

4. POGLAVLJE: MELVILLE KAO PISAC – IZMEĐU ISTINE I TRŽIŠTA

A writer of story-books! What kind of a business in life, – what mode of glorifying God, or being serviceable to mankind in his day and generation, – may that be.

Nathaniel Hawthorne

Though I wrote Gospels in this century, I should die in the gutter.

Herman Melville

Skandal u Melvill(e)ovoj kući

Kad noviji kritičari nastoje revidirati povijest književnosti, naglašavaju silnice koje vode kanoniziranju nekoga pisca ili tretman kojemu biva izložen u povijesti matične književnosti. Za prvi slučaj dovoljno je spomenuti procvat zanimanja za tzv. metafizičke pjesnike slijedom T. S. Eliotova prevrednovanja („The Metaphysical Poets“ [1921.]). Za drugi slučaj gotovo da nema boljeg primjera nego što je Herman Melville – njegova djela, ali i njegove persone. Sljedeća rasprava trebala bi poslužiti kao „skandalozni“ prikaz trnovitih putova povijesti američke književnosti. Osobito novi historizam, a nakon njega i kulturni studiji naglašavaju osobni identitet kao „termin uvjetovan povijesnim procesom“ (Dimock, *Empire* 5). Iz drugoga očista nastupaju psihoanalitički pristupi filtrirani poststrukturalizmom te tako zajedno pridonose usvajanju (auto)biografskog pisma i iskaza kao jednoga načina čitanja i Melvilleovih tekstova i procedura pisanja povijesti američke književnosti. Kako to formulira Paul Lauter u članku „Melville se uspinje kanonom“ („Melville Climbs the Canon“), koje je „značenje ‘Hermana Melvillea’ u književnim studijima?“ (199).

Rana konstrukcija Melvillea kao genija koji djeluje izvan svojega društvenoga i kulturnoga konteksta ili mu se suprotstavlja individualnom

herojskom gestom, smatra Spanos, izraz je ideološke kompromitiranosti rane modernističke kritike (načelno, od 20-ih do početka Drugog svjetskog rata). On razotkriva poziciju prema kojoj bi Melville odražavao „samopouzdanu i samoprezentnu umjetnost individualnog genija“, kako ga konstruira ta, prema Spanosu, humanistička kritička pozicija (*Errant* 19).

Persone koje je o Melvilleu konstruirala starija amerikanistička kritika odnose se uglavnom na javne aspekte njegova djelovanja te iz njihovih spisa upoznajemo „javnoga Melvillea“. Novija kritika, potaknuta i novim biografskim spoznajama i teorijskom pretpostavkom tekstualiziranja identiteta, donosi nam „privatnoga Melvillea“ – onoliko koliko ga možemo dešifrirati kroz velove znakova, kako sugerira Renker koristeći melvilijansku metaforu „probijanja maske“ u istoimenoj studiji (1996). U ovome ćemo poglavlju promotriti na koji je način kritika naknadnim intervencijama i korištenjem novih teorijsko-kritičkih metoda opisivala uvijek nove krugove tumačenja oko pisca i njegovih djela. Istodobno, uvidjet ćemo da je starija pozicija romantiziranja Melvilleova antisocijalnog i antikonformističkog (novija kritika rado rabi termin „antihegemonijskog“) stava prema dominantnim procesima američkoga društva tijekom druge polovice 19. stoljeća kompleksnija i zamršenija nego što je to priznavala kritika prvih dviju trećina 20. stoljeća. Time su Melville i njegovo djelo ponovno u središtu rasprave o formiranju kulturne scene i stvaranja i održavanja kulturnih vrijednosti u promjenjivome društvenome kontekstu dinamičkog američkog društva tijekom zadnjih stotinjak godina.

Melville je rođen 1819., a umire 1891. u rodnome gradu New Yorku, kao umirovljeni službenik njujorške carinarnice.³⁵ Osmrtnice upućuju na zaključak kako se tek rijetki prisjećaju tijeka njegove književne karijere; novinari pogrešno navode njegovo prezime; ispraćaj se odvija u krugu obitelji (*Concise DALB*, 275; Delbanco, *Melville* 319). Svojevremena posveta duge poeme *Clarel* (1876.) ujaku Peteru Gansevoortu pokazuje da je Melville u jednome trenutku morao računati s financijskom pomoći rodbine ne bi li mogao izdati svoja djela. Prebacimo se zatim u godinu 1919. Na vrata Melvilleove unuke Eleanor Melville Metcalf kuca profesor Raymond Weaver, iz današnje perspektive rodonačelnik obnove zanima-

³⁵ Delbanco također spominje „dragocjenu kutiju za kruh“, u kojoj je Elizabeth Shaw Melville držala muževljeve neobjavljene rukopise nakon njegove smrti (*Melville* 321).

nja za Melvilleova djela (*Melville revival*) početkom 20. stoljeća. Isprva je obnova interesa usredotočena na roman *Moby-Dick*, koji je svojevremeno, za Melvilleove suvremenike, označio silazni pravac njegove spisateljske karijere. Godine 1924. po prvi puta izlazi iz tiska Melvilleova pripovijest *Billy Budd*, danas nedvojbeno dio piščeva kanona. Ono što ostaje nepoznanicom jest – tko je zapravo prvi otkrio da kutija za kruh na tavanu Eleanorine kuće ne samo da skriva Melvilleov rukopis nego da se radi o dotad posve nepoznatom djelu?³⁵ Je li to bila Eleanor Melville ili Weaver? O tome postoje različite, do danas nerazjašnjene verzije, upozorava Melvilleov praunuk, i sam pisac, pjesnik i dramatičar Paul Metcalf (*Enter* 55). To nije i jedina nedoumica oko *Billyja Budda*. Willard Thorp, stariji melvilijanac, opisuje kako je urednički rad na rukopisu bio otežan time što je rukopis zapravo bio poput palimpsesta: stranice nije ispunjavao samo povremeno teško čitljiv Melvilleov rukopis nego i „ruka gospođe Melville“ pa su urednici ponekad „njezine prijedloge i pitanja prihvatili kao Melvilleove“ („Melville“ 30).

Jednoj drugoj tajni trebalo je i duže vremena da izađe na vidjelo. Radi se o epizodi koja je, osobito s aspekta psihobiografskog proučavanja Melvillea, koje zarana nalazi pobornike, bila gotovo jednako toliko nezaobilazna kao i činjenica da je njegov otac umro kao osiromašeni, propali poduzetnik u pravom psihičkom deliriju kad je Hermanu bilo 12 godina.³⁶ Epizoda je dio tamne, skrivene obiteljske prošlosti, a ne navode je niti jedna od službenih Melvilleovih biografija (sve do prvoga dijela dvosveščane biografije Hershela Parkera iz 1996.), a što je još indikativnije ni inače iscrpno dokumentirani dnevnik Melvilleova života i aktivnosti pod nazivom *Melvilleov radni dnevnik* (*The Melville Log* [1951.]), jednoga od najpoznatijih melvilijanaca Jaya Leyde. Osobito upada u oči njezina odsutnost u obilju drugih obiteljskih i kućnih detalja koje očekujemo od biografskog pisma.³⁷

³⁶ Biografi napominju da je nakon smrti supruga Allana Hermanova majka Maria dala promijeniti obiteljsko prezime iz Melvill u Melville, „možda da označi nadu u novi početak“ (Delbanco, *Melville* 25; Leverenz 9).

³⁷ Joseph Adamson u psihoanalitičkom pristupu Melvilleu napominje kako su „složene, stidom potaknute strategije skrivanja i zataškavanja“ igrale veliku ulogu u obitelji Melville-Gansevoort. Kasnije se toj strategiji nisu mogli oteti ni biografi ni kritičari (20). Njegov je pristup prvenstveno psihobiografski, motiviran tzv. psihologijom afekta dok se u prethodnom izlaganju želi naglasiti isprepletenost različitih institucionalnih oblika ušutkivanja, zataškavanja i skrivanja.

Radi se o činjenici da je Melvilleov otac, Allan Melvill (r. 1782.), u dobi od 15 godina imao seksualnu aferu iz koje je rođena djevojčica, Hermanova polusestra. I ovo bi se moglo zlorado protumačiti kao senzacionalističko iskapanje detalja sporednih za djelatnost pisca, ali bismo se trebali zapitati – je li ovo sporedna činjenica? Philip Young, autor studije *Privatni Melville* (*Private Melville* [1993.]), smatra da nije, iz nekoliko razloga. Jedan je svakako osjećaj društvene doličnosti u viktorskoj Americi, snažan u obiteljima Melvill i Gansevoort, pripadnima na obje strane obiteljskim stablima s respektabilnom prošlošću, sankcioniranom i sudjelovanjem u Revoluciji. Može se pretpostaviti da je u kodeksu srednje klase postojao animozitet prema slobodnom seksualnom ponašanju, koji se možda mogao tolerirati u „nižim“ slojevima. Drugi je razlog da zasigurno Maria Gansevoort nije znala za izlet svojega budućeg izabranika jer je stvar izašla na vidjelo tek nakon Allanove smrti, u pismu koje u ime polusestre obitelji šalje njezina skrbnica. Treći je razlog da je Melville iskoristio ovaj motiv (što indicira da je za cijelu aferu znao) kao jedan od pokretača radnje (a i kasnije katastrofe protagonista) u romanu *Pierre*. Naime, Pierre Glendinning živi u zaštićenom, idiličnom i pastoralnom okruženju seoskog obiteljskog posjeda (pomalo arhaično kao aristokratski zemljoposjednik), zajedno s majkom, oslonjenom na čvrste i dolične obiteljske tradicije. Njegov se uređeni svijet ruši kad pismom doznaje da ima polusestru, začetu iz izvanbračne veze njegova pokojnoga oca i strankinje (Francuskinje neodređena, moguće aristokratskoga porijekla). Očeva transgresija uzrok je i izvorište čitavoga niza Pierrovih prekršaja protiv kodeksa sloja iz kojega potječe te on na kraju završava smrću u zatvoru kao zadnji izdanak svoje obitelji.

Postoji još indicija koje ukazuju na jezgrenu autobiografsku epizodu romana, a koje je službena kritika previđala. Od same obiteljske tajne, smatra Young, zanimljiviji je mehanizam potiskivanja i zataškavanja koji su godinama primjenjivali melvilijanci. Postoje indicije da je još Weaver znao za cijelu aferu; rani biografi spekuliraju o mogućnosti da je Allan imao izvanbračno dijete (Young 10-11). Kako napominju Clare Spark (Metcalf 70), a potom i Young (11), zasigurno je da su barem tri opsesivna Melvilleova proučavatelja znala za pismo i njegov skandalozni sadržaj: Charles Olson, Jay Leyda (koji inače akribijski navodi sve moguće vrste dokumenata vezane za Melvillea – pisma, novinske isječke, dnevničke napomene,

dijelove recenzija, itd.) i Henry A. Murray, psihoanalitičar i „amaterski“ melvilijanac. Sva trojica šute o tome i ne daju informaciju niti potencijalnim biografima. Poticaj za razotkrivanje dolazi 1970. godine kada mlada znanstvenica Amy Puett u svoju disertaciju uključuje kratki komentar na pismo (Metcalf 70), a pretvara se u eksplozivni materijal 1977. kada je, kako navode Young (11) i Parker (*Herman* 64), objavila članak o punim implikacijama „zametnutog pisma“ u jednom književnom časopisu. Bila je to tajna, kako kaže Young, na kojoj je Murray (s ostalima) sjedio gotovo četrdeset godina (11), znajući i za postojanje pisma i za identitet dviju žena koje su došle na vrata Allanova oca Thomasa Melvilla neposredno nakon Allanove smrti tražeći ne samo novac nego i priznanje očinstva. Samo pismo napisao je 1832. Allanov brat Thomas Melvill (mlađi), izvršitelj očeve oporuke, dugogodišnjem odanom obiteljskom prijatelju i kasnijem Hermanovu puncu Lemuelu Shawu, vrhovnome sucu države Massachusetts. Michael Rogin upozorava na još jednu skandaloznu pojavu u obitelji Melvill, naime, na mutne novčane transakcije, dugovanja, tajne ugovore, u koje nije bio upetljan samo Allan nego i brat mu Thomas (*Subversive* 29; *Adamson* 22).

Što se tiče „uskraćenih/zametnutih pisama“, poznato je da je sam Melville, a moguće i više osoba iz užega obiteljskog kruga, sudjelovalo pri paljenju i uništavanju obiteljske korespondencije (Renker, *Strike* 52). U prvom izdanju Melvilleovih pisama (onoga što je od njih ostalo) urednici Davis i Gilman navode Melvilleov komentar na „tu moju lošu naviku da uništavam sva svoja pisma“ (*The Letters* xviii). Godine 1975. na svjetlo dana izlaze pisma datirana u svibanj 1867. koja svjedoče o obiteljskoj dramu Melvilleovih (Renker, *Strike* 49). Parker ukratko navodi sadržaj dvaju pisama nađenih u arhivu crkve u New Yorku, čiji su Melvilleovi bili članovi. Prvo pismo, datirano 6. svibnja 1867. napisao je brat Elizabeth Melville, a pokazuje kako je postojala odlučnost u njezinoj obitelji da je se nagovori da se razvede (ili odvoji) od supruga, koji je navodno bio lud (*crazy*) (Parker, „Melville“ 47).

