

6. POGLAVLJE: *MOBY-DICK*, KRAJ „AMERIČKOG STOLJEĆA“ I NOVI GLOBALNI POREDAK

[A]t its best, Melville's writing, like the world to which it testifies, is in a continual process of resolution, ceaselessly hinting at things that are too ineffable to capture and too attractive not to pursue.

Geoffrey Sanborn

[F]or me, Moby-Dick is first and foremost a novel about the living, breathing, awe-inspiring global ocean and its inhabitants. Most explorations of this great American novel breeze too quickly past the marine life at sea that Melville so treasured and illuminated.

Richard J. King

Jedan kraj i jedan novi početak

Prvi dio ove studije započeli smo najavom američke globalne prevlasti snažno nagoviještene imaginativnom gestom američkog povjesničara književnosti, a zaključujemo jednim američkim javnim intelektualcem koji je najavio paradigmu početka tisućljeća predloživši ideju o „post-američkom svijetu“ (Fareed Zakaria). I drugi su znanstvenici i javni intelektualci povelj javnu raspravu o sličnim pitanjima (uz Zakariju, usp. Ferguson, Kolko). Ova knjiga kreće se upravo unutar tih koordinata, svijesti o novom globalnom poretku početkom 20. stoljeća koji je imao Ameriku kao središte i spoznaje da je početkom 21. stoljeća tome poretku došao kraj. Američki studiji, reprezentativno predstavljeni ocrtavanjem čudnovate recepcijske putanje *Moby-Dicka*, jednoga od najizglednijih kandidata za titulu „velikog američkog romana“ (Buell) ili „imperijalnoga sveska“ američke književnosti (Dimock), i mijenama reputacije njegova stvaraoca, Hermana Melvillea, vjerni su pratilac tih mijena i turbulencija i time pru-

žaju koristan arhiv o prošlosti i suvremenosti pa i natuknice za budućnost. Jer i za nas danas vrijedi retoričko pitanje koje su nedavno postavili Temperley i Bigsby: „Kako možemo a da se ne uključimo i nastojimo razumjeti [Ameriku] pa i samo onda ako u tom procesu možemo bolje razumjeti sebe?“ (6).

Neizbježno je sudbinu američkih studija sagledavati u sprezi s putanjom nacionalno- političkog projekta Amerike i njezina svjetskog geopolitičkog statusa. Ako je, da rezimiramo povijesno kretanje discipline, svijetu bilo potrebno u prvoj polovici 20. stoljeća predstaviti novu globalnu silu i pokazati da nije puki amalgam europskih kultura, nego nacija koja je stvorila kreativna i umjetnička djela trajne vrijednosti – ovjerovljena „američkom renesansom“ – te potom mitizirati i glorificirati i druge gradivne elemente te osebujne kulture, onda nije neobična pretpostavka da se slijedom sociopolitičkih i geopolitičkih silnica mijenjao i okvir i sadržaj američkoga programa, a time i njegova refleksija unutar discipline. No svakako nije pretjerana tvrdnja kako je razumijevanje Amerike, na način koji su nudili „stari“ i „novi“ američki studiji, prethodilo i, na neki način, usmjeravalo i omogućavalo i razumijevanje 20. stoljeća, koje i jest bilo prozvano „američkim stoljećem“ (Brinkley). Stoga su, možemo reći, sve donedavno bavljenje američkim studijima i ekspertiza koju je to podrazumijevalo doista bili *sine qua non* suvremenih globalnih procesa.

Danas, moramo ustvrditi, američki studiji ne rastu više na krilima neograničene američke sile, ali kako je istodobno taj utjecaj i dalje prisutan, to bi bilo prerano odreći se heurističkoga okvira što nam ga nude. U samim Sjedinjenim Državama američki studiji pokazuju otpornost i sposobnost adaptacije mijenama kroz koje prolaze američka nacija i američki politički projekt, na domaćem i međunarodnom planu. Na svjetskoj razini, disciplina ulazi u dijalog ili nadmetanje s drugim srodnim epistemološkim projektima (tzv. *area studies*), ali i s obzirom na današnji položaj SAD-a potrebno je i korisno upregnuti povijesno pamćenje discipline da bismo bolje razumjeli sadašnjost i same Amerike, ali i svih nas koji smo na ovaj ili onaj način pod njezinim utjecajem. Odreći se te mogućnosti razumijevanja u današnjem sve globaliziranijem svijetu, sa sve ubrzanijim vremenom, sve naglijim i začudnijim promjenama potaknutima osobito novim tehnologijama, čini se luksuzom koji nijedna zemlja, ni akademska zajednica, sebi ne može priuštiti.

