Afrikanac – trojica harpunara na *Pequodu*), postaje očitijom vrsta restilizirajuće parodije i simboličkoga realizma koje Melville rabi kao postupke. Naime, ikonografiju koja funkcionira u jednom značenjskom i žanrovskom okruženju (Biblija, puritanska egzegeza) on prenosi u fikcionalni svijet koji sa svoje strane teži korespondenciji s izvantekstualnom stvarnošću. Naravno da učinci takvog inventivnog sparivanja često graniče s komičnim, ali i parodijskim tonom, što sve pridonosi destabilizaciji značenja u romanu, kao i semantičkom obogaćenju njegovih značenjskih jedinica.

Posebno su važni u romanu motivi kitolovstva; no, kao i gotovo svaki drugi element narativne strukture (od imena likova do prirodnih elemenata), i oni se trebaju sagledavati u ključu polisemičnosti. Isprva ih promatramo u materijalnome kontekstu radnji i obreda na kitarki. Tanner u knjizi *Prizori prirode i ljudski znakovi* (*Scenes of Nature, Signs of Man* [1987.])

<sup>64</sup> Iako pokriva semantički opseg pridjeva očit, vidljiv, čak i shvatljiv, u sintagmi *manifest destiny* ovaj atribut prvenstveno se odnosi na biblijski kontekst očitovanja, čak i (proročke) objave o neupitnoj sudbini, proglašenoj od Boga, da će anglosaksonska rasa vladati cijelom zapadnom hemisferom (usp. Bercovitch 1978; Dimock 1989, 1991; Horsman 1981; Spanos 1995, 2016).

osobito pozorno promatra kako se materijalne činjenice pretvaraju u simboličke oznake važne za narativnu i kulturnu komunikaciju. Melvilleovi Jurji i Mihaeli love kitove koji vlasnicima (pobožnim kvekerima) donose nemali profit. Čine to zaoštrenim harpunima (Tanner ih naziva temeljno određujućim kulturnim „znakovima [američkoga] čovjeka“ [*Scenes* 10]) na kudjeljnim konopcima. Ulovljene grdosije pričvršćuju uz bok brodu gdje ih raščereče, a potom se daju na posao iskuhavanja tvari za dobivanje dragocjenog ulja – sve su te procedure sastavni dio narativne strukture. Velikim se dijelom taj tajanstveno neuhvatljivi levijatan sveo na sirovinu i komercijalnu stavku. Kombiniranje mistično-misterioznoga i zemnoga prepoznato je kao melvilijanski postupak: „potreba da se unutar našega stvarnog svijeta otkrije drugi svijet idealnoga“ (Bryant, „*Moby-Dick*“ 68). Bryant zatim naglašava dvostruku usmjerenost melvilijanske vizije: „[P] roblematična dvodijelna struktura romana utjelovljuje ovu borbu [između duhovnoga i fizičkoga; J. Š.] naizgled proizvoljno, ali neizbježno logično sparivanje krvavog svijeta kitolovstva i višega svijeta kita kao simbola bitka“ („*Moby-Dick*“ 69).

Novo strukturiranje Melvilleova romana predlaže Stephen Railton. Melvilleova se dilema, kako rezonira Railton, nalazi u činjenici da se obraća čitatelju i želi s njime podijeliti romaneskni svijet, ali također njeguje i svoje sumnje u vezi sa zajedničkom kulturom (152). Prema Railtonu, ta se podijeljena svijest može rekonstruirati i u samome procesu pisanja romana u kojemu se daju evidentirati revizije koje je pisac činio tijekom pisanja (162), čime se Railton referira na kritički postulat da je roman sastavljen od dva dijela – avanturističkog i metafizičkog, dinamička i statična poglavlja romana (164). Međutim, Railton predlaže drugačiju podjelu i smatra da se mogu identificirati četiri dijela romana: Ismaelova priča (od 2. do 22. poglavlja; Ulagivanje), izražena u komičnome modusu (164-165). Drugi dio (Zagovaranje) obaseže 24. – 40. poglavlje, koji donose promjenu Ismaelove pozicije i njegova pripovjedačkoga glasa izazvanu, kako spekulira Railton, „Melvilleovim vlastitim instinktom za veličinom“ (168). Istovremeno, Melville počinje u tekst umetati tragičke elemente. Od 42. poglavlja (Proroštvo) knjiga postaje esejistička, da bi od 55. do 105. poglavlja Ismael još jednom promijenio status: „nije ni sudionik u prvome licu, ni ‘tragični dramatičar’, nego romantički prorok“ (169).

Takozvana „cetološka poglavlja“, koja retardiraju radnju iz naratološke perspektive, dugo su čekala priznanje i bila smatrana balastom romana, ali se u novije vrijeme prepoznaje njihova uloga (171). Usuprot prevladavajućem kritičkom konsenzusu da je Ismaelova intencija u ovim poglavljima epistemološka, Railton smatra da je „retorička“, s obzirom na to da se Ismael neprestano obraća čitatelju (ibid.). Ova središnja poglavlja predstavljaju Melvilleov razgovor s publikom, dijalog između Ismaela i njegova „kopnenog čitatelja“ (172-173) u kojima se Ismael pokazuje kao prorok (182). Ako u *Typeeju*, prema Railtonu, Melville koristi metaforu da bi udomaćio nepoznato, u *Moby-Dicku* događa se suprotno: „sada je ‘neobični’ svijet . . . kojim plovi Pequod autoritativna referentna točka, a analogije koje Melville koristi neprestano onepoznačuju poznato“ (174). Čitatelju relativno nepoznat i egzotičan svijet kitolovstva postaje referenca za njegov život i za ljudsku egzistenciju.

Naposljedku, četvrti dio romana (Prkos), prema Railtonu, može se smjestiti od 106. do 135. poglavlja, s obzirom na to da u ovim poglavljima uglavnom progovara Ahab, bez uključivanja čitatelja, koji je „neretoričan, samozaokupljen, sa svojim preokupacijama“ (182), za razliku od Ismaela.

Ova se fragmentiranost očituje u rascijepljenoj aktancijalnoj strukturi na dva protagonista. Obično se aktancijalni model prikazuje tako da je Ahab nedvosmisleno usmjeren na bijeloga kita kao na svoj objekt žudnje, dok je Ismaelova pozicija donekle zakučastija; uostalom nimalo čudno za njegov dvosmisleni položaj unutar pripovjedne strukture, kao protagonista i pripovjedača, isprva homodijegetskoga, a potom intradijegetskoga koji, kako tekst napreduje i bez posebnoga objašnjenja, sve češće prisvaja kompetencije sveznajuće ili impersonalne pripovjedne svijesti. Epilog romana pruža narativnu potvrdu da je pripovjedač uistinu Ismael, koji je jedini preživio havariju broda i posade u kulminaciji trodnevnoga lova na bijeloga kita. Svoju poziciju Ismael još jednom potvrđuje biblijskim izvorom, pozivajući se na Joba: „AND I ONLY AM ESCAPED ALONE TO TELL THEE“ (*Moby-Dick* 470; nije navedeno u hrvatskome prijevodu). Ovime se nadaje da je cijeli roman retrospektiva, pogled unatrag, osim, dakako, već spomenutoga periteksta. Ismael je, kao i drugi članovi posade, usmjeren na Ahaba istodobno kao primalac, pomagač, ali i kao protivnik. Kako je pokazala Aracova interpretacija u prethodnome poglavljju, moglo se dogoditi da subjekt i objekt zamjene mjesta, tako da ni Ahabova po-

zicija nije stabilizirana. Tim je više Ismael, osobito ako ga shvatimo kao prožimajuću pripovjednu instancu, prisutan i funkcionalan i na fizičkoj i na metafizičkoj ravni zapleta.

Sve to upućuje na svjetotvorni potencijal jezika, posebice naglašavan u književnoj teoriji nakon „jezičnoga obrata“. Taj se jezični impuls u *Moby-Dicku*, navodi Brodhead, ne određuje terminima teorije odraza, refleksije, mimezisa (metafora ogledala), nego terminima poiesisa, performativnosti, svjetotvorbe (metafora svjetiljke). Ako se ovaj teorijski uvid prenese na roman, Brodhead tvrdi da nastaje dalekosežna metaforička relacija svijet = riječ (8), odnosno, u Ismaelovu semantičkom sustavu, kit = knjiga.

Opažamo kako druga metafizička i izrazitije metanarativna linija zapleta započinje 32. poglavljem, „Cetologija“, u kojemu Ismaelova namjera nije tek ponuditi sistematizaciju i taksonomiju roda kitova, nego i ponuditi čitatelju ključ „da se valjano razumije sve što je dosad otkriveno i napisano u vezi sa svim mogućim vrstama levijatana“; uz ogradu: „Bit će to sistematski prikaz svih vrsta kitova . . . no to nije lak posao, i zato će ovaj prikaz biti samo pokušaj klasifikacije sastavnih dijelova jedne kaotične cjeline“ (MD 32: 134). Evo ukratko ključa za razumijevanje narativnoga prosedea romana – koji istodobno pretendira i reterira; koji obećava, a potom povlači obećanje; koji pokušava iz kaosa stvoriti sustav. Ova dvostrukost diskursa opaža se i u kritičkim interpretacijama. U prvoj verziji, u toj se pretenziji pripovjedni diskurs zaodijeva znanstvenim ruhom, na što kao na karakteristiku američke proze 19. stoljeća upozorava Arac. Pripovjedni glas, navodi Arac, pridaje sebi kompetencije, širinu i znanje da bi se pripodobio jednome od prevladavajućih „sustava gledanja i znanja“, zajedno s novinarstvom i novonastajućim društvenim znanostima (*Commissioned* 13-14). Po tome, Melvilleov pripovjedač kao da pristaje uz temeljnu orijentaciju znanosti da raspoređuje, klasificira, stvara red, organizira i vrši kontrolu. Dimock, međutim, prepoznaje u Melvilleovoj pripovjednoj proceduri sukob između slobode s jedne strane te kontrole i discipline s druge, što se konačno razrješava „književnom privilegijom“ autora. Ona mu „dodjeljuje suverenost za koju se podrazumijeva da je posve pod njegovim nadzorom“ („Ahab’s“ 188).