Renker detaljnije uzima u obzir ova pisma kao pokazatelje povezanosti mehanizama bračne i obiteljske discipline, psihičke i književne dinamike (*Strike* 49-68). Renker, nadalje, aktivno u interpretaciju Melvilleova prostora pisanja uključuje naslućenu, neodređenu, nejasno artikuliranu, ali prisutnu mogućnost da je u tim „kriznim“ razdobljima Melville

fizički disciplinirao suprugu (*Strike* 49-53; Delbanco, *Melville* 275-276). Nadalje, saznajemo kako je pronađena „nova građa u njujorškoj gradskoj knjižnici“; naime, pisma Melvilleove sestre Auguste, koja donose nove informacije (Metcalf 44), što potvrđuje Parker uvrštavajući nove spoznaje u biografiju (*Herman* xi-xii). Ovo recentno kopanje po obiteljskom prljavom rublju nema za svrhu diskreditirati Melvilleovo djelo (kako pokazuje kontinuirana kritička recepcija), a uglavnom niti znanstvenike koji se njime bave, nego upozorava na tendenciju da se prikriju podatci koji se ne uklapaju u sliku što je konstruirana i ritualno održava akademska kritika ne dopuštajući da novi podatci slobodno kruže ili da ih se uključi u kontekst piščeva života i rada. Lauterov opis silnica kanonizacije tu je još uvijek aktualan kao modus da kritičari sebi priskrbe „kulturni autoritet“ (199). Metcalf napominje: „Pretvarajući ga u spomenik, oni ga ukroćuju“ (89). Osim toga, dodatno je fascinantna i intrigantna činjenica da je barem jednim dijelom tijekom revalorizacije Melvillea u 20. stoljeću išao po obiteljskoj ženskoj liniji: preko supruge Elizabeth, kćerke Frances, unuke Eleanor, ali da je njihov glas bio pripitomljen ili prigušen dominantnim tonovima „maskuline“ akademske perspektive. Clare Spark u tom smislu navodi: „proučavanjem Melvillea dominiraju akademski anglistički odsjeci (osobito članovi Melvilleova društva, osnovanog 1945. ne bi li osiguralo njegov ugled i proširilo ‘muževni’ pristup)“ (Metcalf 31). Ta je polarizacija pojačana činjenicom da je uloga Eleanor Melville bila dvostruka.

Još početkom 20. stoljeća postalo je jasno da je jedan od jakih kritičkih pristupa koji je uopće omogućio revaloriziranje Melvilleova opusa psihoanaliza. Krajem 20. stoljeća ovakvo naglašavanje psihobiografskog i autobiografskog impulsa potiče između ostaloga i anegdota koju prepričava Renker. Naime, u trenutcima kada američka književnost „ulazi u fazu zrelosti“ na jednoj se razini ponovno otkrivanje Melvilleove važnosti, prema Renker, zbiva psihološkim ovladavanjem (traumatičnom) obiteljskom prošlošću koje, uspostavljajući dominantnu psihoanalitičku strukturu – priču, poduzima Melvilleova najstarija unuka, Eleanor (*Strike* 49-68). Za povjesničara Michaela Rogina, kao ikonoklastičnog Melvilleova biografa i kritičara, priča o Melvilleu započinje genealogijom, obiteljskim stablom Gansevoortovih (s majčine strane) i Melvill(e) ovih (s očeve strane), da bi se interpretativni zahvat nastavio konjunkcijom obiteljskoga i psihoanalitičkoga, te povijesnoga, javnoga i politič-

koga. Za Rogina je prilično jasno da korijene Melvilleove potencijalne kulturne subverzivnosti treba tražiti u obiteljskoj subverziji odnosa između majke i oca; majke, oca i majčina brata; majke i sinova; oca i sinova (1983).³⁸

Danas akademska melvilijanska kritika ne vidi za shodno držati pod nadzorom pitanje Melvilleove psihičke poremećenosti i nasilnosti, odnosno u obitelji uvriježenog vjerovanja da je Melville toliko izvan kontrole da je opravdani potez inscenirati otmicu supruge Elizabeth Shaw, kako pokazuju pisma iz 1867. I prije toga, obitelj je držala potrebnim barem udaljiti Melvillea na neko vrijeme, a dulje putovanje u Europu, Palestinu i Egipat tijekom 1856. pružilo im je izliku: možda ne samo da potaknu njegov oporavak u ugodnijoj klimi nego i da zaštite obitelj. Jedna je od neshvaćenih, dakle, nezabilježenih priča, prema Renker, da je Eleanor Melville imala povjerenika, kako se izrazio njezin sin Paul Metcalf, „odgovorne uši“, koji je znao za događanja u obitelji, ali je obećanjem bio obvezan sačuvati ih tajnom (*Strike* 53). Ovakvo zavjereništvo pokazuje da je postojalo suučesničko prikriivanje subverzivnih ili neugodnih podataka, ne bi li se zaštitilo Melvillea ili ga se prikazalo marginaliziranim i neshvaćenim genijem kojega otkriva tek kontekst književnog i kritičkog modernizma. Uostalom, zar nije nova kritika opetovano naglašavala autonomnost umjetničke tvorbe i projicirala idealiziranu sliku pisca kako proizlazi iz njegovih djela? Takve je tendencije izražavao, doduše neizravno, Henry A. Murray, koji je u razgovoru sa Spark pokazao, prema njezinu sudu, zapanjujući (i nelagodni) stupanj identifikacije s Melvilleom (Metcalf 8). U predgovoru romanu *Pierre* Murray naziva prethodni roman *Moby-Dick* „tim čudom naše književnosti“, primjerom „gotovo neumorne primjene volje na oblik“, punog „vrhunaca uzvišene rječitosti“ (Melville, *Pierre* xiii). Implicira se da sve što slijedi nakon takvog uspona mora nužno biti spuštanje, ako ne i kobni pad, na što upućuje *Pierre*, „izvedba istrošenoga

³⁸ Poetički okvir za poroznu liniju između života i pisma za Melvillea, ali i za suvremenike mu Emersona i Thoreaua, može se pronaći u romantičarskome porivu za samovelicanjem i uzdizanjem vlastitoga „ja“ kao reprezentativne figure, koja se pismom istodobno razotkriva i zakriva. Za Emersonove se eseje također može reći da se poigravaju poroznom crtom između osobnoga i javnoga s obzirom na to da su zanimljiva mješavina osobnoga iskustva i filozofskoga distanciranja (kao, primjerice, u ogledu „Experience“ izravno potaknutim reakcijom na obiteljsku tragediju, smrt sina). Za izranjanje „ja“ kao tekstualne i biografske kategorije u američkome romantizmu, usp. Buell 1973.

lutkara“ (xiv).³⁹ U opsežnom predgovoru Murray različitim jakim metaforama nastoji asocirati stanje psihičke borbe, nestabilnosti, lutanja, straha pred smrću u Melvillea, ali to ostaje na razini unutar tekstualnih aluzija i navoda, a sve „mračne“ i „neprilične“ stvari izmještene su u zonu Melvilleovih tekstova i njihova međudnošenja (i u sigurnu zonu Murryeve kontrole nad informacijama). Murray izbjegava suočiti sebe i čitatelja s punim shvaćanjem Melvilleove situacije u doba kada piše *Pierrea*: iako učestalo naglašava kako Melville izražava „volju za samouništenjem“, da se „bori za duhovni opstanak“, da njegov „razum gubi nadzor“, Murray ostavlja ove sintagme da plutaju u zraku, a u najboljem slučaju njihove ekvivalente pronalazi u romanu, a današnjem čitatelju ostavlja zanimljivo nagađanje do kojega stupnja ide njegovo zataškavanje (Melville, *Pierre* xvii). U slučaju Eleanor Melville, tumači Rogin, radi se o složenom procesu razotkrivanja i povjeravanja, a potom zavjereničke šutnje, čiji je jedan od pokretača bio kodeks obiteljske časti, dosta dugo ostavljajući dojam obiteljske situacije kao „romanse“ (15-41). Jedan je od doprinosa suvremenih melvilijanaca svakako otvaranje nekih tabu tema u piščevu životu i opusu te konzistentnije uključivanje izvantekstualnih i biografskih podataka.

Suvremeni kritičari, nadalje, odlučni su u namjeri da revaloriziraju i elemente Melvilleova stvaralašta, posebice njegov pjesnički opus, kako pokazuje rasprava na stranicama časopisa *American Literary History* između dvaju istaknutih suvremenih kritičara Melvilleova pjesništva, naime, Elizabeth Renker i Williama Spengemanna. Spengemann tvrdi kako se upravo uvriježenim književno-povijesnim terminima može obraniti sud da je Melville jedan od najistaknutijih pjesnika američkog 19. stoljeća, premda je akademska kritika u modernističkom razdoblju (inače posebno ističući pjesništvo) bila sklonija naglašavati njegova prozna djela („Response“ 355-356).

Recentna je i kritika koja zahvaća u problematiku Melvillea kao političkoga pisca i radikalno mijenja Matthiessenovu viziju. Matthiessen

³⁹ Noviji pristupi više se ne slažu s ovom „legendom“; usp. Bryant, *A Companion* xxii; Otter and Sanborn 9. Doista, ako uzmemo u obzir da je Melville *Moby-Dicka* objavio s 32 godine, a potom, unatoč slaboj recepciji, i dalje nastavio pisati u različitim žanrovima i, u okvirima mogućnosti, objavljivati svoja djela sve do 1891., ovo pojednostavljeno objašnjenje ne čini se dostatnim.

je, naime, naglasio snažnu demokratsku orijentaciju klasičnih autora 19. stoljeća, ali današnji pristupi iza retorički izražene demokratičnosti, koja je posebno izražena u Melvillea, upozoravaju na nerazmrsivi splet suprotnosti između demokratske orijentacije i imperijalističko-nacionalističke vizije. Melville nije bio aktivni sudionik političkih zbivanja, ali Roginova studija *Subverzivne genealogije* (*Subversive Genealogies* [1983.]) pruža obilje materijala o tome da je njegova najbliža okolina bila uvjetovana politikom, a ulogu u tome odigrala je snažna obiteljska tradicija pripadnosti Demokratskoj stranci te kako su se neke ključne političke i sudbene odluke prelamale u njegovim djelima. Melville, dakle, nije naizgled bio umiješan u strančarenje; međutim, Amerika 50-ih godina 19. stoljeća bila je toliko prožeta politikom da niti jedna javna djelatnost, ponajmanje pisanje, koje je imalo veću društvenu ulogu nego danas (kako pokazuju, primjerice, Grossman, Pease 1987, Ryan 2016) nije moglo biti izuzeto iz nje. Kritičari poput Leeja naglašavaju „progresivnu“ notu Melvilleova pisanja, prema kojoj Melville „iskazuje neizrecivu politiku“ čak (ili pogotovo) kada se radi o eksplozivnim temama poput rase i ropstva (495, 496). Larry Reynolds u poglavlju studije posvećene Melvilleu naglašava političku orijentaciju tog pisca slijedom refleksija i aluzija u njegovim djelima te izvlači zaključak kako je Melville ambivalentno gledao na revolucionarne političke događaje u Europi 1848. – 1849. te je, u najmanju ruku, izražavao skepsu i nepovjerenje u nasilne, revolucionarne, pučke prevrate (99, 122). Dennis Berthold sumira dva u temelju oprečna stava o Melvilleovoj politici: na jednoj su strani kritičari koji naglašavaju njegov autoritarni (patricijski) impuls, a na drugoj oni koji naglašavaju Melvilleov egalitarizam (426).

Melville je karijeru započeo u okrilju jednoga od jakih njujorških intelektualno-novinskih krugova, tzv. *the Young America*. Ta je grupa kritičara i ljudi od pera, bliska Demokratskoj stranci, nastojala definirati preduvjete, ne samo stilske i poetičke nego i političke, nužne za funkcioniranje američke književnosti u povojima. Već je Perry Miller u knjizi indikativnoga naslova *Gavran i kit: rat riječima između intelektualaca u doba Poea i Melvillea* (*The Raven and the Whale: The War of Words and Wits in the Era of Poe and Melville* [1956.]) pokazao stupanj idejne razjedinjenosti i sukobljavanja između pojedinih intelektualnih grupacija na stranačkoj, religioznoj pa i regionalnoj osnovi (usp. Faflik 15-31). Poseb-

no je zanimljivo u kontekstu imaginativne konstrukcije nacionalne književnosti razmotriti očekivanja koja pred mladog i talentiranog pisca postavlja intelektualna sredina. Jedno je od najvažnijih pitanja onoga doba, prema P. Milleru, bila „potraga za nacionalnim genijem“ koji bi napisao „američki ep“ i tako, između ostaloga, dokazao američku književnu zrelost i neovisnost o britanskoj književnosti (*Raven* 115).⁴⁰ Jasno je da je u takvom okruženju pisac instrumentaliziran za više ciljeve i da njegova pozicija može biti određena, a sudbina zapečaćena sukobima između suprotstavljenih grupacija.⁴¹ U kasnijoj fazi, osobito nakon što neki pojedinci iz Melvilleova kruga izraze neslaganje s njegovim stilskim, narativnim i žanrovskim koncepcijama, Melville će upravo na gesti odmaka i odalečivanja od književnih strančarenja izgrađivati personu otpadničkoga i buntovničkoga pisca koji ne želi podlijegati nečijemu programatskom diktatu. To je tek jedna od linija njegova razvoja jer, u isto vrijeme, kao aspirant na

⁴⁰ Već pri površnom skeniranju redoslijeda izdanja Melvilleovih knjiga nameće se nedvojbeni zaključak kako je američka književna scena financijski i infrastrukturno, a i umjetnički, ovisila o engleskoj kulturnoj i izdavačkoj sceni. Redom su svi Melvilleovi romani do *Pierrea* iz 1852. bili izdavani najprije u Londonu, a potom u SAD-u. Nakon toga se situacija obrće te su Amerikanci u prednosti pred Englezima nekoliko mjeseci. Indikativna je u tom smislu epizoda Melvilleove biografije iz pera Newtona Arvina, o plasiranju rukopisa Melvilleova prvoga romana *Typee* na tržište. Čini se da je najbolja strategija (a radi se o drugoj polovici 40-ih godina 19. stoljeća) da stariji Melvilleov brat, koji je upravo dobio nižu diplomatsku službu u Londonu, ponese rukopis sa sobom i ponudi ga londonskim izdavačima: „Bio je siguran da će engleski prikazi biti pohvalni te će to jamčiti uspjeh knjige u Sjedinjenim Državama; Nichols [obiteljski prijatelj; J. Š.] nipošto nije bio siguran da bi se proces mogao obrnuti“ (4). Nadalje, iz već klasičnoga mjesta melvilijanske kritike, prikaza Hawthorneovih priča *Mosses from an Old Manse* (1850.), nedvosmisleno je vidljiva gorljivost Melvilleova djelovanja u stvaranju i propagiranju američke književne scene, naravno, uvijek prvenstveno u odnosu na englesku. Za detaljni prikaz međuovisnosti američkog i engleskog književnog tržišta usp. Cunliffe, poglavlje „The Conditions of an American Literature“, posebno odjeljak o materijalnim uvjetima i zakonskoj regulativi o autorstvu i pravu vlasništva (31-32). Usp. Buell 1997, za Melvilleovu „postkolonijalnu tjeskobu“ (79) i „fenomen dvostruke publike“ (81), američke i britanske, kojoj se pisac svjesno obraća. Kako ilustrira Buell, Melville započinje u internacionalnome ključu, potom prolazi kroz „razmjerno američku fazu“, ali se i od toga kasnije odmiče (94). Prema njemu, tijekom rada na *Moby-Dicku* Melville je mogao biti podjednako pod utjecajem domaće teme ropstva, kao i nekih međunarodnih tema (europske revolucije 1848. [91]; usp. L. Reynolds 1988).