Nadalje, iako Sjedinjene Države danas nisu ni približno jedina zemlja obilježena uplivom suvremene tehnologije i njezinim složenim učincima na društvo i čovjeka, i dalje se čini da američki studiji svojim promišljanjem tih učinaka postavljaju ključna pitanja za suvremenu civilizaciju i trasiraju neke moguće odgovore. Taj se futuristički impuls unutar discipline, primjerice, ocrtava i u tematici nedavnog poziva na konferenciju pod naslovom „Nakon postmodernizma: američki studiji u 21. stoljeću“. Ukratko ću navesti naglaske iz poziva jer se čine ilustrativnima za potencijal discipline u novoj konstelaciji postavljajući pitanje „što dolazi nakon postmodernizma“, i posebice što nam o tome imaju reći američki studiji danas te u sklopu njih suvremeni kritički arhiv generiran čitanjima *Moby-Dicka* ili drugih tekstova Melvilleova opusa. Nalaze tu svoje mjesto razni interdisciplinarni pristupi, kao što je „postnacionalni zaokret“ (transnacionalni iskorak u perspektivi discipline), posthumanističke paradigme, „nove pismenosti“ i novi mediji, post-ekscelencionalizam, ekoglobalizam i drugi noviji pravci istraživanja koji se uglavljaju u disciplinu ili nastaju kao nove metode unutar postojećega okvira.

I tako, dok smo ocrtavali kako strukture i institucije za koje se činilo da odolijevaju vremenu ipak dožive kraj, dokidanje i osporavanje; dok smo ocrtavali na koji se način stiže od afirmacije nacije, identiteta i (nacionalne) mitologije do njihova dekonstruiranja, promatrali smo ujedno i kako se mijenjalo američko društvo tijekom 20. stoljeća, da bismo u ovome poglavlju došli do prvih desetljeća novoga milenija. Dakako da su novi ciljevi i novi mitovi (koji nužno moraju zamijeniti one potrošene ili nekorisne) zamislivi prvenstveno unutar nekih heurističkih kategorija, čak i kada se čini da su one nadiđene. Kako pokazuje Winfried Fluck, to samo znači da će biti zamijenjene novih kategorijama, koje će i dalje odrađivati epistemološku ili kulturološku zadaću. Za nas je ključno opažanje da postojanje kanona, nacionalne književnosti, države-nacije, nacionalne povijesti, koliko god bili relikti nekih prošlih sustava i paradigmi, ostaju upravo oni parametri koji omogućuju da ocijenimo kada smo prešli granicu iza koje američki studiji sami sebe nadilaze i postaju nešto drugo.⁷⁰

⁷⁰ Claudia Stokes rezimira kako naponi generacije kritičara kraja 20. i početka 21. stoljeća, iako snažno usmjereni prema nadilaženju nacionalnih granica u pisanju povijesti američke književnosti, ipak ne uspijevaju do kraja ostvariti tu orijentaciju, drugim riječima „povijesti američke književnosti [odaju] dubinsku pa čak i neizbježnu vezanost za naciju“ (187). Možda je upravo u tome i njihova svrhovitost, dodali bismo.

Prvo bismo željeli u grubim crtama predstaviti unutar kojih bi se koordinata mogla odvijati suvremena recepcija romana. Pritom koristimo periodizacijski model koji je predložio Phillip Wegner u studiji *Život između dvije smrti, 1989. – 2001.: američka kultura u dugim devedesetima* (*Life between Two Deaths, 1989-2001: U.S. Culture in the Long Nineties* [2009.]). Ovo je zbijeno razdoblje, prema njemu obilježeno „događajem“, zbivanjem značenje kojega se ne može iščitati iz onoga što jest, nego u svome nastajanju kreira i novost, mogućnost interpretacije u novome kontekstu pada Berlinskoga zida, propasti komunizma i kraja Hladnoga rata i zbivanja koje nije „događaj“ u gore navedenome smislu – terorističkih napada 11. rujna: „Držim da su devedesete čudni prostor između jednoga završetka (Hladnoga rata) i početka (našega svijeta nakon 11. rujna), jedna od onih tranzicijskih faza, koje . . . nazivam ‘mjestom između dviju smrti’“ (9). Pritom ne mislimo na faktografsko ponavljanje sadržaja i strukture jednoga i drugoga zbivanja, nego na „paralaksu“, na nužnost da se događaji koji slijede čitaju iz obje perspektive nesvedive jedna na drugu (Wegner 29). (Grgas, primjerice, čita 11. rujna iz perspektive događaja, ali ga pritom stavlja u okvire nove ekonomske kritike ili kritike kapitala i američkoga ekscelencijalizma.)