Nadalje, Melvilleova „tekstualna ovlast“ i „autorski suverenitet“ odraz je „uvjeta američkoga nacionalnoga suvereniteta“ i „društvene vla-

davine prijeratne Amerike“, postulira Dimock svojim novohistorističkim pristupom (7). Usuprot modernističkim i novokritičkim formulacijama Melvilleova genija, pobune i otpora prema viktorijanskoj kulturi, Dimock ga ukotvljuje u logiku vlastite kulture kojoj ne može pobjeći. Ona pokazuje da se, barem od Jeffersonove formulacije o neizbježnosti kontinentalne ekspanzije Amerike, ova pretpostavka temeljila na spajanju dvaju termina, „imperijalno“ i „sloboda“. Nacionalistički pojam, iskovan 40-ih godina 19. stoljeća, pod nazivom „očitovana sudbina“ (*Manifest Destiny*) pokazuje paradoksalni način na koji je teritorijalno širenje moglo biti retorički opravdano zahtjevom slobode. *Moby-Dick* na sličan način pokazuje „načelo imperijalne slobode, načelo autorske slobode usidrene u tehnologiju kontrole“ (10). U Americi za vrijeme predsjednika Jacksona, populističkoga vođe (mogli bismo reći, Donalda Trumpa ranoga 19. stoljeća), „individualizam“ je isprepleten s „logikom jaksonijanskog imperijalizma“ (10). Izgradnja „imperijalne nacije“ temeljila se na „formaciji suverenoga sebstva“ (11).

Očitovana sudbina, obrazlaže Dimock, spacijalizira vrijeme (sličan argument postavlja i Spanos u svojem čitanju romana): „Budućnost Amerike mora postati sudbinskom – . . . mora se ucrtati na prostornoj osi, pretvorena u providonosni plan“ (15). U romanu se to očituje kao „spacijalizirana ekonomija“ (ibid.). U kontekstu mitiziranja zapadnoga osvajanja i širenja kao civilizacijske misije, mistike pograničja, sigurnosnog ventila za mlade nemirne lutalačke tipove, prostora regeneracije nacionalnoga duha, roman kao da proteže sve te aspekte na konačni zapad Amerike – Pacifik.

Pišući *Moby-Dicka*, Melville mora zatomiti svoju suverenu autorsku personu, kako pokazuje njegov status na književnom tržištu toga doba. Stoga u romanu poseže za slikama „začarane inzularnosti“, kao što su „siva ambra“ i „dukat“ (110). Ta dva važna simbola u romanu, prema Dimock, označavaju Melvilleovu ambiciju da ostvari „književno remek-djelo“, ali funkcioniraju kao ambivalentni motivi, upravo kao što je sloboda „uspostavljena svojom suprotnošću“, ili kao što, ponavljajući Dimockičinu metaforu, „logika imperijalnoga sebstva“ komplementira „logiku ‘carstva slobode’“ (111). Tekst romana, sebstvo i nacija, „svo troje utjelovljuju, pojedinačno i zajedno, srodnu logiku slobode i gospodstva, suverenosti i porobljavanja“ te su „dvostruke formacije“ (ibid.).

Ova dvostrukost, nerazriješenost, isprepletenost zbiva se i u samome bijelome kitu s obzirom na to da je njegova „transcendentna sloboda“ jedna „vrsta transcendentalne nečitljivosti“ (113). Kit združuje u sebi „slobodu idealizirane privilegije i slobodu destruktivnog djelovanja“ (114). Stoga Ahab u nastojanju da „svede neodredljivi tekst na odredljivo značenje“ predstavlja „kaznjeničku logiku“ „negativnog individualizma“ (131), no niti jedan od likova, niti jedna od perspektiva ne može umaći zamci slobode koja, da bi se ostvarila, traži (nečije) ropstvo: „Sudbina u *Moby-Dicku* i očitovana sudbina prijeratne Amerike srodne su pojave. Ahab i Amerika, oboje nositelji bezvremenske sudbine, odražavaju međusobnu sličnost“ (134), zaključuje Dimock. Time je ona ukazala na „dijaloški odnos“ romana i njegova povijesnoga i društvenoga konteksta u koji je pisac umrežen (6).

U odmaku od novohistorističke perspektive, Spanos (1995), naprotiv nudi dekonstrukcijsko, posthumanističko čitanje prema kojemu Melville u romanu decentrira i dezavuiru različite kulturno dominantne diskurse, bilo vezano uz kritičke okvire interpretacije (američka renesansa, modernistička kritika, hladnoratovski okvir [*Errant* 45]), bilo vezano uz ključne mitove discipline, kako ćemo uputiti u nastavku diskusije.

Osim stila i jezika, i u narativnom smislu *Moby-Dick* krši većinu zakonitosti naracije bilo da se radi o „konzistentnoj fikcionalnoj karakterizaciji, teološkoj interpretaciji teksta (oblikovanju kanona), samo-prisutnom (patrijarhalnom) subjektu, klasifikatorskoj ili disciplinarnoj tablici, prozirnosti pisma i strukturiranju pripovjedne forme u početak-sredinukraj“ (73), čineći roman oglednim primjerom dekonstrukcijske metode ili pretečom postmodernističke aleatorne poetike (60). Tragička vizija u romanu je nakalemljena na „metafizičku viziju“, a Melvilleov je cilj uništiti obje teleološke strukture, kao „varku“, nuspojavu američke kulturne logike emersonijanskog transcendentalizma, a koje Melville nastoji parodirati, karnevalizirati (ibid.).

Spanos namjerava središte pažnje u romanu pomaknuti s Ahaba na Ismaela, ali ne na njegov teleološki Bildung zaplet, nego na njegovu „perspektivu *iznutra* . . . , iz decentrirane horizontalne perspektive angažiranog, istraživalačkog i nesigurnog bića-u-svijetu kao čin Ponavljanja“ (76; Spanos se ovdje referira na činjenicu da je cijeli roman, iz perspektive epiloga, čin retrospekcije Ismaela kao jedinoga preživjeloga nakon havarije *Pequo-*

da). Još jedno Spanosovo opažanje razlikuje ga od većine drugih kritičara vezano uz problematiku kompozicije romana. Prema njegovu mišljenju, ne radi se o fazama kompozicije romana, nego je Ismaelova linija zapleta otpočетка indirektna, zakučasta, aleatorna i lutalačka (92).

Cijela je Melvilleova procedura Ismaelova izlaganja čin usmjeren, prema Spanosu, na dekonstrukciju „puritanske tradicije“ („ontoteološka tradicija“ [79]), koju Spanos s pravom stavlja u središte američkoga projekta tijekom cijele njegove povijesti. Za njega se to ironijsko prečitavanje odvija u epizodi u kojoj se Ismael referira na propovijed oca Mapplea o proroku Joni i kitu, u devetom poglavlju „Propovijed“. Spanos pažljivo uokviruje Melvilleovo čitanje, iz Ismaelove vizure, propovijedi oca Mapplea koja ima monumentalne posljedice s obzirom na to da historizira „metanaraciju koja ima korijene u kalvinističkom providonosnom shvaćanju povijesti: naraciju o prefiguraciji koju puritanski egzegeti nameću biblijskim tekstovima, naraciju koja je omogućila kulturni diskurs američke jeremijade i trajnog američkog imperijalnog ‘poslanja u divljini’“ (91), kako Spanos precizno detektira točke Melvilleove kritike. Potom slijedi detaljno čitanje učinka propovijedi oca Mapplea na Ismaela i, navodno, Ismaelovo ironijsko uokvirivanje njezina „(kalvinističkog) teološkog [*theo-logical*] sadržaja“ (94). Otac Mapple artikulira formu jeremijade, iz američkih studija poznatu kao „puritanska prefigurativna metoda biblijske egzegeze“ odgovorne za „metanaraciju koja je postala utemeljujućom za kulturni diskurs kolektivnog američkog sebstva“ (98).

Prema Spanosovu posthumanističkom i anti-ontološkom čitanju, otac Mapple se doduše obraća marginaliziranima i malenima koji čine njegovu kongregaciju, ali to čini da bi „osnažio nacionalni konsenzus“ i da bi putem njega „disciplinarno normalizirao nastajuću, posebnu grupaciju socijalnih ‘otpadnika’: multirasne i etničke američke radničke klase“ (100). Stoga, ako smo već dosad shvatili da je Ismaelova naracija puna „hermeneutike sumnje“, onda je Mappleova „puritanska egzegeza logocentrična i teleološka sve u šesnaest“ (ibid.). No možemo ovdje ustvrditi kako se poneki kritičari ne slažu s ovakvim reduktivnim ili namjenskim čitanjem te upućuju na slijepu točku u Spanosovoj argumentaciji, kao što pokazuje, primjerice, pomno čitanje propovijedi Giorgia Marianija (2006). No ako nastavimo razrađivati ovaj kritički zahvat, sljedeća točka dekonstrukcije bit će, dakako, kapitalizam s obzirom na to da se diskurs

oca Mapplea može ujarmiti u okvire Weberove teze o protestantskoj etici i duhu kapitalizma, o „suučesništvu“ između „panoptičke kalvinističke egzgetske strategije s nastajućim američkim kapitalističkim sociopolitičkim poretkom“ (103), još jednom neuralgičnom točkom koju roman nastoji dijagnosticirati i decentrirati.