⁴¹ P. Miller navodi zanimljiv slučaj koji se stvorio oko Melvilleova prvjenca *Typee*, koji je u jednome dijelu tiska izazvao izrazito žestoku kritiku. Radilo se o religioznom i konzervativnom tisku koji je prvenstveno reagirao na činjenicu što je Melvilleov stariji brat Gansevoort bio zdušno angažiran u predsjedničkoj kampanji (u konačnici pobjedničkog) demokratskog kandidata (*Raven* 158).

književnu publiku i tržište, ne može pobjeći od infrastrukturnih zahtjeva izdavaštva, književnih časopisa, reklama i prikaza.

U praktičnome se smislu može reći kako Melvilleova politička priča još nije do kraja ispričana, prije svega zato što još uvijek izranjaju novi podatci o piscu i njemu bliskim (profesionalno ili osobno) ljudima, koji mogu promijeniti kontekst tumačenja njegova djela. Njegova je privatna priča nedovršena zbog prikrivanja tragova i nametnute šutnje: jednu je započeo sam pisac uništenjem obiteljskih pisama, a drugom je upravljao institucionalni mehanizam melvilijanske kritike, koji je s jedne strane „otkrio“ i uzdigao Melvillea do statusa nacionalne ikone, a s druge manipulirao konstruiranom slikom njegova života i djela. Njegov praunuk Paul Metcalf ističe da je paradoksalno da kritičari, koji bi trebali biti posrednici i tumači svijeta iz prošlosti, oduzimaju glas uznemirujućim vidovima Melvilleova djela i života, s kojima se on sam nije plašio suočiti (57). U tom je segmentu Melvilleovo društvo (Melville Society) odigralo nezaobilaznu i dvosmislenu ulogu. S jedne se strane ne može poreći njihova zasluga u promoviranju Melvillea i njegova ključnoga djela *Moby-Dicka*. Istodobno, kako pokazuju suvremeni pristupi, ta je (starija) kritika bila uvjetovana ideološkim, povijesnim, institucionalnim i estetskim činjenicama u vremenu svojega nastanka i razvoja. Najbolja metafora te uloge ostaje „uskraćeno/zametnuto“ pismo u procjepu između slutnje i sigurnosti, sljepila i uvida, istodobno i figura za sveukupno nastojanje za pisanjem povijesti i života te svijesti kako je to moguće samo kroz mnoštvo velova i odgoda. Jedan je od važnijih razloga odgađanja istine svakako institucionalni (obiteljski, akademski, kritičarski) mehanizam potiskivanja i skrivanja. Kao jedan od mogućih odgovora na pitanje zašto noviji pristupi posežu za (auto)biografskim pismom kao mogućim uporištem svojega kritičkog djelovanja nadaje se stav Peasea ili njegova kolege Spanosa, koji smatraju kako kritičko-teorijski diskurs treba dovesti do značajnih promjena ne samo u kanonu ili institucionalnom djelovanju nego i u statusu obespravljenih grupacija (Pease, *Revisionary* 18; Spanos, *Errant* 21, 41). Smatraju da upozoravanje na Melvilleovu osobnu, obiteljsku, tekstualnu i javnu politiku omogućuje emancipatorsko djelovanje diskursa koji je, prema njima, neodvojiv od socio-političkog konteksta.

Shakespeare kao katalizator Melvilleova samooblikovanja

Opće je mjesto melvilijanske kritike isticanje šekspirijanskih tema, stila i retorike u Melvilleovim djelima. Umjesto da mu pristupaju kao velikomu (elitnomu) pjesničkom uzoru, suvremeni kritičari naglašavaju važnost Shakespearea kao kulturnoga fenomena u popularnoj kulturi te njegovu izuzetnu sposobnost scenskog zavođenja, što se nadalje povezuje sa suvremenim zanimanjem za performativnost i retoričku funkciju književnosti.

Lawrence Levine u knjizi o korijenima hijerarhije kulturnih pojava u SAD-u poziva nas da sebi predočimo sljedeću situaciju: došli smo u kazalište, pripremamo se uživati u predstavi, no umjesto toga ometaju nas neugodni mirisi koji dopiru od naših susjeda iz publike (koji potječu između ostaloga od češnjaka i whiskeyja); primjećujemo kako im se koji put omake pa pljucnu na pod, a cijelo vrijeme stvaraju takvu buku da nije moguće neometano pratiti zbivanja na pozornici. Vrijeme je 1832. godina, mjesto kazalište u Cincinnatiju, a povod izvođenje Shakespeareove drame, kako barem saznajemo iz bilježaka jedne Engleskinje u posjeti Americi. Po završetku predstave, navodi Levine, umjesto pljeska započela je vika i lupanje nogama, a publika se nije razišla dok se nisu svojski potrudili što bučnije otpjevati „Yankee Doodle“ (25). Levine navodi još jedan zanimljiv i ilustrativan primjer iz tog doba: uoči Meksičkoga rata 1845. godine vojnici u Teksasu prikraćuju vrijeme priređujući predstave, uključujući izvedbu Shakespeareova *Othella*. Posebno je zanimljivo da je glavnu žensku ulogu nosio mladi poručnik Ulysses S. Grant (37).

Još jedan primjer iz kanonizirane kulture 19. stoljeća upozorit će na ovaj kulturni fenomen. U uvodnom metadiskurzivno-ironijskom intoniranom predgovoru svojega romana *Skrletno slovo* (1850.), Nathaniel Hawthorne, ogorčen strančarenjem nakon izbora – slijedom čega gubi državnu službu – slabo maskiran iza figure nadglednika stare salemske carinarnice, navodi prisjećanja na dane službovanja: „Vezano za književne teme, istina je, pomorski časnik – izvanredan čovjek, koji je u ured došao kad i ja, a otišao tek nešto kasnije – često bi zapodjeo sa mnom razgovor o jednoj ili drugoj njegovoj omiljenoj temi, Napoleonu ili Shakespeareu“ (318).⁴²

⁴² Ovaj predgovor, između ostaloga, baca jasno svjetlo na percepciju Hawthorneove uključenosti u politička zbivanja. Još jedan od njegovih jakih iskaza političke odanosti (demokratskoj stranci)

Shakespeare je, dakle, bio integralnim dijelom američke kulture većim dijelom 19. stoljeća i kao takav bio izvođen, citiran, parodiran u najrazličitijim kontekstima jer je bio opće poznat (Glazener 74-95). Levine upozorava kako je šekspirijanska retorika bila dio obrazovanja i primjer govorničke vještine, istodobno zadovoljavajući i prohtjeve političkoga diskursa (37-38). Pease, između ostalih, u Americi 19. stoljeća ističe „kulturu govorničtva“ (*Visionary* 18). Melville u 20. knjizi *Pierrea*, predstavljajući jednoga od Pierrovih prijatelja iz školskih dana, ironično kaže o sadržaju dječaćkoga obrazovanja u jednoj mjesnoj školi: „Ovdje, ne samo da su se podučavale osnove engleskoga obrazovanja, nego i nešto lijepe književnosti i kompozicije, i onaj jaki američki bedem i dosada – elokucija. Na izdignutoj pozornici Akademije u Saddle Meadowsu, sinovi najbjeđnijih nadničara znali su razvlačiti vatrenu revolucionarnu retoriku Patricka Henryja“ (327). I u obiteljskoj sredini Melville je mogao izbliza promatrati govorničku gorljivost starijega brata Gansevoorta u nadolazećoj predsjedničkoj kampanji demokratskoga kandidata Jamesa K. Polka (Parker, *Herman* 316-38). Melvilleov mlađi brat, Allan, bio je po profesiji odvjetnik, dakle, i on je morao posjedovati govorničke sposobnosti. D. Reynolds pokazuje kako je pitanje o stupnju usvojenosti Shakespearea od ključne važnosti za američku renesansu s obzirom na to da sami naziv asocira na intertekstualno odnošenje s djelima dramatičara engleske renesanse (4-5). Šekspirijanski intertekst izuzetno je važan i za Melvillea koji dramatičarev idiom upoznaje tijekom svojega spisateljskog šegrtovanja te, kako navode brojni izvori, upravo intenzivno čitanje Shakespearea doprinosi Melvilleovu samooblikovanju (*self-fashioning*) kao američkoga pisca i kao „genija pera“, što naglašavaju i stariji i noviji kritičari (Matthiessen 1954; E. H. Miller 173; Brodhead 13; Bryant 1993; Bryant 1998).

Čini se važnim, slijedeći D. Reynoldsa te uzevši u obzir stupanj usvojenosti Shakespeareova jezika i stila u tom razdoblju, posebice u segmentu popularne kulture, naglasiti kako je to još jedan poticaj da osvijestimo poveznice između ideologema različitih kulturnih slojeva. Matthiessen, dakako, razrađuje neosporni dug Melvilleov prema bardu i ostalim autorima koji su i danas sastavni dio zapadnoga kanona (409-487). Međutim, kriti-

je pisanje biografije Franklina Piercea, korištene u predsjedničkoj kampanji. Pierce je ostao zapamćen kao „podupiratelj interesa robovlasnika“ (Karcher 12).

čari kulturne orijentacije ukazuju na postojanje širega i popularnoga društvenog prostora u kojemu bi šekspirijanski idiom predstavljao riznicu iz koje mogu crpiti svi, a ne samo danas kanonski pisci te obogaćuju kontekst nastanka kulturnih artefakata, među kojima je i *Moby-Dick*. Levine pokazuje kako se tek u zadnjim desetljećima 19. stoljeća događa „iskorjenjivanje Shakespearea“, donekle i njegovo getoiziranje povezivanjem s visokom kulturom (6, 45). U tom svjetlu, kada se razmišlja o nekim ključnim narativno-stilskim postupcima Melvillea u *Moby-Dicku*, posebice solilokvijima (u prvome redu Ahaba, ali i njegovih časnika te poremećenoga Pipa; 37., 38., 39. poglavlje), ali i o dramski ispresijecanoj i usitnjennoj terevenki mornara na početku putovanja, ti su postupci sukladni scenama, stilu i tonu Shakespeareovih drama (MD 40). Koliko god se današnjem čitatelju činile kao retoričke vježbe, one kao da zadobivaju pravi smisao ako se supostave konvencijama elizabetanske drame. Slične intertekstualne signale u jednoj drugoj epizodi komentira D. Reynolds (471). U noći nakon ulova prvoga kita oko trupla se skupljaju morski psi i započinju njegovo komadanje (MD 64). Njima se obraća stari, mrzovoljni, crni kuhar Fleece (Runo), na nagovor obijesnoga Stubba, jednoga od časnika. Prijedlog, samim time što dolazi od Stubba, uvlači protagoniste, i čitatelja, u humorističko-ludički kontekst. Nove slojeve značenja zadobiva epizoda noćnog obraćanja čim pripovjedač uvodi izraze pripadne drugačijem diskursu. On, naime, označava morske pse kao „pastvu“, a Fleecove pripreme obavlja ozbiljnošću prikladnoj crkvenoj propovijedi: „a drugom rukom svečano zamahujući mašama, i sagnuv se daleko nad bok, poče se mrmljajući obraćati morskim psima“ (MD 64: 284). Reynolds zaključuje da ono što se suvremenom čitatelju nadaje tek kao proplamsaj Melvilleova ekscentričnog smisla za humor, za onodobne je čitatelje bila epizoda koja je spajala nekoliko supostojećih diskurzivnih praksi u tadašnjoj američkoj kulturi, kao što je reformski diskurs, propovijed, humorističko obojeni crnački idiom, sve to posredovano podsmješljivim Stubbovim komentarima i, konačno, pripovjednom instancom. Ova i slične epizode upućuju na složenost i polivalentnost idioma prezentiranih u romanu, koji se često mogu činiti retorički istaknutijim nego što su to bili za Melvilleove suvremenike, s obzirom na promijenjeni kulturni kontekst. Ujedno nas poziva da potpunije pokušamo uspostaviti moguće kontekste neposredne i posredne recepcije nekih kulturnih kategorija američkog 19. stoljeća. Carolyn Karcher, primjerice,

u studiji o Melvilleovim stajalištima o ropstvu, rasi i nasilju čita prethodno navedenu epizodu kao Melvilleovo „dovođenje u pitanje, po prvi puta stvarnost rasnih razlika koje su bile plod predrasude“ (65).