No možemo reći da se repetitivnost 11. rujna ocrtava i u prilično standardiziranim alegorijskim tumačenjima romana koja su se pojavila u razdoblju nakon napada (Karcher, „*Moby-Dick*“), koji roman uzimaju kao ilustraciju umjesto kao simptom suvremenosti, na način na koji je, primjerice, u jeku Hladnoga rata sredinom 20. stoljeća to činio C. L. R. James shvaćajući Melvillea kao proroka turbulentnih procesa 20. stoljeća. Andrew Lawson je, čini se, došao bliže tumačenju kulturnih tijekova dugoga trajanja kada tadašnje političke debate o prirodi američkoga imperija u nastajanju, „apoteoze ideologije očitovane sudbine“ u jeku Meksičko-američkoga rata (1846. – 1848.), dovodi u vezu s političkim procesima kraja 20. i početka 21. stoljeća o američkome imperijalizmu u novome ruhu i njegovim izazovima tijekom Iračkoga rata 2003. godine (59). Na sličnome je tragu i Said koji smatra da je Melville u romanu zabilježio „imperijalni motiv“ koji trajno prožima američku „samoprezentaciju“ od najranijih početaka mlade nacije do „svjetske hegemonije“, obuhvativši „korisni učinak kao i pokazavši samoočaravajuća uvjerenja o vlastitoj providonosnoj važnosti“ (*Reflections* 364; usp. Robertson-Laurant). Said, iz svoje principijelno kri-

tičke pozicije, suptilno čita isprepletenost diskursa romana i, rekli bismo, povijesnih dosega i putanje američkoga projekta, na sljedeći način: „Postoji, međutim, jasna logika u Melvilleovoj dramatizaciji kako jednom kada se započne osvajanje, afirmiranje identiteta i fanatična potjera za veličanstvenim ciljem, ne mogu se postaviti stvarna ograničenja. I postaje očigledno . . . da se ne mogu tom stroju staviti kočnice, niti očekivati da će stvari ostati nepromijenjene“ (*Reflections* 368).

U nešto širem sklopu Cesare Casarino, o čijem ćemo pristupu imati prigodu naknadno reći nešto više, smatra da je Melville, a osobito u *Moby-Dicku*, napravio „pokušaj da se uhvati ukoštac s onim što je izvanjsko teoriji moderniteta“ kad „prodire u povijest“ te roman čita kao „djel[o] otpora modernosti“ (xxi). Za njega je Melvilleova vizija nedvojbeno filozofična u smislu da „odstupa od . . . prakse književnosti ne bi li eksperimentirao s potpuno novim svjetovima pisanja i razmišljanja“ te je „započeo dalekosežno propitivanje političke prirode bića“ (xxvi). Stipe Grgas nudi intrigantno čitanje romana u suvremenosti obilježenoj prema njemu još jednom ključnom prekretnicom početkom 21. stoljeća, svjetskom ekonomskom krizom iz 2008. godine, a koju pretpostavlja, prema Grgasu, Melvilleovo čitanje prostora, osobito prostora oceana, i dinamike kapitalizma kojemu je ona podloga. No Grgas, znakovito, u članku „What Does Melville See on the Ocean?“ (2016.) započinje čitanje *Moby-Dicka* ekonomskim metaforama poput „hiperprodukcije“, „inflacije“ (književne produkcije i kritike), „zasićenja“, „godišnje proizvodnje“, „duga“ i „bankrota“, koji nam omogućuju da, upravo nadilazeći tu ekonomsku logiku, čitamo tekst romana kao simptomatiku tadašnjega trenutka krize koju roman ne samo da predskazuje nego možda i objašnjava (Grgas 1-2). Prema Grgasu, Melvilleov diskurs ima relevantnu i snažnu sveobuhvatnost, koja nadilazi njegovo vrijeme i proteže se do našega sadašnjega (geopolitičkoga, ekonomskoga, društvenoga, ekološkoga) trenutka s obzirom na to da pisac angažira epistemološki potencijal fluidnosti i „ništavila“ koje u zapadnoj imaginaciji, a možda općenito i ljudskoj, predstavlja prostor vode, mora i oceana (Grgas 2, 3). Unutar takvih parametara promišljanja neizbježno se nameću drugačije perspektive i nadaju drugačiji zaključci, u najmanju ruku o „paradigmi modernosti“, kako, na tragu drugih čitanja, upozorava Grgas (3).