Sljedeći korak, prema dekonstrukciji potentnog kritičkog termina američke renesanse napravili su, prema Spanosu, a i kako smo pokazali u nekim komentarima, novohistorički kritičari koji su demistificirali ovu „književnu formu“ kao oblik „omogućen perspektivom ‘kraja ideologije’“ te time prokazali „njeno ideološko suučesništvo s golemim poslijeratnim naporom da se ustanove i osiguraju kulturni temelji za reprodukciju imperijalnog nacionalnog konsenzusa, specifično hladnoratovski scenarij“ (131). Pritom Spanos konstatira da je za „starije“ amerikaniste ključni zahvat bio u činu distinkcije „američke romanse“ u odnosu, s jedne strane, na europsku tradiciju, a s druge strane, u odnosu na realistički roman (135).

Po čemu je, možemo se upitati, Spanosova orijentacija na Ismaelovu potku, zapravo drugačija od modernističkog (hladnoratovskog), a poslije i novohistorističkog valoriziranja njegove neuhvatljive i decentrirajuće perspektive? On smatra da ga Melville odbija smjestiti, ukrotiti ili ukalupiti u okvire romaneskne tradicije ili linearne narativne logike, nego ga sustavno stavlja u odnos prema različitosti, prema slučajnosti, „decentriranome sebstvu“ i „bivanju u svijetu“, dakle, neprestano ga upravlja prema imanenciji umjesto transcenciji, kako bi zahtijevao američki model (153-154).

Kada se Spanos odlučno tijekom interpretacije okreće Ismaelu kao principu koji nosi antilogocentričke i antiantropocentričke značajke i stvara hirovitu i nelinearnu potku zapleta, ostaje pitanje na koji je način njegova afirmacija Ismaela (usuprot Ahaba) novina u odnosu na kanonska čitanja „osnivača američkih književnih studija“ koja su „privajala . . . Ismaela kao trijumfalni glas suverenog pojedinca američke demokracije nasuprot Ahabovom totalitarizmu kao svoj hladnoratovski projekt“ (226). Niti je Ismael tek druga, „parazitska strana Ahabove totalitarne problematike uvjeravanja“, kako bi htjelo novoamerikanističko čitanje (224). Spanos postulira dva Ismaela: jedan je Ismael „unutar stvarnih događaja putovanja *Pequoda*“, a drugi je Ismael koji iz „suvremenosti“ poduzima „hermeneutičku borbu da osmisli taj kataklizmički niz događaja u prošlosti u koje je bio neumitno uključen“ (224-225). Ismael, po tome, ima oznake „organ-

skoga intelektualca“ po modelu Antonija Gramscija, smatra Spanos (225), dajući prednost diskursu nad poviješću.

Kao preteča postmodernističke antiontološke poetike, dakle, Melville, putem Ismaela, u romanu ispoljava sumnju u valjanost i funkcionalnost „reprezentacijske pripovijesti“, a koja se osobito dojmljivo čita u tzv. „ceto-loškim poglavljima“, u tom suvišku i interpretativno teško savladivim dijelovima romana. Ova nepovjerljivost proizlazi iz Melvilleove intuicije da je „reprezentacijska pripovijest povezana s metafizikom“: „Ona je svojevrijedno otpočetak mišljena da pretvori odsutnost . . . ili razliku . . . u prisutnost kao jedinstven, totalni i minijturni objekt znanja, pred usredotočenim [*concentering*] imperijalnim autorskim okom (sebstvom) [igra riječi u engleskome: eye/I]“ (172-173).

No kao postmodernistički kritičar Spanos i sam nameće određene asocijativne veze „između ontologije *Monosa* kapetana Ahaba [okcidentalna tradicija], nepogrešive priče oca Mapplea [američka jeremijada] i . . . opsesivnog napora američke književne tradicije da oprisutni američku divljinu [američka mitologija]“ (175) koje nužno mora uspostaviti svojim diskursom kao nadređeni interpretativni okvir romana.

Osim premisa tradicije, naracije i jezika, Melville, prema Spanosu, destabilizira i poziciju čitatelja tako da „Melville ne samo da fokusira suučesništvo američkog čitatelja/gledatelja s Ahabovom nasilnom voljom za moći, nego u tom činu također izmješta njegovo/njeno središnje i centrirajuće oko i njegovu antropologocentričku mjeru“ (179).

Melville je kao preteča postmodernizma afirmirao „pravilo hirovitosti“ kao svoj poetski princip (181). I u ovome dijelu, Spanos se odmiče od dominantnoga kritičkoga slijeda s obzirom na to da smo u prvom poglavlju pokazali na koji je način kritika prve polovice 20. stoljeća uspostavila sliku Melvillea kao preteče modernizma i romana *Moby-Dick* kao teksta koji anticipira neke modernističke narativne strategije i idejne preokupacije. Ovdje Spanos podiže ulog i stavlja Melvillea u odnos utjecaja i anticipacije za generaciju koja je radala postmodernizam u američkoj književnosti: „Melville . . . je proleptički omogućio i dubinsko genealoško razumijevanje američkog kulturnog identiteta . . . produciranog i reproduciranog svojim kulturnim spomenicima i dubinski zaobilazni, to jest, postmoderni, način podrivanja njegova imperijalnog učinka“ (184).

U pripovjednome diskursu romana nije samo Ismael nositelj ove druge, subverzivne hermeneutičke orijentacije, to je u nekim situacijama i kapetan Ahab. U 70. poglavlju, karakterističnoga naziva „Sfinga“, koji evocirajući egiptološku simboliku barem dijelom upućuje na problem teškoće čitanja i tumačenja, dešifriranja znakova, nositelj hermeneutičke tenzije postaje ulješurina glava.<sup>65</sup> Nakon što su je odvojili od kitova tijela i pričvrstili s vanjske bočne strane broda, glava u pripovjedaču izaziva biblijsku asocijaciju: „i ona je, kapljući krvavim kapljama, visjela o ‘Pequodovu’ boku kao glava diva Holoferna o pojasu Judite“ (MD 70: 297). Nedugo poslije na palubu izlazi Ahab, kojega zaokuplja ta glava te u karakteristično povišenom monologu razrađuje čitav niz asocijativnih veza koje analogijski povezuju razne segmente iskustva: „Kako li si neizrecivo slična, o prirodo, ljudskoj duši, i u svemu sva povezana s njom! Ni najmanji atom ne živi i ne kreće se u materiji a da u duši čovječjoj ne bi imao svoju sliku i priliku“ (MD 70: 298-299). Ahab ovdje nastupa kao pravi transcendentalist koji prirodu doživljava kao odslik duhovnoga svijeta. Ponegdje se Ismael-pripovjedač i Ahab-protagonist čine integralnim dijelom analogijskoga spektra koji uključuje čovjeka, prirodu i tekstove.

Slična dinamika na liniji antiznanstveno (subverzivno) i znanstveno (hegemonijsko) odvija se i u 79. poglavlju, pod nazivom „Prerija“, u kojemu melvilijanski pripovjedač na specifičan način aktualizira diskurzivnu polivalentnost. Ismael, koji sve primjetnije prelazi iz homodijegetskoga u intradijegetskoga pripovjedača, kako Melvilleova pripovjedačka namjera poprima sve ambicioznije obrise, spominje na samome početku poglavlja fizionomiju i frenologiju. Ove dvije discipline unutar diskurzivnoga korpusa 19. stoljeća funkcioniraju kao aspiranti na znanstveni status, čega je svjestan i pripovjedač (spominje nekoliko imena – Lavater, Gall, Spurzheim, ali ih istovremeno naziva „polunauk[e]“ (MD 79: 328). Potrebno se zapitati zašto Ismael intertekstualno usvaja upravo ove dvije discipline u svojem tekstu te ih primjenjuje na fizionomijsku i frenološku analizu ulješurine glave? Posebice stoga što znamo, prema Reginaldu Horsmanu, kako su se ove dvije discipline rabile prvenstveno kao izvori dokaza u sve glasnijim raspravama tijekom 19. stoljeća oko ljudskih rasa, njihova porije-

<sup>65</sup> Motivi i simboli te teorije značenja proizašli iz dešifriranja egipatskih hijeroglifa i fascinacije njima u američkoj kulturi tijekom prve polovice 19. stoljeća razmatraju se u Irwin (1983).

kla, značajki te urođene ili stečene superiornosti ili inferiornosti (43-61). U studiji o povezanosti rasnih teorija i očitovane sudbine Horsman pokazuje kako se od 1800. – 1850. u SAD-u formirao rasni diskurs hranjen znanošću, a potaknut ideološkim razlozima ovladavanja novim prostorima i stanovništvom.

Produbljujući ovu perspektivu svojim postkolonijalnim čitanjem romana, Samuel Otter za temu svoje studije *Melvilleove anatomije* (*Melville's Anatomies* [1999.]) uzima „suvremene diskurse rasnoga susreta . . . i rasne etnologije“ smatrajući da je „rasno tijelo“ središnja točka Melvilleovih morskih pripovijesti. U tome je Melville reprezentativan za onodobnu američku kulturu s obzirom na to da je njegova „opsjednutost tijelom“ refleksija opsjednutosti rasom koja se sagledava u smislu etnografskih opservacija. Uostalom, kako napominje Otter, već je Frye žanrovski identificirao *Moby-Dicka* kao anatomiju. Debate u vezi s ropstvom i nastojanje obiju strana, njegovih protivnika i pobornika, da pronađu argumente za ili protiv takve prakse, potiču bujanje rasnoga diskursa. S druge strane, susreti s pacifičkim kulturama, kojima je Melville bio protagonist, a kasnije i opisivač, teritorijalna ekspanzija, kao i ekspanzija književnoga tržišta, bila je tome dodatni poticaj.