Tezu prema kojoj teatralizaciji američkog društva toga doba odgovara dramski oblik zastupa John Bryant nudeći zanimljiv kontekst usvajanja šekspirijanskog dramskog oblika u Melvilleovoj Americi: naime, drama je uprizorenje političkoga rituala, pozornica simboličkog prikazivanja kulturnih nedoumica, razdora, sumnji, putem dramskog suprotstavljanja likova na pozornici ili protagonista i antagonista u proznoj formi. Osnovne su teme dramskih uprizorenja društveni običaji i vladanje („*Moby-Dick*“ 80-81). Činjenica da Melville miješa dramske i narativne konvencije u takvome kontekstu znači, prema Bryantu, politički čin: „njegova odluka da prikaže Ahabovu priču kao dramu po sebi bila je svjesni politički i revolucionarni čin i kao javna izjava i kao trenutak osobne odluke u *oblikovanju* smjera njegove umjetnosti. Javno, Melvilleov čin *dramatiziranja* osnažuje njegove sumnje u smjer američkog eksperimenta demokracije“ („*Moby-Dick*“ 81; istaknula J. Š.). Dakle, teatraliziranje osobnosti i teatraliziranje javnoga života išlo je ruku pod ruku u Americi 19. stoljeća, a jedan od modusa uprizorenja takve osobne i društvene dinamike bio je šekspirijanski idiom.⁴³ U zborniku pod nazivom *Svečanosti i spektakli: izvode-nje američke kulture (Ceremonies and Spectacles: Performing American Culture)*, koji povezuje izvedbene kategorije s čitavim nizom kulturnih i društvenih fenomena u Americi, te koji i samu kulturu promatra kako nastaje u procesu izvedbe i izvođenja, urednici i autori priloga upućuju na temeljnu notu „spektakularnosti“, gledanja, vidljivosti u različitim vidovima američkog društva, od književnosti do politike (Alves et al. 2000).⁴⁴

U kontekstu takve kulture, koja se zbiva izvođenjem i po definiciji je „kultura predstave“, sličnim se procesima proizvođenja i dramatizacije

⁴³ Ne samo da tekstualna i biografska kritika naglašavaju simboličko rodonačelnništvo Shakespearea za spisateljski diskurs Melvillea, barem od *Moby-Dicka* nadalje, nego je uputno napomenuti kako se o Shakespearea odmjeravaju i drugi pisci američkoga romantizma, poput Emersona i Thoreaua. Opće je mjesto proučavanja romantizma jedno od ključnih mjesta (ako ne i središnje) koje mu se pridaje u oblikovanju zapadnoga književnog kanona (usp. Wellek 128-220; Glazener).

⁴⁴ Kao još jednu potvrdu prisutnosti spektakla i simulakruma navodimo Roginov članak o suvremenoj američkoj vanjskoj politici. Paradoksalno, što je veća koncentracija spektakularnih prizora i što jače vizualne zahtjeve stavlja pred gledatelja (putem televizije, filma, a danas još interneta i društvenih medija), to je i veći stupanj amnezije neugodnih činjenica i skrivenih transakcija koje se događaju kao sporedni, nespektakularni prizori („*Make*“ 229-254).

podvrgava i pisac. Tijekom 19. stoljeća polako se, ali neizbježno, uspostavljaju osnove američkog književnog tržišta. Prema poznatoj frazi Larzera Ziffa, nakon što je republika proglasila političku, došlo je vrijeme i za „proglašenje kulturne neovisnosti“ (barem na programatskoj razini) od Europe (posebice Engleske). Nakon što se vratio s četverogodišnje odiseje (1841. – 1844.) morima na raznim brodovima (od trgovačkoga, do kitolovca te, naposljetku, fregate), Melville se gotovo iz nužde prihvaća pera i profesionalizira svoju djelatnost. Osim toga, za mladoga čovjeka nesigurne ekonomske pozadine tada je profesionalno pisanje zapravo bilo jedan od načina ostvarivanja karijere, upozorio je već ranije P. Miller (*Raven* 5). Prvi način, da kao mornar okusi kruh sa sedam kora, Melville je već oprobao bez mogućnosti ili ambicije da tu ostvari karijeru (Brooks and Warren 810). Drugi je način bio poznati slogan, „mladiću, pođi na zapad“ (Delbanco, *Melville* 32-35).⁴⁵

Prema Roginu, Melville je u početku pripadao njujorškoj demokratskoj i patricijskoj (*genteel*) književno-kritičarskoj grupaciji (*Subversive* 73). U procesu pisanja *Moby-Dicka*, međutim, on postaje samoosviješten i uživa u samoproglasenoj umjetničkoj neovisnosti. William Charvat smatra da je doba njegova šegrtovanja, dakle i prijelomno doba njegova samooblikovanja, bilo zaključeno u trenutku objavljivanja *Mardija*, dakle, barem godinu dana prije početka rada na *Moby-Dicku* (217). U pismu prijatelju Richardu Henryju Dani (iz 1850.), odvjetniku i piscu popularne autobiografske knjige o vlastitim pomorskim iskustvima, Melville o svoja dva prethodna romana (tj. *Redburn* i *White Jacket*) govori kao o poslovima obavljenima za novac, onako kao što drvosječa sječe drvo (*The Letters* 106). Nasuprot tome, knjiga na kojoj je tada radio (budući *Moby-Dick*) trebala bi biti drugačija, „neobična vrsta knjige“ (*The Letters* 108). Neobična između ostaloga zbog korištenja određenih stilskih rekvizita kao što su šekspirijanska dramatizacija, povišeni Ahabov diskurs, prometejska i faustovska tema, gnostički i ostali okultni elementi, enciklopedičnost pripovjedačkog glasa, što ukazuje na to kako je Melville osnovnu motivaciju

⁴⁵ Slična simboličko-psihička dinamika projicirana na nacionalni prostor na djelu je i kod simboličkih Melvilleovih izdanaka, poput Perryja Millera. Miller, doduše, ne ide na zapad, ali geografsko i fizičko izmještanje iz Amerike i traženje pustolovine u Africi, na obalama Konga, predstavljaju „prostor za nenadanu . . . epifaniju“ o „njegovoj Americi“ (*Errand* vii) te lociraju početak njegova dugogodišnjega rada na kulturnim izvorima Amerike u njezino Drugo, u „srce tame“.

za figuriranje svojega autorstva crpio iz romantičke persone genijalnoga stvaraoca, te je i njegov Shakespeare bio zapravo idealizirani romantički genij. Međutim, to je tek jedan mogući pravac njegove samoprezentacije. Drugi je, kako smatra Arac, bez sumnje njegov suvremenik, škotski esejist Thomas Carlyle sa svojim osebnim „metafizičkim“ stilom. Njihova sličnost ne zahvaća samo stil nego i odnos pisca i društvene scene na kojoj funkcionira njegov diskurs. Usporedno s Hawthorneom, Carlylom i Charlesom Dickensom, Melville se, navodi Arac, „pridružuje novinarskim i društveno-polemičkim piscima ne bi li ustanovili diskurs ključan za nove društvene znanosti“ (*Commissioned* 7). Arac naglašava kako je Carlyle, i na osobnoj razini, mogao Melvilleu pružiti model potreban u ključnim godinama karijere, tip „herojskoga“ stvaraoca (*Commissioned* 140).⁴⁶

Ono što nosi posebnu privlačnost za Melvillea jest Carlyleovo kanoniziranje pjesnika u zapadnome kanonu („Hero“ 51). Međutim, taj je herojski model stavljen na kušnju onoga trenutka kada Melville ulazi u ugovorne odnose s izdavačima (britanskim i američkim podjednako) te kada se povede razgovor o autorskim pravima jer se pokazuje kako je Melvilleova pozicija podložna silama izvan njegove kontrole. Tada mu Shakespeare i Carlyle mogu pružiti samo idealni model pjesnikove uloge, dok je stvarnost drugačija. U pismu engleskome izdavaču Bentleyju, nudeći rukopis budućega romana, Melville nastoji ovjeriti svoju poziciju pisca o kitolovstvu te se (odvažno, a zapravo neutemeljeno) predstavlja kao nekadašnji harpunar s višegodišnjim iskustvom. Nakon toga slijedi izravno predlaganje financijskih uvjeta (*The Letters* 109). Kako podsjeća Ismael, kitarka je bila njegov Harvard i Yale, ali ne kao harpunaru, nego kao običnome mornaru (MD 24). Ponekad se Melville morao zadovoljiti takvim statusom unatoč nastojanju da donekle usvoji spisateljski habitus velikih suvremenih i prošlih uzora.

⁴⁶ Carlyle najupečatljivije uspostavlja pjesnika (paradigmatske figure su mu Dante i Shakespeare) kao heroja, proroka, političara, zakonodavca i mislioca u predavanju *The Hero as Poet. Dante. Shakespeare* iz 1840. (38-52).

Melville na književnome tržištu

Naglašena povijesna, sociološka i kulturna perspektiva suvremenih kritičara uključuje razne vidove književnosti kao fenomena višestruko uronjenoga u povijesni svijet i njime prožetog. Stoga jedan od mogućih pristupa romanu *Moby-Dick* vodi i pitanjima koja se odnose na profesionalni i financijski status pisca, na njegov položaj na književnome tržištu, na odnos s publikom i sposobnost prilagođavanja njezinim zahtjevima i očekivanjima. Tu je tendenciju inaugurirao William Charvat još 1968. u knjizi *Profesionalni pisci u Americi između 1800. – 1870. (The Profession of Authorship in America, 1800-1870)*. Kako napominje Bryant, Melvilleovo se sazrijevanje treba promatrati u sklopu „problema umjetnosti u demokraciji i na tržištu“ (*Melville* 5).

Suvremeni književni kritičari koji se na novi način bave procesima i stanjem na relativno mladom književnom tržištu Melvilleove Amerike, poput Michaela Gilmorea i Michaela Newburyja, pokazuju kako mehanizmi tržišta poput izdavaštva, marketinga, prikaza, popularnosti pisaca kao javne (i slavne) osobe oblikuju diskurs vodećih pisaca 50-ih godina 19. stoljeća. Newbury nalazi da se već u prvoj polovici stoljeća događa prijelaz između pisanja kao poziva i aristokratskog načina prikraćivanja vremena, s jedne strane, te pisanja kao profesije u kojoj se može ostvariti karijera i zaraditi novac, s druge strane (*Figuring* 3). Gilmore tvrdi da su pisci ovoga razdoblja (Emerson, Thoreau, Hawthorne i Melville) imali nelagodno dvoznačan odnos prema zahtjevima tržišta, odnosno sve brojnije čitateljske publike (*American* 8). Naime, s jedne strane imaju modele poput Shakespearea i Carlylea, kako smo već naveli, a s druge moraju udovoljavati kategorijama ljudi koji ne razumiju njihov „stvaralački“ rad. Gilmore primjećuje u Melvilleovu slučaju, s obzirom na odnos pisca i publike, da se radi o piscu koji i formom svojega pripovjednog glasa traži čitateljsku suradnju, bez obzira na to kako se prema njoj odnosi na svjesnoj razini: svi njegovi romani do *Pierrea* pisani su u prvom pripovjednom licu i na jednoj su razini mišljeni kao izravno obraćanje čitatelju i apel na njegovo razumijevanje. Nadalje, smatra kako se u *Moby-Dicku* kompleksnom i slojevitom pripovjednom perspektivom variranja prvoga i trećega lica događa zbunjujuće „vrludanje između prisnosti s publikom i odalečivanja od nje“

(Gilmore, *American* 130). Postojao je, međutim, jedan golemi segment čitateljske publike od kojega se Melville izričito i svjesno distancirao, a to je žensko čitateljstvo. U pismu svojoj susjedi u Pittsfieldu datiranom 12. (?) rujna 1851., dok Melville s obitelji živi na farmi Arrowhead, on je svojim karakterističnim izravnim i ironičnim načinom upozorava na opasnosti koje njegov roman upravo u procesu tiskanja (naime, *Moby-Dick*) krije za čitateljice: „Nemojte je kupiti – nemojte je čitati . . . jer to nipošto nije knjiga za Vas. Nije to komad fine ženske spitalfieldske svile – nego strašno tkanje sačinjeno od brodske užadi i konopaca. Njome huji polarni vjetar & [sic] ptice grabežljivice kruže nad njom. Odvratite sve nježne osjetljive ljude od toga da samo provire u knjigu – izlažu se opasnosti od lumbaga i išijasa“ (*The Letters* 138). To je mogao biti, prema Charvatu, jedan od bitnih razloga stagnacije njegova ugleda i konačne silazne putanje njegove karijere; u Americi 50-ih godina 19. stoljeća nije se moglo zanemariti ni žensko pisanje, ali ni čitanje (242). David Leverenz, kombinirajući novohistoristički i psihoanalitički pristup, jedan je od kritičara koji upozoravaju na specifično antagonističko konstituiranje muškosti (odnosno subjekta) u kanonskim djelima američke renesanse (pa tako i *Moby-Dicka*). Ismael (a na drugoj razini i Melville-pisac) kanalizira svoje osjećaje depresije, poniženja, marginaliziranosti u sredini koja je za pisca razmjerno neprijateljska, između ostaloga i protiv čitateljstva, a time i protiv sve brojnije ženske publike (Leverenz 25, 41).

Leverenz poduzima čitanje dinamike autorstva u američkoj renesansi u odnosu na „socijalnu povijest“ (2). Prema njemu: „Vitalni odnos između klasičnih američkih pisaca i povijesti . . . može se smjestiti u široko zamišljene pritiske klasne i rodne ideologije“ (3). Dakle, on razmatra kako su kanonski autori „bojažljivo osjećali devijaciju od prevladavajućih normi muškaračkog ponašanja“, no predlaže da se takve osjećaje nesigurnosti smjesti u okvir „rodnih ideologija američkoga tržišta“ (3). Klasna ideologija smještala je američkoga pisca toga doba, uključujući, dakako, Melvillea, u „patricijsku klasu“ koja se osjećala da su ju izgurali nadobudni, snalažljivi, samosvjesni i praktični poslovni ljudi, tipični izdanci Jacksonove Amerike (4). Na književnome tržištu mogli su se osjećati pod pritiskom uspješnih spisateljica koje su na popularnim žanrovima odgojile „feminiziranu čitateljsku publiku srednje klase“ (Leverenz 4). U otporu prema oboma, pisci su se „počeli boriti s ideologijom muškosti srednje klase koja je počela

prevladavati u američkome javnome životu, no nisu je odbacili“, stoga je njihova taktika bila „namjerno potkopati stabilizirana interpretativna očekivanja čitatelja“ (15, 16). Možemo se složiti s tim da „njihovi književni glasovi počinju samooblikovanjem koje nadilazi identitet naslijeđen od roditelja i njihove kulture, ali se istovremeno odvija unutar njega“ (Levenson 10). Melville koristi „retoričke strategije samopreoblikovanja i preoblikovanja čitatelja“. Usredotočuje se na „različite osjećaje povezane s devijacijom i muškim rivalstvom“ (241).

Newbury smatra kako je pisac toga vremena mogao prikazivati svoje pisanje putem hijerarhije raznih oblika rada na tadašnjem tržištu radne snage, primjerice, rada industrijskih radnika, robova, činovnika, obrtnika (5). No Melville, osim za metaforama rada, u procesu samouobličavanja posezao je i za figurama koje su posve izvan područja rada, zvanja i tržišnih uvjeta. O tome svjedoči inicijalna snažna reakcija na susret s Hawthorneom 1850. godine i slijedom toga čitanje Hawthorneove zbirke *Mahovina iz staroga župnoga dvora* (*Mosses from an Old Manse*). U anonimnom prikazu te zbirke nazvanom „Hawthorne i njegova mahovina“ („Hawthorne and His Mosses“, 1850.), koji se danas smatra manifestom rane američke književnosti 19. stoljeća, Melville združuje figuru Shakespearea, kao neumoljivog kazivača Istine, Hawthornea kao „dubokog“ i „tamnog“ pisca, a pridružuje im samoga sebe, kao mladoga pisca koji tek treba pokazati (a čini to radeći u tom razdoblju na *Moby-Dicku*) po čemu bi on također trebao pripadati „tom velikom obilju i prelijevanju“ u američkoj književnosti obilježenom „množinom genija“ (Brooks and Warren 841). Ovaj Melvilleov nadahnuti panegirik piscu kao proroku Istine (a ne tek vještom profesionalcu) osim pretenzije na umjetnički genij otkriva i posve specifičan okvir unutar kojega Melville može pretendirati na naslov proroka i predvodnika. To je, prema Johnu McWilliamsu (1989.), kontekst mlade nacionalne književnosti koja mora podariti politički sve samosvjesnijoj naciji američkoga genija pera, američko remek-djelo, američki ep, koji bi bio ekvivalent Homeru ili Vergiliju, a istodobno izvorno vezan uz američke prilike i iskustvo. Evo kako to izražava Melville: „Dok se ubrzano pripremamo za političku nadmoć koju ćemo steći do kraja ovog stoljeća, u književnom smo smislu za nju žalosno nepripremljeni; čini se da smo odlučni takvima i ostati“ (Brooks and Warren 839). Melvilleova je malodušnost bila pretjerana jer već su imali Hawthornea, kojega (još) nisu umjeli pre-

poznati, a uskoro bi trebali dobiti iz kruga mladih demokratskih nacionalista još jednoga pisca koji bi mogao opravdati nadmoć republikanskoga sustava vlasti i američkih institucija, kako svjedoči sam Melville u prikazu Hawthornea. Ironija Melvilleova položaja je u tome da upravo krug koji ohrabruje takvo povezivanje nacionalnoga i literarnoga predvođen njegovim mentorom Evertom A. Duyckinckom, *Moby-Dicka* nije prepoznao kao onaj američki tekst koji na umjetnički genijalan način proslavlja američki put.

Iz Buellove studije (1986.) moguće je shvatiti specifičnu poziciju pisca u još prilično puritanski obojenoj intelektualnoj atmosferi Nove Engleske, a unutar toga postaje vidljivom Melvilleova (shodno tome, primjerice, i Whitmanova) geografska nepripadnost tom relativno homogenome književnom krugu. Buellov kanon, konstruiran prema definiciji i metodama njegove regionalne povijesti književnosti, inkluzivniji je od Matthiessenova i onoga D. Reynoldsa (uključuje, primjerice, H. B. Stowe, Elizabeth Stoddard, Catherine Mariju Sedgwick – dakle, više žena), ali i tzv. Brahmine, koji s Emersonom i Thoreauom dijele društveno porijeklo ili mjesto obrazovanja i prebivanja (Boston, Concord). Prva stavka koja definira Melvillea kao izopćenika iz toga kruga omeđena čvrstim društvenim kodovima jest mrlja na obiteljskom statusu, a to povlači za sobom i manjak formalnog obrazovanja kao jedne od mogućih oznaka pripadnosti određenome kulturnome obrascu te umanjuje mogućnost identifikacije s kulturnim potpornjima te grupacije. Tako novoengleska lokocentričnost, na primjer, nije mogla biti prominentnom u Melvilleovoj književnoj identifikacijskoj ispravi, osim povremeno (dok boravi u berkširskim planinama i na farmi Arrowhead). Izuzetno je zanimljiva još jedna stavka u ovom sociološkom presjeku novoengleske literarne populacije. Naime, kada se uzmu u obzir obrazovne, vjerske, profesionalne i ekonomske stavke, ispada kako ne samo da su (barem vrhunski pisci toga razdoblja) itekako bili integrirani u društvene procese nego su, štoviše, sačinjavali elitnu društvenu skupinu. Melville se, kako naglašava Buell, svojim biografskim profilom, društveno nestabilnom obiteljskom situacijom, nedostatkom formalnog obrazovanja, znatnim oslanjanjem na prihode od pisanja (bilo kao književnik, recenzent ili kratkotrajno i neuspješno kao predavač) nadaje kao izuzetak (*New* 379-380). Melville nije bio izuzetak, međutim, u oslanjanju na ženino (Elizabeth Shaw) nasljedstvo ili pomoć rodbine, kako pokazuju

razni izvori (Charvat 190-203; *Concise DALB* 261, 270). Sve to ukazuje na Melvilleovu donekle marginalnu poziciju unutar tadašnjega američkog književnog ustroja.⁴⁷

Premda se na mahove prepuštao neobuzdanoj nacionalističkoj i romantičarskoj retorici, Melville je u to vrijeme ozbiljno čitao, razmišljao i pisao. Intenzivan rad na rukopisu *Moby-Dicka* izazvao je u Melvilleu eksploziju stvaralačke energije, pojačanu poznanstvom, razgovorima i pismima između njega i susjeda mu Hawthornea, što narasta do „bratskih osjećaja“, kako se izrazio Melville (*The Letters* 142).⁴⁸ Opisi njegova dnevnoga ritma, iz njegovih ili pisama članova obitelji, upućuju na neprekidni, reklo bi se, ropski ili najamnički rad za pisačim stolom (Weinstein 202-203). Osim toga, Melville je zaokupljen i poslovima na farmi. Cindy Weinstein u ogledu „Melville, rad i diskursi recepcije“ („Melville, Labor, and the Discourses of Reception“) pokušava proces pisanja i proces čitanja Melvilleovih romana prisposodobiti razrađenom analogijom između pisanja i čitanja na jednoj strani te stavova prema radu u predratnoj Americi na drugoj. Ne samo da je na osnovnoj razini pisanje (i čitanje) romana prisposodobivo napornom radu nego romaneskna struktura propituje djelovanja (*workings*) sjevernjačke tržišne ekonomije (203). Nadalje, iako se književnost obično povezuje s dokolicom i ljenčarenjem, Melvilleovi tekstovi „rade na prevrednovanju književnosti kao rada i to kao smislenog i isplativog rada“ (Weinstein 208 [istaknula J. Š.]). U neposrednom odnosu publike prema književnome djelu u povijesnome trenutku njegove pojave na sceni, naglašava se kako čitatelj „mora naporno raditi kako bi se probio kroz autoreferencijalnost, ponavljajuću dikciju te usporavajuću prozu“ (213). Kako upozorava Weinstein, to upućuje na barem dvije stvari: prvo, kako se diskurzivno organizira Melvilleova recepcija u predratnoj Americi 50-ih godina 19. stoljeća te, drugo, kako danas možemo čitati takvo isprepletanje radnog, ekonomskog, političkog, psihološkog i, nadasve, književnoga diskursa 19. stoljeća (204-205).

⁴⁷ Ovakva Buellova sociološko-književna metoda usložnjava jednoslojno i jednoznačno prepoznavanje subverzivnosti i akulturalne djelatnosti vodećih pera američke književnosti prve polovice 19. stoljeća. Čak se i asocijalna orijentacija Thoreaua podaje šifriranju u kulturno pomirljivijim tonovima, upozoravaju kritičari (Buell, *New* 15, 20, 78; L. Reynolds 153-170).

⁴⁸ Gotovo da nije potrebno spominjati da su od Melvilleove i Hawthorneove korespondencije sačuvana samo Melvilleova pisma. On je Hawthorneova vjerojatno uništio, kako je povremeno običavao raditi sa svojim pismima.

Najbolji pokazatelj Melvilleovih dvojbi je činjenica da pripovjedačke napore Ismaela nadopunjava i posložnjava kitolovačkim naporima i mukama kao izvorne američke industrijske djelatnosti. U 24. poglavlju, „U obranu jednog zvanja“, Melville uspostavlja mitološku tradiciju kitolovstva, ali isto tako donosi statističke pokazatelje o ekonomskoj vrijednosti industrije, o broju brodova i ljudi, o njezinu nacionalnom značaju pa i političkim implikacijama činjenice da u jednom dijelu svjetskih mora prevlast imaju američki brodovi (MD 24: 113-117). U tom segmentu, upozoravaju Brodhead (1986) i Royster (1986), *Moby-Dick* tematizira industrijske procese i pokazuje kako industrijsko shvaćanje rada utječe na pisanje. Melville u 32. poglavlju, „Cetologija“, u magistralno proširenoj poredbi uspostavlja odnose između knjige (različitih vrsta tiskarskih svezaka) i cetološke klasifikacije. Poredba može funkcionirati kao alegorija pisca koji ulovljava knjigu (ulješuru ili levijatana) monstroznih dimenzija, skrivениh potkožnih bogatstava. Na koži, vanjskome dijelu kita, koja je toliko tanka da je gotovo prozirna, a nježna poput kože novorođenčeta, ispisani su hijeroglifi i urezani su bakrorezi, tako da već izvana kit ostavlja dojam semiotizirane grdosije (MD 68: 294). Melville kao da odlučuje zadržati ambivalentnost svoje uloge, mitskoga Jurja koji zaštićenim potrošačima u sigurnosti kućne sfere dostavlja dragocjeno ulje.

Nadalje, kao profesionalni pisac Melville mora (ili samostalno ili preko brata Allana, odvjetnika) pregovarati s izdavačima za što bolji predujam za rukopise ili prodaju autorskih prava. Ovakva situacija objašnjava ono što Gilmore naziva dubokim antagonizmom između „romantičarskoga“ genija i popularnoga pisca koji mora funkcionirati na tržištu. Nina Baym predlaže feminističko-revizionistički okvir koji dopušta mogućnost da prvo dolazi do odbacivanja autora koje čini publika, a zatim do njegova samoprikazivanja kao „neshvaćenog ozbiljnog autora“ (*Novels* 24-25). Anegdotalno je Hawthorneovo omalovažavanje „ženskih piskarala“ koja su određivala dobar dio trendova na tržištu 19. stoljeća, ali se tek u novije vrijeme otkriva kako je Hawthorne čitao i cijenio neke od izuzetno popularnih „piskarala“ poput Fanny Fern (Newbury 1997). Melville nije bio spreman na takve koncesije. Estetizacija njegove autorske pozicije značila je istodobno, kako pokazuje *Moby-Dick*, posložnjavanje rada pisca, ali i zahtjeva koji se stavljaju pred čitatelja. Ako se pisac „muči“ da bi oblikovao svoj diskurs, njegova forma predstavlja trud i napor i za čitatelja. Povijest

neposredne recepcije romana pokazuje kako su mnogi čitatelji olako shvatili težinu teksta ili se uopće nisu htjeli upuštati u takav napor. Kako navodi Charvat, slijedom profesionalizacije, tržišne organizacije polja te pojave tržišta radne snage, nije neočekivano što Melville (i drugi autori) doživljavaju i dramtiziraju svoje pisanje kao neku vrstu rada u koji ulažu trud i znoj i za koji će biti plaćeni, što je već jako daleko od dotad prevladavajuće aristokratske tradicije i figure autora-gospodina (6).⁴⁹ Melville se u određenom trenutku, čak i prije kompozicije *Moby-Dicka*, našao u procijepu između artističke, idealizirane predodžbe o svojem pisanju i neminovnog pretvaranja svoje djelatnosti u robu. On to dramtizira odnosom piščeva diskursa i iskazivanja istine, odnosno tenzijom između društvenih (kulturnih i institucionalnih) zapreka (novohistorističke hegemonije) i pisca kao istinozborca. Čak ni Shakespeare, koji je za Melvillea polubožanski, ne može pobjeći kulturnoj prisili (*The Letters* 80), a kamoli to može poći za rukom piscu Amerike 19. stoljeća, obuzetoj sasvim drugim stvarima od istine: „Pokušaj živjeti od istine – i pođi se hraniti u pučku kuhinju“, potuzio se Melville Hawthorneu (*The Letters* 127).