Ismael se stoga „suočava sa stranim i fascinantnim tijelima drugih i pridružuje se etnološkoj potrazi“ (Otter). Čini to na svoj zakučasti način, s obzirom na to da u romanu neprestano oscilira od ljudske do kitove anatomije. Pritom negira mogućnost frenološkoga čitanja ulješurine lubanje: „Ako je ulješura u fiziognomijskom pogledu Sfinga, za frenologa je njezin mozak bez sumnje kvadratura kruga“ (MD 80: 330), što nas navodi na misao da Melville u romanu nudi „iskonski imanentnu kritiku devetnaestostoljetnih napora da se uđe u tijelo i da se izmjeri i rangira njegov značaj“ (Otter). Ovaj kritičar tzv. balastna, cetološka poglavlja ne čita, primjerice, u već spomenutom naratološkom ključu, nego smatra da u njima „Melville anatomizira etnološki diskurs“ (Otter). Ove znanosti – posvećene čitanju kulture, tijela i rase – uvučene su u intertekstualno tkivo romana samo da bi bile dekonstruirane i razotkrivene kao rasne pretenzije. Ismael se kao „neuki“ promatrač odriče mogućnosti jednoznačnog čitanja bilo ljudskoga lica, bilo životinjske fiziognomike, a time podriva elaborirani sustav cirkularnih rasnih pretenzija da proučavajući i mjereći kosti lubanje ili crte lica, prosuđuju o značajkama ne samo jednoga bića (bilo ono ulješura ili

priprosti seljak), nego cijele vrste postavljajući je na određeno mjesto u biloškoj, a time i u kulturnoj hijerarhiji: „Champpollion je odgonetnuo zakučaste granitne hijerogliffe, ali nema tog Champolliona koji bi odgonetnuo Egipat na licu ma kojeg čovjeka ili ma kojega živog bića. Fiziognomika je poput svake druge ljudske znanosti samo prolazna bajka“ (MD 79: 329). U *Moby-Dicku* povezano je nekoliko slojeva potrage – „potraga za znanjem usidrena je u tijela i oživljena potragom za rasnim tajnama“, a ujedno je i „oceanska potraga, vizionarska potraga i tjelesna potraga“ (Otter), no upravo ova isprepletenost pokazuje lažne pretenzije i ograničenja popularnih disciplina i praksi toga doba korištenih za promoviranje specifične ideološke i političke vizije.

Ismael je semiotičar koji spremno i perceptivno, u tradiciji biblijske i puritanske egzegze, uočava značenjske konstrukcije i veze između različitih fenomena: odnos čovjeka i vode na pozadini mitoloških priča, odnos između sublimno neprikazivoga i zbunjujućih i nejasnih prikaza kita (levijatana), odnos između nužde, sudbine i slučaja u ljudskoj egzistenciji. Svaka veza, ne posve protumačena postaje znakom u priči njegova života i odnosi se prema drugima na još do kraja nerazjašnjen način, ali s nadom da će jednoga dana sve stvari biti objašnjene. Ismael ne precizira uvijek sve elemente značenjskoga lanca; najčešći je njegov komentar takav da upućuje na naknadno, odgođeno prosvjetljenje: „Sve to nije bez nekog značenja“ (MD 7: 53). Ismaelova neodlučnost kako rastumačiti zbivanja, pojave i druge znakove tako može naizmjenice označavati ironiju, sumnju, odgodu, nekonzistentnost, ali isto tako i procesualno tumačenje (Tanner, *American* 79; McIntosh 49). U smislu nedovršenosti, procesualnosti i otvorenosti, Ismael postavlja puno više pitanja, no što daje odgovora, stvarajući time izuzetni semantički višak u tekstu. Ilustrativno je u tome smislu 42. poglavlje, „Bjeloća bijelog kita“. Navodi mitološke, umjetničke, naturalističke, ritualne tekstove i instance ne bi li objasnio znak „bjeloće“, ali na kraju odustaje od toga da može fiksirati njegovo značenje. Po tome je on svjetovni puritanac: kao njegovi preci on semiotizira svijet putem niza korespondencija i analogija, svjestan da je sve prepuno značenja, ali za razliku od puritanske egzegze, isto tako uvjeren da ne postoji definitivni ključ tumačenja koji bi dovršio potragu za znanjem. Otvorenost njegova diskursa jedan je od znakova koji upućuju na rastvaranje teoloških postavki u svjetovnu retoriku (Bercovitch 1975), pojava karakteristična za američku

prozu tijekom 19. stoljeća. Ta ekscentrična, duhovita i zakučasta otvorenost idealno je lovište za dekonstrukciju i razne druge semiotičke i tekstualne pristupe romanu.

## Psichoanalitička i arhetipska čitanja

Christopher Sten (1996.) i Camille Paglia (1990.) nastavljaju plodnu mitsku, arhetipsku i psihološku liniju čitanja romana. Sten to radi iz pozicije modificirane mitske i arhetipske kritike čitajući *Moby-Dicka* kao „epski roman“, koji je čak i složenije strukture s obzirom na to da spaja „dvije epske tradicije. . . : drevni ili primitivni ep borbe ili sukoba, kao u *Ilijadi* ili *Beowulfu*, i moderni univerzalni ep duhovne potrage, traženja transcendentnog reda ili značenja ljudskoga života, kao u *Božanstvenoj komediji* ili *Izgubljenome raju*“. Prva je posvećena Ahabu, a druga Ismaelu (136). Potom, naslanjajući se na komparativne studije mita i religije te arhetipsku psihologiju, preuzima njihove modele i primjenjuje ih na narativnu strukturu romana. Elemente „faza kitolova“ kao potke zapleta stavlja u odnos prema „monomitu“ koji se očituje u „ritualima inicijacije, s njihovom trodjelnom strukturom odvajanja, inicijacije ili kušnje i povratka“ (137). Ovu opet provlači kroz petodijelnu formu mita o Kralju Ribaru, kako ga je kreativno preispisao T. S. Eliot u *Pustoj zemlji* (138). *Moby-Dicka*, dakle, Sten čita iz perspektive sljedećih faza: „pripreme za lov“ ekvivalent su „pokopa mrtvacu“; „predstavljanje znanja o kitolovstvu“ je „šahovska partija“; „potjera za kitom“ postaje „propovijed o vatri“; „hvatanje kita“ pretvara se u „smrt utapanjem“; „kušnja u kitovoj utrobi“ prejudicira „što je rekla grmljavina“ (138, 139, 160, 171, 182, 200). Ismaelova linija, dakle, rekapitulira stanje „junaka kojega je progutalo čudovište i koji se potom ponovno rodio“ (137), dok je Ahabova mitološka potka uronjena u „drevni mit impotentnog Kralja Ribara, čija je zemlja opustošena njegovom vlastitom sebičnošću i koji sada čeka izlječenje“ (139). Kit, kao prirodna sila, može biti i stvaralački i rušilački princip, a ujedno on (ili ono što predstavlja) figurira i kao objekt potjere i kao svrha potrage. Za Ismaela on predstavlja „milost“, „samu životnu bit“ koja je „trajni, neuništiv misterij“ (216). Ahab

prestupa protiv ovoga „misterija“ s obzirom na to da ga želi savladati i uništiti, odbacujući opetovane signale u tekstu koji ga nastoje učiniti prihvatljivim za kitovu transformativnu snagu: „Ipak i u ovoj zadnjoj uri, Ahab je slobodan, na način na koji je Miltonov Sotona bio slobodan, odlučiti hoće li živjeti vječno ili umrijeti; . . . Ahab drži svoju sudbinu u svojim rukama, čak i kada steže koplje, maskulini simbol života i alat smrti poznat iz legendi o Gralu . . ., koji će odrediti njegovu sudbinu“ (Sten 214).

Miller Budick upozorava na još jednu značajku *Moby-Dicka*, koja se, smatramo, može shvatiti kao khora u tekstu. Radi se o istaknutoj isključenosti i odsutnosti žena u tekstu romana, što ne čudi s obzirom na središnji motiv kitolovstva i morske avanture. Ta odsutnost, međutim, funkcionira kao okosnica romana. Kako se zbiva ta dinamika između prisutnosti i odsutnosti objašnjava Miller Budick: „*Moby-Dick* oslikava posljedice muške žudnje – posvuda dramatizirane i u prozi Edgara Allana Poea – da uspostavi svijet kao potpuno muški, potpuno simbolički, potpuno idealan, stoga potpuno ne-ženski, barem u biološkom smislu te riječi“ (69). Odsutnost i neprikazivanje ženskoga, dakle, postaje organizirajući princip romana jer ga implicira ponašanje likova koji bez ženskoga (principa) ostaju siročad, žive u sterilnom svijetu i završavaju smrću i uništenjem, upozorava Miller Budick (69).<sup>66</sup>

Nastavljajući se na ovu misao, za Camille Pagliu plodne su rasprave iz komparativne religije, psihologije (ponajprije Freud), književnosti i povijesti umjetnosti u njezinu viđenju Melvilleove maskuline poetike koja je refleksna, podsvjesna i svjesna reakcija na ženski princip. Koristeći spoznaje

<sup>66</sup> Ovaj dijalog i napetost između izrečenoga/prisutnoga i neizrečenoga / impliciranoga / odsutnoga nije na djelu samo u suvremenim kritičkim pristupima *Moby-Dicku* nego i u polju američke književnosti i odnosa između kanonskih i suvremenih pisaca. Primjerice, Sena Jeter Naslund, suvremena američka autorica, svojim romanom naslovljenim *Ahabova žena ili, promatračica zvijezda* (*Ahab's Wife or, The Star-Gazer*, 1999.) zasniva plodan, razigran i postmodernistički dijalog između teksta Melvilleova romana i feminističkih, poststrukturalističkih i postkolonijalnih pristupa. Kao polaznu točku Naslund uzima tri odlomka (!) *Moby-Dicka*, navodeći ih kao epigraf svojega romana, jedinog u kojem se spominje Ahabova mlada supruga, a tu oskudnost čini mjesto obilja i mjestom rođenja svojega pisma. Nadalje, taj se „ženski“ odgovor Melvilleu može čitati u svjetlu postmodernističke intertekstualne i metatekstualne svijesti o apriornom odnošenju svakoga pojedinog teksta s većim korpusom tekstova (ovdje, američki književni kanon i tradicija), kao što je slučaj s drugim poznatim upisivanjima praznine i elipse u kanonskim tekstovima, primjerice, britanske i drugih anglofonih književnosti (usp. Jean Rhys, *Wide Sargasso Sea*; J. M. Coetzee, *Foe*, kao i *Indigo* Marine Warner).

kembričke antropološke metode (Jane Harrison, James George Frazer), u kombinaciji s Freudovim (i nešto manje Jungovim) uvidima, Paglia čita roman unutar apolonijanske tradicije zapadne umjetnosti koja nameće kontrolu i red htonskome, primordijalnome, ženskome i dionizijskome principu (15-16). Preteču njezine metode u korištenju arehtipske i frojdijanske psihologije nalazimo i u već spomenutoj studiji D. H. Lawrencea koja je inauguirala arhetipski stil interpretacije. Potrebno je još naglasiti Paglinu decentrirajuću perspektivu s obzirom na to da čita Melvillea i druge američke pisce u sklopu ideje zapadnoga kanona te time umanjuje inzularnost amerikanističke kritičke perspektive i odlučnije pronalazi paralele za teme i postupke američkih pisaca u odnosu na širi kulturni kontekst, posebice što se tiče romantizma kao međunarodne stilske formacije. Karakterizira Melvilleov status na sljedeći način: „Dekadentni visoki romantizam bila je prva američka unutarnja kritika svojih optimističkih hiperidealizacija, nasljeđa apolonskog prosvjetiteljstva“ (377). Američka klasična književnost u načelu briše ili izbjegava „ženski princip“ radi povezivanja muškaraca, protestantskog preispisivanja mariolatrije i futurističke orijentacije američkoga društva koje nema strpljenja uroniti u svoju povijest: „Društvo zaljubljeno u budućnost odguruje majku jer je ona prošlost, stanje koje ostaje“ (ibid.).

Romantizam je revitalizirao ženski princip, no, smatra Paglia, Melville nastoji „oživjeti htonsko, ali u maskulinom obliku. Roman suptilno hermafroditizira velikoga kita bez da zapravo oslabljuje njegovu maskulinitet“ (384). Paglia, nadalje, pronalazi da u cetološkim poglavljima Melville „kitu daje svako ime osim jednoga: majka“ (385). Nasuprot kitu, ženski princip prikazan je u slici goleme hobotnice (59. poglavlje), koje je slika ženskoga kao prapočela, izvora života, ali i ponora koji sve guta u ciklusu života i smrti: „Hobotnica je ono što Melville neće dopustiti kitu da postane. To je ženska prostota materije, ljepljiva, viskozna mreža“ (385). Ilustrativno je za Paglinu metodu da uspoređuje dva poglavlja, 87. poglavlje, „Velika armada“ i 102. poglavlje, „Arresitska sjenica“, kao ilustraciju napetosti između ženskoga i muškoga principa. U „Velikoj armadi“ usred plovidbe i lovnih aktivnosti posada broda nađe se među krdom kitova, „u samome srcu onog čopora, baš kao da smo se s gorske brzice spustili u nekakvo mirno dolinsko jezero. . . . Nalazili smo se sada sred one začarane tišine“ kada se pred njima pokazuje misterij kita u njegovu prirodnom okruženju (MD 87: 363). Ula-

zeći još dublje u to središte, Ismael opaža „jedan drugi, još čudesniji život“, „spodobe majki koje su dojile svoje mlade i onih za koje se činilo, sudeći po nabreklu pasu, da će naskoro postati majke“ (MD 87: 364). Tajnu života nose žene, a ona se nalazi u majčinstvu. Drugi prizor koji će doslovno začarati Ismaela tajna je seksualnosti i plodnosti koja se nalazi u isprepletanju muškoga i ženskoga principa što daje život: „Priroda kao da je tu, u tome začaranom ribnjaku, pred našim očima razastrla neke od svojih najnježnijih tajna. Vidjeli smo ljubavni život mladih levijatana u morskoj dubini“ (MD 87: 365). „Misterij kita“ postaje analogija Ismaelova bitka:

I dok je oko njih u krugu mahnitala zaprepaštenost i strava, u samom središtu ta su se nedokučiva stvorenja slobodno i bez ikakva straha predavala radostima mirnog života, veselila se i milovala. Upravo tako se i ja, na olujnom Atlantiku svoga bitka, predajem tihoj radosti i zabavi, i dok teški planeti neprolaznih patnja kruže oko mene, iznad mene i poda mnom, ja se kupam u vječnoj blagosti i radosti. (MD 87: 365)

Paglia primjećuje dvije stvari: prvo, „[m]uški je unutrašnji život ženski“, a drugo, susret sa središtem života donosi tajnu, začaranost, smirenost i zanesenost, iz kojih se posada mora probuditi jer se ubrzo suočava s (muškim) izazovom lova i ubijanja tiha istih kitova koji su do maloprije bili glasnici bitka: „Muški pokret i djelovanje paralizirani su kada zalutaju preblizu magnetskog pupka“ (385, 386).

Upravo stoga ne čudi da se u sljedećim poglavljima, kulminirajući u „Arresitskoj sjenici“, Melville udaljava od ove slike ženskoga počela te da kreativni princip pripisuje „Bogu-tkalcu“ (MD 102: 421). Naime, u svojim cetološkim digresijama Ismael se bavi dimenzijama i strukturom ulješurina kostura koji je na jednom otoku pacifičkog arhipelaga pretvoren u hram obrastao bujnom vegetacijom što prekriva i prožima kitov kostur i oživljuje ga, ali kao muški princip koji mora savladati kaotičnu, bujnu, divlju, jedru silu vegetacije (MD 102: 421). Kao i ranije, pred Ismaelom se nalazi „čaroban prizor“, ali je aktant sada posve drugačiji: „čunak dalje klizi, s razboja teče lik za likom, a bujni sag, brz kao bujica, nestaje u nedogled. Bog-tkalac tka, i šum razboja bruji, i glas smrtnika ne može doprijeti do njega“ (ibid.). Za razliku od „armade“ u oceanskim dubinama, ovdje je naš pogled usmjeren prema van ili prema gore, prema božanstvu koje, nijemo i daleko, stvara život.

„[T]kač koji iz dana u dan tka sve svježije i bujnije zelenilo“ jedna je od slika koju je svojedobno Leo Marx označio kao kompleksnu pastoralnu viziju, spoj prirode i stroja koji je u američkoj viziji tehnološke sublimnosti trebao unaprijediti prirodu i ovladati njome (a ne je uništiti) (310-312). Melville je progresivno postigao svoj cilj, smatra Paglia, da afirmira, nasuprot romantičarske fascinacije ženskim, „[m]ušku potragu za dominacijom“ (387). Likovi koji u romanu nose neke ženske elemente su „poganski harpunari, predstavnici različitih rasa“ koji su svaki obilježeni nekim hermafroditiskim znakom, smatra Paglia (ibid.). Queequeg je, primjerice, babica koja spašava (porađa) Tashtega iz kitove utrobe (388), a potom i Ismaela nakon kitova naleta u zadnjoj fazi lova.

## ***Moby-Dick* i pitanja identiteta**

Današnja kritika služi se drugačijim terminima kada pisce smješta u povijesni kontekst tako što prati njihovo sudjelovanje u uobličavanju nekoliko snažnih diskurzivnih korpusa (dakako, ne samo u književnosti), ponajprije nacionalizma, imperijalizma i egzoticizma (Arac and Ritvo 1991). Tako i književnost sudjeluje u oblikovanju takvog diskurzivnog prostora u kojemu se jedan nacionalni (ili rasni, etnički) koncept uzdiže na račun drugih.

Od samoga početka probuđenog zanimanja za roman *Moby-Dick* pokazalo se da psihičke i psihoanalitičke kategorije nose važan smjer interpretacije. Mumford, Chase, Arvin, samo su neka od imena koja nastoje čitati roman u psihološkom ključu, bilo da više rabe psihoanalizu ili teoriju arhetipova. Leslie Fiedler nastavlja tu orijentaciju na svoj osebujan način. Ne samo što uspješno i inovativno kombinira oba ova pristupa nego uvodi i čitav niz novih pitanja u već zadanu shemu interpretacije. Po njemu se *Moby-Dick* ubraja u tradiciju „opasnih, uznemirujućih“ knjiga s elementima horora, dok s druge strane skriva svoj opasni sadržaj strategijama potiskivanja i izbjegavanja, što su neki od temeljnih mehanizama za rad podsvjesnoga (ix, xxi). Fiedler uključuje u raspravu sentimentalne i gotičke konvencije kao i njihove modele psihičkoga razvoja (s posebnim na-

glaskom na seksualnu komponentu), ali također i kulturnu komponentu motivom „divljaka i obojenoga čovjeka“ koji igra ključnu ulogu u oblikovanju identiteta bijelih, „civiliziranih“ likova. Kada crnac ili „divljak“ stupa u odnos s bijelcem, on ne predstavlja samo „prijetnju stabilnom i organiziranom životu“ američke psihe, nego i američkoga nesvjesnog: „zasigurno su se naši pisci tradicionalno služili ovim figurama punim krivnje, mržnje i užasa izazvanog našim povijesnim odnosima s njima, ne bi li projicirali mračne sklonosti ida“ (Fiedler 148). U tom smislu Fiedler identificira i odnose ključne za izgradnju identiteta između Ismaela i Queequega, Ahaba i Pipa, Ahaba i Fedallaha te Ahaba i njegovih egzotičnih harpunara.