Mumford navodi kao jednu od osnovnih zasluga Melvillea da je „razmaknuo konvencije koje su skrivale i obavijale svijet te se suočio s golim životom, smrću, energijom, zlom, ljubavlju, vječnošću: odmaknuo je ugodne zavjese s viktorijskih salona te pokazao crnu noć vani“ (*Herman* xvi). Suvremeni kritičari svjesni su kako vjerojatno nijedan pisac ne može stvoriti toliki odmak od svijeta u kojem živi. Melville se želio predstaviti kao istinoljubivi i slobodni pisac, ali Parkeorova biografija iz 1996. pokazuje da je bio čovjek svojega vremena, uronjen u tzv. kućnu sferu (*domesticity*) svoje brojne i velikim dijelom ženske obitelji, umiješan u književne i društvene skandale, da je imao određeni krug osobnih i poslovnih prijatelja. Njegova osobnost, riječima Gillian Brown, nastaje na razmeđu dvaju velikih diskurzivnih konstrukta operativnih u Americi 19. stoljeća, a koje ona naziva ideologijom kućne sfere i individualizmom (agresivni, muški, tržišni pol). Prema G. Brown, pojedinac, pisac ili spisateljica, oblikuje se na razmeđu privatnih, osobnih i civilizirajućih poriva s jedne strane te tržišta, natjecanja, slobode s druge strane (1-5). Isti se porivi mogu naći u Melvil-

⁴⁹ Buell u pregledu novoengleske književne tradicije pokazuje koji su autori i dalje mogli sebi priuštiti da igraju tu ulogu. Melville nije bio među njima.

leovu pisanju i u kompoziciji *Moby-Dicka*, koji je na razini radnje i naracije upečatljivo obilježen nedostatkom žena, a s druge je strane nastajao u prostoru koji vrvi od ženske prisutnosti i diktata: „Okolnosti me vuku tamo-amo. Mir, smirenost, tiho raspoloženje u kojem bi čovjek trebao stvarati, toga, bojim se, nikada neće biti kod mene. Dolari me uništavaju; a zlobni Đavao stalno mi se ceri i drži širom otvorena vrata. Dragi moj Gospodine, ja sam osuđen“ (*The Letters* 128). Moglo bi se zaključiti da se Melville više priklanjao muškome polu barem u svojoj prozi. G. Brown, međutim, pokazuje kako se zanemarena i odbačena ideologija kućne sfere vraća na mala vrata i konačno blokira pisca koji se osjeća zagušen njezinim sentimentalizmom, dok ni druga opcija (individualizam) nije bez mehanizama kontrole: „Unatoč svojoj antikomercijalnoj retorici, Melvilleov književni individualizam naposljetku ne predstavlja odbacivanje tržišta, nego želju da se ograniči na suce i pobornike određenoga tipa genija“ (145).⁵⁰

Te složene sile što potencijalno sudjeluju u (samo)oblikovanju pojedinca, pa tako i pisca, tijekom 19. stoljeća oslikane su značenjskim bogatstvom izraza *domesticity* i *domesticate*. Proizlazi da jedna od verzija Melvilleova osobnog i umjetničkog razvoja uključuje njegovo ukroćivanje (kao avanturista, mornara, putnika) u okružju kućne sfere i njezinih obreda.

U jednoj je digresiji potrebno naznačiti Melvilleov odnos prema zbilji. U možda najzanimljivijem svojem poetskom očitovanju, već spomenutom programatskome prikazu Hawthorneove zbirke, naznačuje kako je, za njega, jedno od najvećih umjetničkih dostignuća Hawthorneova pripovjedačkog postupka „prodiranje u samu os stvarnosti“ (837). Iako se ova kva konstatacija može različito tumačiti te iako je vidljivo da s vremenom, posebice u romanu *Mardi* (1849.), Melville problematizira faktografski i mimetički odnos prema prikazanome, u najmanju je ruku jasno da se tu radi o pripovjedačkome modusu i pogledu na svijet koji je potpuno stran melodramatskome i sentimentalnome. Stoga je moguće pretpostaviti da se Melvilleovi romani od *Mardija* nadalje sve više odmiču od standardnoga horizonta očekivanja toga razdoblja, što uzrokuje sve veću estetsku distancu prema *Moby-Dicku* i kasnijim romanima.

⁵⁰ Prema Baym, ova je dihotomija puno dublja i zadire čak i u pisanje američke povijesti književnosti, koje spolnu granicu potom semantizira kao opoziciju između konsenzualnih i konformističkih spisateljica i spisatelja koji predstavljaju neslaganje i antikonformizam (nav. u Fluck, „The American“ 449).

Te promjene izazivaju i prisile poetike razdoblja i transformacija čitateljske publike. Charvat upozorava da se uslijed brzoga rasta stanovništva i porasta blagostanja, ali i širenja obrazovanja, kao i osjetnijega kulturnog utjecaja žena, raslojava prilično homogena patricijska publika, što uslošnjava raspon mogućih odgovora na neko djelo i suočava pisca s izuzetno šarolikim čitateljskim zahtjevima (262). Kod Melvillea se, međutim, dade odrediti nekoliko čimbenika koji su utjecali na progresivno smanjivanje zanimanja za njegova djela. Prva je i osnovna činjenica da je njegov stupanj prilagođavanja publici bio relativno nizak, kako procjenjuje Smith. Drugi je Melvilleov prijestup bio u tome što u svojim romanima nije pretjerano težio uzdizanju tzv. „idealističkog modusa“ kao idioma respektabilne američke kulture: „Idealistički način njegovao je melodramu nauštrb tragičnome ili realističnome“ (Smith, *Democracy* 13).

Noviji pristupi stoga će radije o Melvilleu govoriti kao o romantičaru. U skladu sa suvremenim teorijskim kretanjima buntovništvo romantičara shvaća se između ostaloga i kao borba protiv sve agresivnijih ekonomskih struktura i njihova „mamonizma“ (Carlyleov termin). Raymond Williams, prema Newburyju, naglašava romantičku masku odmetnika i pobunjenika (6). Tu masku nalazimo u *Moby-Dicku* prvenstveno u liku Ahaba, koji utjelovljuje prometejski neovisno djelovanje („I'd strike the sun if it insulted me“), uz istodobnu vezanost faustovskom nagodbom s vragom (Melville, *Moby-Dick* 144, 415). Kritičari njegova doba Melvilleu su spočitavali kako se u gradnji Ahabova lika isuviše povodi za konvencijama gotskoga romana i „njemačkog“, „metafizičkog“ zapleta (614).

Poetika, kultura i *Moby-Dick*

Kulturne studije naglašavaju tenziju unutar američkoga književnog korpusa toga doba između „popularne“ i „visoke“ književnosti. Solar općenito napominje da su tu distinkciju opravdavali formalistički kritičari naglašavanjem oćudavanja, tehnike i stila koji ističu literarnost djela (*Laka* 11-13). Idiosinkratični Leslie Fiedler prvi je među istaknutijim tranzicijskim američkim kritičarima naglasio snažne podzemne veze između niške literature, koja sadrži elemente preuveličavanja, groteske i strave (tzv.

American Gothic) te visoke književnosti. Fiedler ironično komentira kako takve korespondencije „ukazuju na uznemirujući odnos između naše najviše umjetnosti i takvih niskožanrovskih formi pornografije užasa poput detektivske priče, šund-trilera i Supermanovih stripova, koji svi vuku korijene iz književnosti strave“ (142). Slične kombinacije Fiedler nalazi i u *Moby-Dicku*, potvrđujući tako ono čega nova kritika često nije bila svjesna, a to je da uznemirujući potencijal Melvilleove simboličke (Fiedler koristi psihoanalitički pojam *projective*) proze dolazi od miješanja raznih visokih i niskih žanrova (520-552). Važno je još dodati da je Fiedler među prvima u američkim studijima otvorio vrata usporedbama i sličnostima između visoke i niske kulture, što je danas nezaobilazna kritička metoda.

U samome naslovu svoje studije David Reynolds ističe pojam subverzivnosti. Pristupa *Moby-Dicku* kao artefaktu neodvojivom od kulturnoga supstrata. Tvrdi da je kulturno okružje toga doba bilo obilježeno progresivizmom, reformama u svim aspektima društva (od religije do javnih kuća) i površnim optimizmom (88). Nadalje, D. Reynolds tvrdi da su reformistički poticaji bili barem dvostruko kodirani: konvencionalno i subverzivno. Subverzivni modus mogao je postati plodno tlo za klijanje diskursa ispunjenog paradoksom, gorljivom retorikom i stvaranjem oksimorona, što je izrazito vidljivo u strukturi romana i jeziku njegovih likova. Takav subverzivni način, upozorava D. Reynolds, dovodi do narušavanja stabilnih značenjskih odnosa i do promjenjivih, fluidnih označitelja (59). Obračajući pažnju na rastuće reformske tendencije toga doba, koje često naginju senzacionalizmu i amoralnosti, D. Reynolds upozorava kako promjene koje zahvaćaju raznolike vidove gradskoga i nacionalnoga života (primjerice, sferu religioznosti, javnoga morala, tržišta i uvjeta rada, ženskoga pitanja, urbanoga prostora, socijalizma, alkoholizma te, naravno, ropstva) stvaraju kulturno izuzetno heterogeni prostor u kojemu se otvaraju mogućnosti višeglasja, karnevalizacije govora i izražajne slobode (57, 444). Istodobno ukazuje na to da značenje određenih ideograma nije više čvrsto, nego podložno propitivanju i redefiniciji.⁵¹

⁵¹ Paradigmatski je ta atmosfera semantičke nestabilnosti izražena već u naslovu, a još više u zamršenome zapletu fikcionalnoga sljedbenika *Moby-Dicka*, Melvilleova djela *Pierre ili dvosmislenosti*. Ključni su motivi ili motivski sklopovi u romanu potencijalno žarište neodredljivosti, svaka stvar ujedno može biti i nešto drugo. Odnos između Pierrea i majke, kao i odnos između Pierrea i Isabel može se dekodirati na više načina, kao familijarni ili patološki. Mjesto oca također

Kritičari novohistorističke orijentacije naglašavaju nestabilnost i fluidnost koja ne zahvaća samo diskurs i pisanje nego i identitet subjekta.⁵² Rogin smatra kako su ovakve pojave generirane prvenstveno ciklusima u kapitalističkome proizvodnome sustavu, a kao primjer nestabilnosti i kratkotrajnosti statusa uzima obitelj Melvill(e). Rogin navodi da Allan Melvill, Hermanov otac, započinje vlastiti posao uvoznika tekstila, ali nakon nekog vremena propada u jednoj od niza kriza koje tijekom stoljeća periodički, ali nepredvidivo, potresaju američku privredu: „Trgovina je ovisila o prirodno bezobličnom vjetru i vodi. Dižući se i padajući poput valova, nije mogla pružiti stabilnost rodbinskih veza“ (*Subversive* 25).⁵³

Obitelj trpi istinsku krizu identiteta očitovanu i promjenom prezimena. Zanimljivo je spomenuti kako nova ekonomska pravila donose i novi moral. Izvorno protestantsko tumačenje usko vezuje rad i moralnost, bogoljublje i značaj. Poslovni uspjeh neizostavno znači i osobu koja je moralno ispravna. Međutim, upozorava Rogin, slijedom neprestanih ciklusa poslovnih uspjeha i padova ova veza više nije toliko očita: „Na impersonalnom, fluktuirajućem masovnom tržištu, bankrot je postao poslovnim incidentom, a ne više nepopravljivim znakom pokvarena karaktera“ (*Subversive* 29). Neosobna, ali neumoljiva zakonitost proizvodnog i potrošačkog ciklusa pokazat će svoju kobnu snagu na još jednom pripadniku obitelji, Hermanovome starijem bratu Gansevoortu, koji je također uključen u posao s tekstilom te propada u panici 1837., nekoliko godina nakon očeva bankrota.

D. Reynolds naglašava kako „mračna nit sumnje prolazi također i velikim dijelom popularne reformske književnosti“ (88). Povjesničar Delbanco uočava semantičku fluktuaciju i nestabilnost značenja u činjenici

je opsjednuto višeznačnim manipulacijama, koje i proizvode zaplet. Sami Pierreovi motivi za „spasiteljsko“ djelovanje naspram Isabel podložni su višestrukim čitanjima koja variraju između egotističnog i idealističkog pola. Društveni moral također generira destabilizirajući osjećaj višestrukoga učitavanja, koji Melville realizira metaforom kronometra i ure (*Pierre* 247-253).

⁵² Već se ranije povjesničarka starije američke književnosti Ann Douglas u studiji o transformaciji koju prolaze čitavi slojevi američkoga društva od 1820. – 1875. usredotočila na tzv. *clerical disestablishment* i *feminine disestablishment*, dakle, na fluidnost, nestabilnost i nesigurnost te, konačno, marginalnost koje prate društveni status i ulogu nekih grupacija američkoga društva toga doba (1977.).

⁵³ Melvilleova preokupacija isprepletenošću sudbine, slobodne volje i nužnosti tako se pokazuje i socijalno (obiteljski) motivirana, dok propituje motivaciju svojega protagonista Ismaela i njegove razloge da se upusti u kitolovački pothvat (MD 1: 23-28; Karcher, *Shadow* 63).

da pisci „nove demokracije“ rabe „stare religiozne simbole u nove svrhe“ i svojim polisemičkim, višestruko kodiranim diskursom usvajaju i zavjerenički pokoravaju, ali i rađaju raznorodne govore pripadne im kulture: „prava nacija neće se naći u nečem izvanjskom . . . nego u prodoru svijesti kojim američko sebstvo otkriva da nema ograničenja te da može upiti svijet i pretvoriti ga u hranu imaginacije“ (*Real* 56). Čitav niz mitskih, metafizičkih, ali i standardnih figura, naširoko rabljenih u popularnoj (reformskoj ili senzacionalističkoj) književnosti onoga doba može se pronaći razrađen u *Moby-Dicku*: Reynolds kao najupečatljivije navodi figure demaskiranja (*strike through the mask*) prirode, božanstva, stvarnosti, oksimoronske likove te dijabolično-demonske elemente fabule (152, 200).