Annette Kolodny polazi od činjenice da većina indoeuropskih jezika konceptualizira fizički svijet putem antropomorfnih, ali i rodni/spolnih slika. Tako je pastoralna tradicija, upozorava Kolodny, već uvelike bila kodificirana prije „otkrića“ Amerike te se na prostor „novoga“ kontinenta primjenjuju slike poput „djevičanske zemlje“, „majčinskoga vrta“ „prekrasnih oblika“, zadovoljavajući fantazije i prkoseći nerijetko okrutnoj stvarnosti nove zemlje i novoga podneblja (5-6). Kolodny razmišlja o odnosu starije američke književnosti prema krajoliku i prirodi (ženski princip) i njihova imaginativnog uobličavanja koje čini američki pisac (muški princip). Melvilleovo je uobličavanje aktivno, tj. obuhvaća „impregnaciju, mijenjanje i posjedovanje“ prirode (71). Melvilleove američke kitarke predstavljaju dobro opremljenu vojsku što hara svjetskim morima remeteći prirodnu ravnotežu. Kolodny to prisposobljuje nacionalnome izlasku iz doba adolescencije i „napuštanju . . . konfiguracije [prirode kao] Majke te pretvaranje krajolika, umjesto toga, u polje za uvježbavanje seksualne prevlasti i samosvjesne neovisnosti“ (133). Komentatori, barem od Mumfordove Melvilleove biografije naovamo, tentativno pokušavaju Ahabovu osakaćenost označiti psihoseksualnim kategorijama, kao „seksualno izmještanje“. Ahabov gubitak noge tako bi značio kastraciju.<sup>67</sup> Tjelesna rana interpretativnim zahvatom postaje oznakom „psihičkoga gubitka“, tjelesna osakaćenost označava istaknutu temu u romanu, figuriranu traumom

<sup>67</sup> E. H. Miller poziva se na Chaseovo tumačenje, očito freudijanske provenijencije, kako, slijedom metaforičkoga rada kondenzacije i zamjene, ozljeda noge znači strah od kastracije, a gubitak noge samu kastraciju, traumom. Upozorava kako slično postavljanje situacije protagonista nalazimo i u romanu *Typee*, u kojem je glavni junak-pripovjedač onemogućen i paraliziran neodređenom, a neizlječivom ozljedom noge (E. H. Miller 125-127).

izraženom, primjerice, ne samo Ahabovim ludilom, nego i Pipovim gubitkom pameti pa i Ismaelovim početnim osjećajima „straha i jeze“, „izlomljenog srca“ i „sumanutog bijesa“ (MD 4: 45; 10: 65). Međutim, ponajprije novi historizam, ali i kombinacija kritičkih pristupa (feministička kritika, identitetski pristupi), pokazuju civilizacijsku, društvenu uvjetovanost i utemeljenje psihičkih struktura, posebno kada se to odnosi na oblikovanje identiteta ili na oblikovanje muškosti, istaknutih tema *Moby-Dicka*.

Ovi se pristupi bave pitanjem Ahabovih psihičkih stanja u romanu, posebno njegove traume i monomanije kao specifičnih oblika psihičkog poremećaja. Smith obraća pažnju na značenje Ahabova ludila, ali iako uspostavlja nekoliko mogućih okvira za tumačenje monomanije (grčka filozofska tradicija, demonologija, psihološke teorije 19. stoljeća te onodobni sudski pravorijeci), zanimljivo je da ne uspijeva do kraja razjasniti taj motiv: za Smitha Ahabovo ludilo u Melvilleovu fikcionalnom svijetu ostaje „neobjašnjivo, tajnovito i apсурдно“ (*Democracy* 53). Feministički, psihoanalitički i novohistoristički pristupi također pokušavaju objasniti značenje Ahabove patologije. U njima postoji tendencija da se psihičko stanje dovede u vezu sa složenim kulturnim silnicama na djelu pri tvorbi i uspostavljanju identiteta, u odnosu prema drugome i prema prirodi. Svaki oblik ponašanja likova u romanu može se čitati kao splet raznih modela i izbora koje im na raspolaganje stavlja njihovo društvo. Ahab je ponajprije traumatizirani svjedok gotovo fatalnog susreta s bijelim kitom o čemu svjedoči njegova osakaćenost. Psihoanaliza govori o (ne)mogućnosti da traumatizirani progovori o svojoj traumi osim tako da je iskrivljava, potiskuje i transponira.

Dakle, onaj koji je jedini vidio bijeloga kita, ne može imati pristup misteriju bijeloga kita ili ga nužno vidi iskrivljeno. Ahab je „obilježeni čovjek“, a kako u svojoj jungijanskoj interpretaciji upozorava Edward F. Edinger, Ahabov ožiljak može predstavljati i okolišnu traumu (*environmental trauma* [53-54]). Richard Slotkin uočava dubinske psihičke strukture nacionalne psihe u suodnošenju s prirodom, pogotovo koncipiranom kao divljina i pograničje, što je otpočetak obilježavalo američku povijest. Slotkin navodi kako je u *Moby-Dicku* kao „američkom nacionalnom epu“ mitološka potka čvrsto povezana s prirodom, najčešće kao divljinom kojoj se protagonist (Ahab) suprotstavlja (*Regeneration* 542). Upravo zbog komponente aktivnog i nasilnog djelovanja u prirodi, tvrdi Slotkin, Ahab

nalazi svoje mjesto u dugačkome nizu junaka koji ostvaruju duhovnu obnovu, zrelost i društveno priznanje, što on naziva temeljnom mitskom narativnom strukturom „samoobnove nasiljem“ (*Regeneration* 543). Duban smatra kako uobičajene usporedbe između „smionosti kitolovaca i hrabrosti pionira“ povezuju narativnu politiku romana s pojavama poput teritorijalne ekspanzije i ropstva (85).

David Leverenz uočava u romanu procese oblikovanja muškosti koji se mogu inscenirati u američkom 19. stoljeću. Po njemu, Ahab i Ismael predstavljaju dva odvojena modela izgrađivanja muškosti: Ismael teži za uspostavljenjem obrtničkog osjećaja dostojanstva i zajedništva dosegnutog radnom vještinom i civiliziranom igrom svijesti, dok Ahab, s druge strane, monomanijakalno „traži osvetu koja će mu vratiti jedini osjećaj sebe koji je važan: volja za moći“ (Leverenz 287). Budući da čita psihičke manifestacije kao dio kulturnoga obzora Amerike toga doba, Leverenz identificira Ahabovu monomaniju i Ismaelovu depresivnost kao „muški obrazac ponašanja“ u socio-političkim prilikama s kojima se muškarac susreće na poslu, u kapitalističkoj privredi, u odnosu s podređenima, s nadređenima, sa ženama (288).

Psihoanalitičkim rječnikom, Leverenz smatra da roman dramtizira već spomenutu krizu muškosti u sadomazohističkim dispozicijama koje pokazuju Ismael (mazohistička) i Ahab (sadistička). Leverenz navodi: „Zamisao da je Ahab Ismaelovo dubinsko sebstvo nije nova. Nekoliko je kritičara zapazilo da Ahabova narcistička srdžba i samosažalijevanje vire ispod Ismaelovih depresivnih snatrenja o napuštanju i njegovih maničkih fantazija o bratskom sljubljanju“ (280). Početna Ismaelova depresija (melankolija) projicirana je u dva pravca: jedan je u odnosu prema Queequegu, koji Ismaelu pruža kreativni, pred-industrijski, „idealizirani obrtnički“ model muškosti u odnosu na njegov istrošeni „patricijski“ model (283). Drugi pravac vodi prema Ahabu, gdje Ismael može kompenzirati za svoje stanje fiksirajući se na Ahabovu osvetu i ljutnju u obrani svoje muškosti (284). U oba slučaja, Ismael teži dominaciji snažnije muškosti.

Ahabova „monomanija“, primjećuje Leverenz, odraz je „općeg osjećaja muške bespomoćnosti“ zbog socijalnih pritisaka, poput primjerice „tržišne kompetitivnosti“, brani se agresijom ili željom za vlašću, koju despotski ispoljava Ahab (287). Njegova su „dva poduzetnička načina moći: volja da se iskoriste tekući resursi i volja da se dominira nad slabijim muš-

karcima“ (288). Ahab Ismaelu pruža model „muškoga Krista u feminiziranome dobu“ (ibid.). No kako radnja odmiče, Ahabova se ljutnja odmiče od konkretnih uvjeta svojega nastanka (bilo osobnih bilo društvenih) i postaje apstraktnom, odnosno usredotočuje se na bijeloga kita – androgini prirodni simbol koji Ahaba reducira na „loše sebstvo nevoljenoga djeteta“ koje fantazira o tome da ga kažnjava „očinska i majčinska moć“ (290).