Pease također pokušava sagledati prozu američke renesanse u kulturnom kontekstu koji ponajprije označava kao „krizu legitimnosti“, naraslučak i do kulturne anomalije (*Visionary* 7, 20). Međutim, Pease smatra da se propitivanje ustaljenih osobnih, statusnih, vjerskih i političkih značenja ne odvija samo u „krizi mentaliteta“ nego može pružiti podlogu za nadvladavanje krize (*Visionary* 44). U tom kontekstu on vidi *Moby-Dicka* kao roman koji preispituje mogućnost zasnivanja vizionarskoga ugovora. Pease u poglavlju o *Moby-Dicku* pokušava ocrtati barem dva interpretativna okvira za uprizorenje uvjeravanja⁵⁴ dramatiziranog u tkivu teksta. Njegovo čitanje romana u kulturnome kontekstu preuzima novohistoristički model kooptiranja kada nalazi u Ahabovoj retorici i argumentaciji uvjeravateljski figuradni obrazac „američke jeremijade“ (usp. Feidelson 80; Bercovitch 1978). Ovaj razrađeni oblik protestantske propovijedi, utemeljen prije svega na biblijskim figurama, kao da već unaprijed obaseže sve mogućnosti izbora (Ahaba, Ismaela, Starbucka) s obzirom na to da su one već upisane u njegovu strukturu. Osim toga, razmatrajući retoričke i diskurzivne oblike toga vremena (Ahabov, utemeljen na jeremijadi te Ismaelov, blizak Emersono-

⁵⁴ Termin *persuasion* nadilazi usko retoričku primjenu u usmjerenosti govora prema sugovorniku ili publici te sugerira konotativnu funkciju time što obuhvaća široku javnu sferu, a nastoji zahvatiti i političke mehanizme, kao i književno-tržišne procese. Prema Peaseu, ono se manifestira spektrom različitih diskurzivnih oblika, od propovijedi, govora, pamfleta do putopisa, romana i ostalih fikcionalnih žanrova (*Visionary* 240-241). Po uzoru na Foucaultovo shvaćanje mehanizama moći i meke prisile, Pease prezentira govor kao uvjeravanje na nacionalnoj sceni, kao nacionalnu prisilu ostvarenu retoričkim mehanizmima: „Amerikanci se nisu pojedinačno odlučivali, nego se odlučivalo za njih na nacionalnoj pozornici kao putem neke vježbe samopouzdanja [*self-reliance*]“ (*Visionary* 266).

voj transcendentalnoj retorici), Pease nastoji pokazati kako su oba uvjetovana i implicirana strukturama moći i uvjeravanja (*Visionary* 258). Time se Pease odmiče od standardnih tumačenja, poput Matthiessenova, kako je Ismaelova pozicija inherentno demokratska nasuprot Ahabovoj autokraciji jer pokazuje kako i jedan i drugi nastoje uvjeriti druge unutar vlastitoga retoričkoga modela. Buell u romanu nalazi opredmećena nastojanja da se integriraju različita politička, ekonomska, poetička te teološka uvjerenja što opravdava stvaranje kompleksnoga koda koji bi uključio, na način subverzije ili kooptiranja, raznorodne kulturne idiome (*New* 64, 90, 161).

Stephen Railton predlaže čitanje klasika američke renesanse kao performansi s obzirom na to da shvaća pisanje i kao „usamljениčki“ i kao „javni čin“ (3). Tekstovi američke renesanse laviraju između „tjeskoba svojih autora i očekivanja njihove publike“ (4). Prema njemu, tijekom Melvilleove karijere je „melodramatski“, otkrivajući njegovu „ranjivost“ na stavove čitateljstva (5). Railton pritom derogira modernističku konstrukciju Melvilleove otuđenosti od publike jer pokazuje da je tijekom 19. stoljeća dinamika književnoga tržišta poticala i zahtijevala veće suglasje između „javne recepcije i estetskoga postignuća“ (21). Umjesto dojma o Melvilleu kao autoru namjerno otuđenome od svoje kulture, Railton je skloniji vjerovati da je u *Moby-Dicku* Melvilleova dilema u tome da se želi približiti čitatelju, ali isto tako gaji i svoje sumnje o samoj kulturi u kojoj bi se ta komunikacija trebala odvijati (152).

Valja naglasiti da su enciklopedijsku, mitsku, gotičko-faustijansku i transcendentalnu mješavinu u romanu *Moby-Dick* kao izvanserijskome djelu naglasili već kritičari poput Matthiessena i generacije nakon njega. Oni su, međutim, na *Moby-Dicka* gledali kao na uzorni, elitni književni artefakt, dok kritičari današnjice naglašavaju elemente diskrepancije, subverzije, kontaminiranje elementima popularnih, pseudo-znanstvenih ili drugih pedanterija. Nadalje, u skladu s postavkama kulturnih studija neki kritičari nastoje pokazati kako ovaj roman nastaje na presjeku raznih kulturnih jezika i materijala u Americi prve polovice 19. stoljeća, tako da je njihova metoda prvenstveno rekonstruirati kontekst (D. Reynolds, Buell, Gilmore, Post-Lauria, Railton, Leverenz). Novi historisti, s druge strane, uvijek u razmatranje nastoje uvući pitanje ideologiziranosti kulturnog konteksta, kao i pitanje ideološke pozicije pisca, čitatelja i kritičara (G. Brown, Pease, Rogin, Ryan, Weinstein).

Moby-Dick i žanrovski kontekst

U skladu s promijenjenom vizurom kulturnih pristupa, Sheila Post-Lauria u knjizi *Prikladni koloriti: Melville na tržištu* (*Correspondent Colorings: Melville in the Marketplace*, 1996.) ističe kako je pisac bio suočen s nekoliko, ponekad i teško uskladivih zahtjeva: istodobno udovoljavati i britanskom i američkom čitateljstvu, navikama i zahtjevima čitateljske publike izdiferencirane na elitnu i masovnu te voditi računa o mehanizmima tržišta (xi-xii). Ipak, kako naglašava Charvat, „iako su se čitatelji proze na atlantskoj obali počeli stratificirati tijekom 40-ih godina 19. stoljeća ipak je trebalo proći još jedno desetljeće da bi se jasnije pokazale razine čitatelja na nacionalnom tržištu“ (262). Kritičari posvećuju pozornost rastućim potrebama sve brojnije i raznolikije publike za koju književnost (koja obuhvaća i ono što danas podvodimo pod nefikcionalnu prozu) unutar dinamičkoga sustava razvija i sukladne žanrovske oblike ili spaja raznorodne stilske obrasce. D. Reynolds kombinira metode književne i kulturološke analize te u strukturi *Moby-Dicka* nalazi anegdotalni pripovjedački stil, oblik vizije, „orijentalni dijalog“, „subverzivno-reformski stil“, žanr „urbanog krimića“, senzacionalistički „žuti“ roman, groteskni „domaći“ humor (5). Sve je to Melville umetnuo uz sekulariziranu alegoriju, filozofsku prozu, puritansko-biblijsku tipologiju te čitav niz kanonskih engleskih autora 16. i 17. stoljeća, na čelu sa Shakespeareom, kako smo već pokušali obrazložiti (D. Reynolds 49; za tipologiju usp. Brumm 1970). U svojoj analizi međudjelovanja tržišno-recepcijsko-poetičkih silnica Post-Lauria navodi, ponešto varirajući Reynoldsa, nekoliko popularnih američkih stilova (senzacionalistički, sentimentalno-melodramatski), koji su uz onaj realistički i eruditski uključeni u strukturu *Moby-Dicka* (24-26).

Kako upozorava Susan Ryan, tijekom 19. stoljeća postojala je „poveznica neformalnih ekonomija autorstva“, u koju smješta i Melvillea, te je omogućavala miješanje „beletrističkih“ i „namjenskih“ tekstova (19). Uz žanrovsko šarenilo koje spominju prethodno navedeni kritičari, treba pridodati još i tržišno jako prisutne i popularne putopisno-pustolovne pripovijesti (*travel-adventure narratives*), koje svoju popularnost imaju zahvaliti spoju fikcionalnog i nefikcionalnog (Post-Lauria 4-23). Hester Blum čita *Moby-Dicka* i druge Melvilleove pripovijesti u sklopu „pozamašnog

i kritički nedotaknutog arhiva pripovijesti mornara radnika“ (1). Dijeleći s ovim „popularnim pomorskim pismom“ konvenciju pripovjedača u prvome licu koji piše o svojem proživljenom iskustvu života i rada na brodu, *Moby-Dick* participira u „retoričkom i kulturnom“ učinku tog žanra: „Mornarske pripovijesti postale su umjetnički proizvod opažanja prirode i roba koju proizvodi pomorska industrija“ (Blum 2).

U kojem je smislu upravo u odnosu na iskorak spram žanrovskih modela i ograničenja Melville bio inventivan, pokazuje članak Nine Baym znakovita naslova „Melvilleova svađa s prozom“ („Melville’s Quarrel with Fiction“ [1979.]).⁵⁵ U njemu Baym upućuje na ključnu poziciju koju treći po redu Melvilleov roman, *Mardi*, zauzima u njegovu opusu. U *Mardiju* se, prema Baym, dvaput zbiva odstupanje od „normi i konvencija fikcije“: „mornarska priča prelazi u alegorijsku romansu da bi zatim romansa bila gurnuta u stranu u korist izravnijih oblika izričaja“ („Melville’s“ 909). Ni u *Moby-Dicku* Melville nije presretan (samo) unutar okvira pomorske avanture i kitolovačkih dogodovština, što i pokazuje u tzv. „cetološkim poglavljima“, koja nisu samo digresija ili usporavanje u odnosu na narativnu liniju zapleta nego vrlo često oduzimaju primat fikcionalnoj potki romana. Lori N. Howard detaljnije analizira kompozicijski aspekt romana te ovu kombinaciju naziva „*Moby-Dickovom* zbrčkanom formom“ (Howard). Usprot ranijim tumačenjima kako su nenarativni dijelovi „balastna teorija cetologije“, ona naprotiv drži da ih treba smatrati „ključnim elementima čina pisanja i čitateljeva doživljaja romana“ (Howard). Navodi Ketterera i njegovu tvrdnju da je „horizontalni narativni vremenski pravac“ prekidan vertikalnim „informativnim ili eksplikativnim poglavljima“ (nav. u Howard). No ni takva dijagnoza još uvijek ne objašnjava razloge nekih „kompozicijskih elemenata“ kao „duplikata“ u romanu (Hayford, nav. u Howard), s obzirom na to da se čini kao da je „Melville dodavao materijal

⁵⁵ Zanimljiva je, ali samo na razini pretpostavke, veza između članka Baym i prikaza koji dvije godine ranije razvija Ann Douglas u svojoj studiji o Melvilleovu opusu i ulozu pisaca u sve dominantnije sentimentaliziranoj i domesticiranoj kulturi 50-ih godina 19. stoljeća. Naravno da je takav njezin prikaz viktorijanske američke kulture naišao na žestoke reakcije iz tabora feminističke kritike. Evo što Douglas kaže o Melvilleovu odnosu prema fikcionalnome: „Premda nije ništa više vjerovao književnoj prozi od nje [Margaret Fuller], Melville je mogao, rabeći složene i izvanredne taktike izmještanja, iskoristiti i proširiti sami pripovjedni oblik da bi izrazio svoje neprijateljstvo prema njemu“ (290). Za kritiku Douglasičina, dobro dokumentiranoga i koherentno iznesenoga argumenta, usp. Tompkins 1985.

romanu i potom mijenjao smjer bez da je uklonio prethodne dodatke“. Njezina je jedna hipoteza da je pisac u dvostrukim poglavljima nudio „svojevrsnu psihološku ‘zavjetrinu’ od eksplozivnih, opasnih poglavlja“ kao predah za čitatelja. Druga njezina hipoteza vraća nas na prethodne kontekstualne argumente: „Melville je tražio simfonijsku ravnotežu i konačnu istinu koja se ne bi miješala s tržištem“ (Howard).

Post-Lauria u pregledu žanrovske politike i poetike Melvilleova doba nalazi da fikcionalni način nipošto nije bio najzastupljeniji ni najpopularniji žanr (5). Baym napominje da bi najtočniji žanrovski opis dvaju ranih Melvilleovih romana, *Typee* i *Omoo* (1847.), bio popularni putopis s primjesama žurnalističkoga idioma („Melville’s“ 10). Međutim, ni ovaj potonji u određenom trenutku više ne zadovoljava Melvillea te se okreće okviru fikcije (*romance*), da bi se od toga okrenuo prema argumentativno-diskurzivnom (filozofskom) stilu izlaganja, istaknutom i u romanima nakon *Moby-Dicka* (*Pierre, Israel Potter* [1855.], *Opsjenar*).

Na terenu žanrovske problematike još je starija generacija kritičara upozorila na vezu *Moby-Dicka* s konceptom romanse. Iako je kod nekih pisaca Melvilleova doba postojala okvirna svijest kako pišu u žanru drugačijem od europskog/engleskog (viktorijanskog) romana 19. stoljeća, o koji se američki pisci najčešće omjeravaju, kako pokazuje Hawthorneov prolog *Kući sa sedam zabata* (*The House of the Seven Gables* [1851.]); te, iako je slična svijest postojala i kod recenzenata i kod kritičara toga doba, ipak nije baš lako reći u čemu se, žanrovski gledano, sastojala razlika između romana i romanse. Polje neodređenosti između dvaju, u žanrovskom sustavu susjednih, termina nije lako suziti ni standardnim definicijama poput Fryeve (211-233, 344-347). Prije će biti, upozorava Fluck, da se razlikovni potencijal nalazi negdje izvan književnoga sustava, u polju performativnih zahvata starije amerikanističke kritike koja je promovirala tzv. *romance thesis* kao sredstvo snažne američke kulturne samodefinicije („The American“ 415-416).

Na takvu pretpostavku upućuje i analiza Matthiessenova rada na zasnivanju i omeđivanju američkih studija, kako je postavlja Arac. Naglašava da su Matthiessenove izvorne namjere bile uključive i internacionalne, ali je unutar njih pravo pitanje tzv. američke romanse, koje se može shvatiti kao najisključivije i najinzularnije, odnosno nacionalistički usmjereno, zadržalo „institucionalno priznanje“ unutar discipline („F. O. Matthiessen“

99). Fluck smatra da je modernističkoj „elitnoj“ kritici bilo stalo do ovoga koncepta jer je tijekom 50-ih – otkud datira i ključna Chaseova studija – mogao pružiti protutežu malograđanskoj i masovnoj kulturi svojim „obnavljanjem radikalne tradicije, još uvijek nepripitomljene konformizmom srednje klase“ („The American“ 448). Myra Jehlen smatra kako ne samo da novi kontekst čitanja duljih proznih tekstova američkoga 19. stoljeća ne razbija žanrovski koncept romanse umrežavanjem u sveukupni diskurzivni korpus toga doba nego se nadaje mogućnost da se upravo romana promatra ideološki kao legitimacijski obrazac američke srednje klase („Novel“ 125-144).

Na to se nastavlja i drugo moguće očište, također iz novohistorističkog tabora, pojmom „desublimacije romanse“, tj. prokazivanja ideoloških motiva za naglašavanje izuzetnosti te forme. Kada se postavi pitanje razlikovnosti između generičke forme realističkoga (engleskoga) romana i američke romanse, John McWilliams navodi da su istraživanja pokazala kako su se dva generička termina redovito izmjenjivala bez pravilnosti koja bi upućivala na temeljne razlike („Rationale“ 75-76). Nadalje, pokazuje da ako se kao ogledni primjer uzmu preokupacije i izričaji Hawthornea, koji se obično navodi kao primjerni pisac romansi, u njegovim se duljim proznim pripovijestima zamjećuje kako se prostor insceniranja romana/romansi sve više pomiče izvan američkih okvira, da bi zapravo završio odjeljivanjem termina „američko“ i „romansa“ izmještajući zbivanja iz povijesti Nove Engleske, do „teatra Brook farme“ te konačnog premještanja na talijansko tlo („Rationale“ 80-81). Štoviše, ovo razlikovanje Baym naziva „snažnim kritičkim mitom“ (*Novels* 13). Doista, čini se da američki prostor ne pruža dovoljno materijala za romansu, ali za roman možda ipak – da.

Arac kontekstualizira američki roman ranoga 19. stoljeća problematizirajući na novohistorističkom tragu upravo pojam romanse, kao transcendentnoga žanra sposobna obuhvatiti kompleksnost američkog društva. Istodobno kritizira inzularnu perspektivu u proučavanju američke književnosti toga doba nastojeći povezati europski i američki romantizam pitanjem „djelujuće instance“ (*agency*) u prozi. Arac, dakle, stavlja pojavu *Moby-Dicka*, *Skrletnoga slova* i Poeove prozne poeme *Eureka* (1848.) u kontekst „političke krize koja je zaprijetila opstanku nacije“ i otvorila novi svijet „specifično ‘književne’ proze“ jer je „zajednički javni svijet“ bilo

sve teže uspostaviti u stvarnosti („Romantic“ 41).⁵⁶ Kako se Aracova argumentacija grana u barem dva pravca, ovdje će biti prezentirana problematika romanse i američkoga romantizma problemom djelujuće instance u romanu *Moby-Dick*.

Arac se poziva na romantičarsku redefiniciju djelujuće instance u romanu u odnosu na dramu, kako je izražava Johann Wolfgang Goethe; naime, u drami junak djeluje tako da aktivno privodi radnju kraju, dok u romanu junak toliko ne djeluje koliko podnosi djelovanje, proživljava, usporava radnju („Romantic“ 44). Uvriježena je aktancijalna shema *Moby-Dicka* podavala Ismaelu pasivnu, retardacijsku ulogu, dok je Ahab nosio aktivnu liniju zapleta. Arac, međutim, tvrdi ne samo da je Ismael kreativno pasivan (jer njegova pasivnost i podnošenje pripovijedanje čine mogućim) nego je i Ahabova djelujuća sposobnost ozbiljno ugrožena da bi se u trenutku hajke na bijeloga kita pretvorila u pasivnost, kada Ahab ironičnim obratom postaje plijenom svojega plijena („Romantic“ 46). Potom uspostavlja paralelu između pripovjedne/romaneskne djelujuće instance i polja ekonomsko-pravnih odnosa („Romantic“ 47). Podijeljenost koju Ahab u sebi doživljava nije izazvana samo traumatizirajućim iskustvom nego i zakonski ustoličenom diobom ovlasti između *agent* (zastupnik, posrednik) i *principal* (gospodar, upravitelj). U takvoj podjeli odgovornosti ne može biti govora o djelatniku odgovornom za svoje postupke, baš kao što se, rezonira Arac, u pripovjednoj prozi toga doba problematizira samostalno djelovanje likova. Umjesto staroga pravila djelujuće instance, prema kojem je upravitelj odgovoran za svaku štetu koju je izazvao njegov djelatnik, uvodi se pravilo „ograničene odgovornosti“, a time ukida odgovornost upravitelja ili vlasnika u labirintu pravnih regulativa („Romantic“ 55-56).

Sličnu dramu identiteta, djelujuće instance i osobnosti uočava i Susan Mizruchi u kasnoj Melvilleovoj pripovijesti *Billy Budd, mornar*

⁵⁶ Nije samo novohistoristička fabula uočavanje političke nestabilnosti, legalističkih kompromisa, krize Unije rastrzane pitanjima ropstva i ekspanzije, sukoba grupacija u kapitalističkom društvu, nego se slične situacije itekako nalaze i u američkoj historiografiji duljega razdoblja pred Gradanski rat. Čini se da je neizbježno, kako potvrđuje povijest, da se činjenice organiziraju na takav način da točka rata postane kulminacijom (tragičnim ispunjenjem) svih prethodno navedenih razdora. Stoga ne čudi da su temeljne kvalifikacije razdoblja snažno obilježena vladavinom Andrewa Jacksona (1828. – 1840.) kontradiktornost i sukobljavanje na različitim razinama društva. Do danas je prikaz toga razdoblja otvoren različitim interpretacijama (Grob and Billias 253-269).

(napisana 1891., izdata 1924.). Povlačeći paralele između sociološkoga diskursa u nastajanju i melvilijanskoga zapleta, nakon autorovih dugogodišnjih iskustava rada u državnoj (činovničkoj, administrativnoj službi), Mizruchi upozorava na isti problem: znanstveni diskurs želi sebi prisvojiti „nadmoćne sposobnosti svijesti i djelovanja u društvu koje naizgled ne privilegira ni jedno od toga“ („Cataloging“ 279). Ono što Amerika koje desetljeće nakon *Moby-Dicka* preferira je „[1]aissez faire... ekonomski sustav... koji se najbolje odvija bez ikakve vanjske regulacije i čiji su zakoni impersonalni, daleki, ali imanentni kao ‘zakoni gravitacije’“ (ibid.). Ona nadalje pokazuje kako i sociologija odgovara na ogromnu heterogenost te vanjsku i unutrašnju prijetnju američkoj društvenoj „homogenosti“ nastalu intenzivnim useljavanjem ili unutrašnjim seljenjima (siromašnih i crnih na sjever; siromašnih i uglavnom bijelih na srednji zapad), sve jačom tendencijom prema uniformiranju, tipiziranju i klasificiranju („Cataloging“ 279-280).

Arac pak smatra kako književne pripovijesti mogu dramatizirati i drugačiju priču identiteta, ali s obzirom na to da se nalaze izvan ekonomsko-pravnog konteksta, zapravo su marginalne. Njegova kritička metoda, osjetljiva na implikacije pravnoga i ekonomskoga diskursa, omogućuje da se ukaže i na druga mjesta u tekstu *Moby-Dicka* gdje Melville u svoju diskurzivnu polifoniju ili duplicirana mjesta uključuje pitanje na koji način različite društvene prakse pridonose uspostavi, ali i poništavanju, identiteta. U 89. poglavlju, „Razlika između ulovljene i slobodne ribe“ („Fast Fish and Loose Fish“), Melville se služi pravnim jezikom i pokazuje u kojoj je mjeri ovaj retoričan i nefiksiran. Samo poglavlje strukturirano je kao pravna rasprava. Na početku je postavljena situacija koja zahtijeva zakonsko posredovanje: kojim se procedurama rješava problem kada jedan brod kitolovac pogodi kita, a drugi ga usmrti; što se događa ako se kitovo truplo u oluji odvoji od matičnoga broda i otplovi u pravcu nekoga drugog broda, i tako dalje? U srži ovih disputa zapravo je, kao i u svakoj industrijskoj i profitnoj djelatnosti, pitanje utvrđivanja vlasništva. Ismael isprva karakterizira legalističku proceduru kao nužnu: „Tako bi među kitolovcima često dolazilo do najneugodnijih i najljućih prepiraka, kad ne bi postojali neki pisani i nepisani zakoni, koji vrijede za sve kitolovce, a koji se mogu primjenjivati bez prigovora u svim mogućim slučajevima“ (MD 89: 371). Nekoliko rečenica dalje, međutim, otkriva se kontingentna priroda zakona: „No,

loša je strana tako majstorski sažetih zakona baš u njihovoj divnoj kratkoći, koja zahtijeva debelu knjižurinu kojekakvih tumačenja i obrazloženja“ (MD 89: 371). Univerzalne zakonitosti postaju prve žrtve ovoga diskurzivnog opterećenja. Ono što se ispostavlja takvim funkcioniranjem prava je, u konačnici, relativiziranje i dekonstrukcija onih pojmova koje bi zakon trebao podupirati: bilo da se radi o pravdi, istini, slobodi ili izvornom vlasničkom pravu, tako da zakon i pravo uopće ne moraju biti „skrupulozni“ u provođenju pravde, nego vrlo često služe „tumačenjima i obrazloženjima“ parcijalnih interesa. Na konkretnoj primjeni zakona Ismael pokazuje na koji se način univerzalni moralni zakon iskrivljuje prigodnom primjenom. Dramatični su mu primjer za to ruski kmetovi i „robovi Republike“, uspoređujući zaostalo rusko feudalno društvo i republikansku i egalitarnu američku tradiciju. Ismael implicitno postavlja pitanje vrijednosti zakona i političkoga sustava utemeljenoga na legalitetu, Amerike utemeljene na društvenome ugovoru prema Lockeovoj republikansko-liberalnoj tezi – utemeljujućem pravnom dokumentu, koji prema zakonu dopušta kršenje temeljnoga principa slobode za ljude druge boje kože, „kojih je posjedovanje već sam zakon“ (MD 89: 373). U konačnoj turobnoj viziji Melville pokazuje kako se relativističko i parcijalno čitanje zakona (a time i njegova bitno tekstualna priroda) prenosi ne samo na kitolovstvo nego na međuljudske odnose, ali i na mrežu političkih i imperijalnih projekata u povijesti i suvremenosti, a, konačno, i na samo pitanje slobode, identiteta i djelujuće instance:

Zar nije Amerika godine 1492. bila „slobodna riba“, u koju je Kolumbo zarinuo španjolski stijeg . . . ? Što je Poljska bila ruskom caru? A što Grčka Turcima? Što je Indija Engleskoj? Što će najposlije i Meksiko postati za Sjedinjene Države Amerike? Sve su to „slobodne ribe“!

Zar nisu i sva Prava Čovjeka i Univerzalne Slobode samo „slobodne ribe“? Zar nisu sva ljudska osjećanja i mišljenja „slobodne ribe“? . . . Zar nije i sama kugla zemaljska samo jedna „slobodna riba“? A što li si mi ti, dragi čitatelju, ako ne „slobodna“ i „ulovljena“ riba u isti mah? (MD 89: 374).

U Melvilleovoj „pravnoj“ terminologiji, „[s]lobodna riba postaje vlasništvo onoga broda koji je prvi ulovi“, dok „[u]lovljena riba pripada onom brodu koji ju je ulovio“ (MD 89: 371). Na ovaj proročanski način, ironi-

jom svojstvenom našem dobu, Melville sumnja da unutar zakona i prava pojedinac može djelovati kao slobodna i aktivna instanca.⁵⁷

Neposrednu priliku da upozna kako se zakon operacionalizira u pravnom polju Melville je imao u najbližem obiteljskom okruženju. Brook Thomas razmatra implikacije činjenice da je njegov punac Lemuel Shaw bio vrhovni sudac države Massachusetts (1987.). Kako podsjeća Rogin, Shaw je donio ključnu odluku kojom poništava pojam osobne odgovornosti na korist impersonalnih struktura upravljanja (*Subversive* 36). Osim toga, navodi Karcher, izazvao je pravu kontroverzu tumačenjem statusa roba kao „ulovljene ribe“ u okviru kontroverznoga Fugitive Slave Acta (Zakona o odbjeglih robovima, 1850.) (*Shadow* 10). Na utjecaj njegovih tumačenja zakona upozorava Rogin: „Shaw je odigrao središnju ulogu isprva u razvijanju zakonske, društvene rubrike za kapitalističko širenje, a poslije u suočavanju s prijetnjom koju za Uniju predstavlja ropstvo“ (*Subversive* 18). Ono što sudac Shaw operacionalizira na pravnom polju, krizu identiteta, osobne odgovornosti i individualne slobode, Melville drammatizira na fikcionalnome planu, s puno manje drastičnim posljedicama. U tome smislu proces samooblikovanja funkcionira kao glosa dugoga historijskog procesa kako se odvijao u SAD-u, a unutar kojega je djelovao Melville. Nadalje, uključujući poetičke, žanrovske, sociološke, političke, biografske i psihobiografske parametre, kao istodobne silnice u polju Melvilleova djelovanja, noviji i suvremeni pristupi nastoje ih tumačiti kao čimbenike koji oblikuju prostor njegova pisanja. Osim toga, oni odlučujuće djeluju i na njegovo samooblikovanje kao privatnoga pojedinca, ali i javne osobe.

⁵⁷ Posebno je indikativna evokacija Meksika kao „slobodne ribe“ za SAD, po nedavno završenom ratu u kojem je SAD prisvojio velike dijelove jugozapadnog teritorija od Meksika (1848.). Prema LeMenager, Melville drži da su ti teritoriji već „pripitomljeni“ te da se „očitovana sudbina, ako će i dalje imati neko trajno značenje, mora promatrati u globalnim terminima“ (109). Melville-ova se zapadna vizija proteže na ocean i može ponuditi alternativu i „agrarnom zapadu“ i suhim, pustinjskim dijelovima kontinentalne Amerike prema zapadu. Za Melvillea, smatra LeMenager, ocean postaje i „globalno opće dobro“ i izvor „globalne trgovine“ (112).