Poimanje diskursa kao otvorenoga suodnošenja, kao proizvodnje pisma pokriva ne samo trenutak proživljavanja traume likova nego i traume pisca, pisma pa i društva. Elizabeth Renker tako opisuje Melvilleov proces pisanja kao „kronične frustracije i blokade“, da bi nekoliko stranica dalje ponovno rabila istu riječ, „frustracija“, pokušavajući izraziti „njegovu želju da kaže istinu istodobno sukobljenu s uporno izraženim trenutcima blokade, napetosti i straha“ (*Strike* xvii, xviii). Melville je, dakle, na stranicama svojih rukopisa ostavio materijalno svjedočanstvo svojega ambivalentnog odnosa prema građi i pisanju, pomalo nalik jednoj drugoj strategiji, *horror vacui*, koja grozničavo nastoji ispuniti prazninu slike, kao što pisac nastoji nadvladati prijeteću bjelinu stranice. U tom tjeskobnom procesu ispunjavanja stranice znakovima, međutim, problem je da središnji znak romana ostaje „podrugljivo odsutan“ (Renker, *Strike* 41). Koliko god se Melville/pisac trudi ispuniti stranice i stranice znakovima koji bi posredovali u dopiranju do najvažnijega simbola, za kritiku je to nastojanje ispunjeno tjeskobom, nesigurnošću, strahom i, konačno, neuspjehom, utoliko što diskurs postaje hiperkodiran pa time i neproziran. Umjesto zaključaka i raspleta koji smiruju, u kritici kraja tisućljeća naglašava se frustrirajuća borba s kitom, jezikom, pismom i stvarnošću.

Sharon Cameron u knjizi *Tjelesno sebstvo (The Corporeal Self* [1991.]) također problematizira pitanje identiteta i „konstrukcije subjekta“ te pokazuje kao se Melvilleov *Moby-Dick* „čin[i] zaokupljenim pitanjima identiteta zamišljenog u terminima tjelesnosti“ (3). Osim već prisutnih pojmova traumatiziranih iskustava, osakaćenosti, ludila, frustracije, u konstrukciji identiteta unutar Melvilleova fikcionalnog svijeta ona uočava snažno prisutno nasilje koje se vrši nad tijelom u ime „egzegetskih i interpretativnih pitanja“ (Cameron vii). Prema Cameron, tijelo nije tek fizički oblik egzistiranja, nego kulturni i diskurzivni konstrukt (viii-ix). Njezina studija eksplicitno odbija raditi unutar suprotnosti tjelesnost/duša, materija/duh, vanjsko/unutrašnje, s obzirom na to da opozicija alegorijsko/doslovno ne

funkcionira sasvim ni u jeziku; alegoričnost (figuralnost) uvijek je nasilno materijalna (Cameron 11). Pokušava pokazati kako se za Melvillea ključne priče identiteta ispisuju na tijelu, da se izvode u odnosu različitih tijela i očituju čitavim nizom „zastrašujućih“ odnosa i procesa kroz koje se mora proći da bi se eventualno došlo do vlastitog identiteta (66).

Američka priča o stvaranju identiteta često se odvija interakcijom između subjekta i drugoga, za što je primjeran odnos Ismaela i Queequega, koji se može čitati u ključu egzoticizma. Izvan takve (kolonijalne) perspektive možemo reći da je uvijek i svaki identitet izgrađen prema drugome.<sup>68</sup> Ahab tako nije izolirano sebstvo, nego stječe identitet i interakcijama, prvenstveno s Pipom, sa Starbuckom, Fedallahom, kovačem, ali i odnosom prema bijelome kitu, koji ovdje stoji kao prirodni princip, ali i kao arheptipska psihološka dispozicija. No Ismael i Queequeg oprimjeruju psihosimboličku orijentaciju izgrađenu na pozitivnome principu, utoliko što je Queequeg nositelj majčinskog, životvornog i spasiteljskog naboja: u tekstu nekoliko puta spašava živote mornara, a Ismaela pomiruje sa svijetom ljudi i izbavlja ga iz melankolične i neurotične izolacije u kojoj se našao prije početka putovanja: „. . . u meni se budi neki čudan osjećaj. Kao da u meni nešto kopni. Moje izlomljeno srce i u sumanutom bijesu zgrčena pest ne bude se više protiv ovoga svijeta vukova. Taj divljak, tih i sanjiv, izbavio me od njega“ (MD 10: 65). S druge strane, identitet se u romanu stječe i nasiljem prema drugome i ovisan je o uništenju drugoga: svjedoči tome i detalj naziva kitarke *Pequod* u romanu koja je nazvana po izumrlom starosjedilačkom plemenu uništenome u sukobu s puritancima. Ime broda, sugerira Dimock, uskrsava onaj identitet koji je trebao biti poništen i zanižkan da bi se stvorio drugi identitet – novoengleskih doseljenika i njihovih potomaka, kvekerskih kitolovaca (MD 16: 81; „Ahab’s“ 189). Konvencionalni motiv putovanja, lova, potjere, prijelaza oceana akumulira simboličko, psihološko značenje stjecanja identiteta, pa čak i inicijacije, kako objašnjava Slotkin (*Regeneration* 11).

U kontekstu izgradnje kolektivnoga identiteta aktiviranog pojmom očitovane sudbine, Dimock paralelno razmatra očitovanu sudbinu Ahaba

<sup>68</sup> Istaknuti je afroamerički intelektualac W. E. B. DuBois 1903. u studiji nezaobilaznoj za oblikovanje afroameričkog identiteta, *Duše crnačkoga naroda* (*The Souls of Black Folk*), izrekao duboki osjećaj ovoga paradoksa pojmom „dvostruke svijesti“ (*double consciousness*), što sumira međuovisnost crnačkoga o bjelačkom identitetu, ali i obrnuto, u SAD-u.

i onu američkih starosjedilaca te nalazi da se u oba slučaja „njihov identitet čini isto toliko sociopolitičkom koliko i psihoanalitičkom kategorijom. . . Negativni individualizam, osvetnička logika utemeljena na autonomnom sebstvu, ne mogu djelovati izvan nje“ („Ahab’s“ 206). Čini se da je upravo pojam očitovane sudbine važan kao još jedna u nizu figuralnih ekstenzija „američkoga puta“ i „poslanja“, mjesto u kojemu se sukobljavaju fikcija i stvarnost, pojedinac i kolektiv, priroda i industrija, harmonija i nasilje, vizionarsko i pragmatično (Dimock, *Empire* 9). Dapače, paradoksalna istina formulirana u nekoliko studija opravdava zaključak kako i ta figura udomljuje aporiju između (povijesne) zbilje i njezine konstrukcije retorikom, simbolima i mitovima (usp. Slotkin, *Regeneration* 14-24). U tom je smislu Melvilleov kulturni i politički senzibilitet usprkos svojoj proročanskoj (post)modernosti – koju su detektirali razni kritičari svaki iz svoje metodološke pozicije – ipak ujedno izraz, da parafraziramo naslov jednoga zbornika, „makropolitika književnosti 19. stoljeća“, koja se dijelom hrani atributima imperijalizma, nacionalizma, ekspanzionizma, iskorištavanjem prirode i ljudi prethodno simbolički prikazanih podložnima iskorištavanju (koloniziranih, drugih, egzotičnih i primitivnih).

Powellov identitetski pristup već je prije bio ovjerovljen u modelu afrikanizma, koji je promovirala Toni Morrison, pronalazeći kod klasičnih američkih autora 19. i 20. stoljeća motive i tragove afroameričke kulture tako da djeluju metaforičkom supstitucijom ili metonimijskim premještanjem u odnosu na potku teksta (1992.). Powell prihvaća taj model i svoje čitanje romana uglavljuje na osi simbola bjeloće i simbola multikulturalizma. Specifični povijesni trenutak, koji je ranije Dimock opisala kao imperijalni projekt, tekući proces kontinentalnog širenja bilo milom bilo silom pretvara američku naciju u imperijalnu silu koja svoje imperijalne ambicije udružuje s pojmom slobode u frazama poput očitovane sudbine i „carstvo slobode“ (*Empire* 151). Powell čita ovu kontradiktornu prirodu „američkoga imperijalizma“ u simboličkim i narativnim aspektima *Moby-Dicka*.

Temeljni je simbolizam, prema njemu, izražen kao bjeloća kita koja guta multikulturnu posadu *Pequoda*, iako dopušta da se značenja u romanu konstituiraju „usred semantičke fluktuacije“ (153). No, generalno govoreći, „kulturno i rasno različita posada“ slika je američke nacije, a Ahab je „herojski“ lik s obzirom na to da nastoji „ubiti destruktivnu moć puke bjeloće“ (154). Ovakvo uokvirivanje smješta Powellovo čitanje u

sklop identitetskih pristupa koji su obilježili nekoliko zadnjih desetljeća interpretacije američke književnosti. Prema Powellu, i Ismael je zarobljen bjeloćom: „prava priča o rasnom sukobu na *Pequodu* skrivena je bijelim velom pripovjedača koji tek mutno i djelomično shvaća sukob kultura što se odvija svuda oko njega“ (155). Kitolovstvo i njegova međunarodna radna snaga „proširuje imaginarnu američku zajednicu“ (ibid.). Na tragu prethodnih panegirika C. L. R. Jamesa kultu zajedničkog rada i dokolice karakterističnih za mornare, Powell ističe i njihovu imigrantsku crtu: kitolovci su „radnici kojima je zanijekano službeno priznanje građanstva, a koji su ipak punili jednu od najvažnijih nacionalnih industrija od 17. do 19. stoljeća“ (156). Ismael, i sam dio toga kontingenta, izražava „etnocentričnu epistemologiju“ i nativizam, što Powella navodi na pitanje zašto bi Melville izabrao upravo takvog pripovjedača, a njegovo je objašnjenje da time želi prikriti svoju kritiku bjelačkog imperijalizma (161). Napominjemo da prethodnim kritičarima nije bilo potrebno formulirati ovakvu vrstu argumenta (primjerice, Otteru, koji začinje postkolonijalno čitanje romana), s obzirom na to da je njihova vizija Ismaela dijametralno suprotna Powellovoj. No kako Melville uviđa da Ismaelova pripovijest sadrži „epistemološka ograničenja“ (162), to ga nakon nekog vremena stavlja na rub pripovijesti te nastavlja razvijati ključni zaplet romana: „nerazriješena napetost između . . . ‘hermeneutike bjeloće’ i ‘hermeneutike multikulturalizma’“, koja se, prema njemu, odvija na osi Ahaba i triju harpunara (163). Zbog iskustava njihovih nacija u okršaju s bijelcima – Tashtego kao američki starosjedilac, Dago kao Afrikanac i Quqeequeg kao stanovnik izmišljenoga pacifičkog otoka – harpunari dijele Ahabov bijes protiv bjeloće. Kad ih Ahab veže zakletvom da će loviti bijeloga kita do uništenja, oni zajedno stvaraju „hermeneutički krug“ (166).

Berthold smatra kako je i inače demokratični Melville bio uvučen u mrežu uznemirujućih konotacija i igara političkim diskursom (426). Kao da je upravo izborom kitolovstva, kao lukrativne i izričito nacionalno obojene industrije, ali i inzistiranjem na levijatanskoj potki, namjerno izabrao tematiziranje, poigravanje, ali i padanje žrtvom ondašnjemu simboličkom okviru američkog poduhvata. Nisu samo Amerikanci imali osjećaj za božansku autorizaciju svojega poslanja, slične tendencije nadaju se i u drugim nacionalnim projektima. Dobru ilustraciju tenzije između, s jedne strane, iskazane materijalne usmjerenosti, a s druge sublimacije iste putem

razrađene naracije o „svetoj dužnosti“, pruža pripovijest *Srce tame* (*Heart of Darkness* [1902.]) Josepha Conrada.<sup>69</sup> Naslov je izuzetno prikladan jer sublimacija upravo traži interiorizaciju cilja, a i sredstava kojima se do njega dolazi. Slična se interiorizacija – osim iznimke nekolicine mornara (Starbuck, Ismael – iako i oni povremeno padaju pod utjecaj Ahabove karizme) – događa i na *Pequodu* kao metonimiji ekspanzionističke politike kada Ahab uspijeva posadu dovesti do stupnja identifikacije s potjerom za bijelim kitom kao misijom putovanja.

Napomenimo da nije samo Conradova pripovijest indikativno naknadno upisivanje u američki habitus koji nadahnjuje *Moby-Dicka*. Kako napominje Amy Kaplan: „Polje američkih studija začeto je na obalama rijeke Kongo“ (3). Naime, jedan od rodonadželnika američke kulturne povijesti upravo kao puritanske ideje o „zadaći u divljini“, legendarni povjesničar Perry Miller, smješta izvor svoje priče o početcima i poslanju američke civilizacije na obale rijeke Kongo, dakle u „srce tame“: „Avanture koje je nudila Afrika bile su dosta neukusne, ali je postala okvirom iznenadnog uvida . . . o gorućoj potrebi da svoju Ameriku objasnim dvadesetome stoljeću“ (*Errand* vii). Pritom Afrika i dalje ostaje prazni papir, slijepa pjega, „barbarski tropi“, prostor koji se ne može tumačiti, nego je tek katalizator za tumačenje jedne druge divljine (američke), koja nipošto nije bez značenja (Miller, *Errand* viii).

Kao što P. Miller doživljava „epifaniju“ na američkome tankeru uz afričku obalu, tako se i vizija britanskoga imperijalnoga projekta u Conradovoj pripovijesti odvija na brodu. Uvodni dio pripovijesti, do trenutka stupanja Marlowa na brod, zanimljiva je studija, doduše ironizirane, neuspjele interiorizacije naracije o poslanju. Prva paralela koju Marlow uspostavlja u mizansceni pripovijesti odnosi se na ne tako davnu prošlost kada je Engleska bila srce tame za rimske legije (ST 389-391). Zatim se prenosi u narativnu sadašnjost primjedbom o današnjim „Rimljanima“ i njihovim

<sup>69</sup> U samolegitimacijskom i autoreferencijalnom diskusu američkih amerikanista rjeđe se pojavljuju ozbiljnije i temeljitije usporedbe između ovih dvaju ključnih autora pomorskih pripovijesti; starija kritika tek sporadično razmatra neke paralele između ovih dvaju književnih titana (usp. bibliografsku bilješku u Long 1), a u novije vrijeme nadaju se kritički pristupi, podjednako unutar i izvan SAD-a, koji uočavaju analogije između ovih dvaju autora, nadilazeći ponekad inzularni okvir američkih kritičara. Usp. Blum; Casarino; Jędrzejko et al.; Kado; Sidi-Said. Od drugih čitatelja koji su slijedili intertekstualne i biografske analogije između dvaju autora, nadaju se Jorge Luis Borges (A. Robert Lee 47) i Edward Said (*Reflections* 358-359).

osvajačkim poduhvatima: „Osvajanje zemlje, što uglavnom znači otimanje od ljudi druge boje puti ili nosa malo tubastijega od našeg, nije nešto lijepo, kad se u to dobro zagledate. Jedino ga otkupljuje misao vodilja. Misao vodilja u osnovi. Ne čuvstvena izlika, nego misao vodilja i nesebično vjerovanje u nju – nešto što se može uzvisiti i čemu se možete klanjati i žrtvovati. .“ (ST 391). U temelju toga imperijalističkog habitusa nalazi se rascjep aktualno/idealno, koji, međutim, agent imperijalizma ne smije doživjeti upravo zato da bi njegova misija bila uspješna. Marlowljeva motivacija za putovanje graniči sa zazornim, neshvatljivim, gotovo kao fiksacija ili fascinacija (ST 393). U pripovjednoj strukturi *Moby-Dicka* Ahabova linija zapleta operira kao monomanija i negativna identifikacija, dok Ismaelova nudi komunalno ostvarivanje poslanja. Marlow otpočetka ne može usvojiti komunalnu nadgradnju čitavoga projekta, tako da njegova priča ostaje razapeta između suprotnosti napredak/destrukcija, aktualno/idealno, svjetlo/tama, istina/zabluda. Nadalje, Marlow dijeli s Ismaelom negativnu sposobnost, koju u kontekstu čitanja *Moby-Dicka* spominje Spanos (prema Johnu Keatsu), da ostane u sumnji i nedoumici, da se ne određuje između dviju opcija, ne zato što ne bi znao koja je prava već stoga što je prava opcija nemoguća i nedostupna (*Errant* 157). Evo kako taj trenutak opisuje Marlow: „Počeo sam se osjećati pomalo neugodno. Vi znate da nisam navikao na takve obrede, a i u samom ugođaju bilo je nešto zloguko. Kao da su me uputili u neku zavjeru – što ja znam – nešto što nije posve ispravno; i bilo mi je drago izići“ (ST 396).

Ismael neprestano ispituje opcije, i njihove promjenjive aspekte, tako da ne postoji za njega neko privilegirano središte: on vrluda različitim diskurzivnim putovima; anatomski i intertekstualno zaposjeda čitavu zapadnu tradiciju pa i šire od toga; daje sebi za pravo prisvojiti znanje koje nema tekstualno opravdanje, nego je utemeljeno na empirijskom iskustvu mornarskoga rada na brodu; u formi retoričke (slobodne) igre zauzima i mijenja različite ideološke pozicije. Je li takva vrludajuća pozicija znak da kako Marlow, tako Ismael ostaju netaknuti grozom koji u jednoga izaziva tama, a u drugoga bjeloća? Čini se da ne, s obzirom na to da sudjeluju u semiotiziranju identiteta koje je zajedničko, povijesno i neumoljivo; sudjeluju u procesu u kojemu je njihovo određivanje prema drugome već unaprijed u velikoj mjeri upisano u druge sustave prikazivanja kako su pokazali kritički pristupi prema kraju tisućljeća. Edward Said, uspoređujući dva pisca,

odvojena u vremenu i prostoru, a ipak združena „u propitivanju rubnih, nepoznatih i egzotičnih područja“ kao „granica njihovih svjetova“, ustvrđuje: „[N]jihovo je najradikalnije djelo zapravo izazov po sebi stabilnome identitetu, u Conradovu slučaju europskome i ‘bjelačkome’ svijetu njegova vremena, u Melvilleovome američkome i ne još posve organiziranome svijetu mlade republike“ (*Reflections* 358).

U konačnici, slijed ovih čitateljskih pogleda na *Moby-Dicka* sumiramo Spanosovom kritičkom gestom. Po njemu, Melvilleovo je postignuće toliko jedinstveno u svome vremenu i prostoru da se njegov paragon pojavljuje tek u drugoj polovici 20. stoljeća usponom postmodernističke poetike, koja nam tek daje shvatiti namjere i dosege Melvilleova diskursa i njegova obračuna s Amerikom. No ni dekonstrukcijska paradigma, koja je obično pratila izranjanje te poetike, primarno tekstualna, ne može sagledati sve aspekte romana, s obzirom na to da će Ismaela prikazati ponajprije kao semiotičara, no važno je naglasiti da je njemu „prostorna i vremenska diferencijacija/odgađanje pitanje ontološke razlike“, dakle, ulog je za njega puno veći od značenjskih igara (*Errant* 244). Spanosovo čitanje svjesno prelazi granice disciplinarne smještenosti, očijuka s prethodnim ili suvremenim kritikama romana, obrušava se na prethodna ili suvremena neadekvatna čitanja i beskompromisno nastoji Melvilleov tekst decentrirati, između ostaloga, stavljajući ga u dijalog ili u suprotstavljanje s kontinentalnom filozofskom tradicijom, još jednom kritičkom provokacijom u čitanju ovog „najameričkijeg“ romana. Rekli bismo, Spanos ne teži tek čitanju *Moby-Dicka*, on ponajprije teži razumijevanju ontoloških i epistemoloških pretpostavki za njegovo nastajanje i bivanje tekstom, artefaktom u povijesnom vremenu.