U prethodnome poglavlju ocrtali smo konture kritičkoga odnosa prema *Moby-Dicku* koji ga nastoje, prema Spanosu, „demonumentalizirati“, to jest razotkriti parametre nacionalnoga projekta koje je Melville redom dovodio u pitanje. Spanos predlaže da se nastavak tih čitanja odvija ne više unutar „diskursa o ‘Americi’“, nego da „poprimi oblik transdisciplinarnе kritičke prakse poduzete iz globalne perspektive . . . iz “točke egzila“ u odnosu na sebe i svoje nacionalističke projekte“ (Spanos, *Errant* 25). Predložiti ćemo ove tri točke – demonumentaliziranje, transdisciplinarnost, odnos izmještanja („otuđenja“ [Spanos *ibid.*]) – kao okosnice jednoga dijela kritičkoga korpusa o romanu u 21. stoljeću, pokušavajući na relativno pregledan način čitatelju predočiti zavidnu količinu i raznolikost interpretacija posvećenih *Moby-Dicku*, tek se pritom ovlaš dotičući kritičkoga bavljenja drugim Melvilleovim djelima u nastojanju da prikaz ne poprimi levijatanske razmjere. Za početak možemo ustanoviti da kritička (hiper) produkcija o piscu i njegovu djelu ne posustaje, čemu svjedoče i redovita osuvremenjena izdanja zbirki ogleda o Melvilleu namijenjenih globalnoj visokoškolskoj i akademskoj publici (Kelley 2006; Kelley and Ohge 2022; Levine 2014). Melville Society marljivo organizira javna događanja, popularizaciju romana, predavanja i projekte digitaliziranja piščevih rukopisa i korespondencije, donosi fluidna, kritička izdanja iz ruke cijenjenih melvilijanaca, da bi još dostupnijima učinili građu o piscu i njegovim djelima te još više znanstvenika privukli proučavanju Melvillea. Nedavno su iz tiska izašla prva dva sveska projicirane trosveščane Melvilleove biografije Johna Bryanta, unatoč konvencionalnoj tužaljci o nedostatnom osobnom arhivu pisca. Pod naslovom *Herman Melville: A Half-Known Life* biografija kao da potvrđuje i opovrgava „spoznaju da se u dio Melvilleove misterije nikada ne može potpuno proniknuti“ („John Bryant“).

Stavljajući Melvilleov stil u spregu s piščevom filozofijom, kako se dade iščitati iz njegova djela, Branka Arsić i K. L. [Kim Leilani] Evans smatraju da piščevi „eksperimenti“ s „narrativnim stilom sugeriraju odgovarajuću razliku u njegovim intelektualnim navikama“ i „omogućuju različite metode razmišljanja“ (2). Izdvajaju dvije kritičke struje nadahnute Melvilleom, europsku (uglavnom kontinentalnu „teoriju“) i američku tradiciju (formalističku i materijalističku), dok ih nastoje spojiti u novim pristupima Melvilleovim tekstovima detektirajući sljedeće trendove: materijalistički obrat, post-humanizam, ontološki obrat, estetski obrat i ekokritika

(Arsić and Evans 3). U sljedećem prikazu koristit ćemo se ovom okvirnom sistematizacijom, naglašavajući istodobno i prijelaze unutar ovih srodnih ili raznorodnih pristupa i međusobna križanja.

Melvilleova filozofija, politika i politička ekonomija

K. L. Evans jedna je od zanimljivijih suvremenih melvilijanki s obzirom na to da sustavno i otpočevka svojega bavljenja Melvilleom pažnju upravlja na njegov rad s jezikom u *Moby-Dicku*, na jezik kao ključni element fascinacije koju roman dan-danas izaziva, i koju ona, dakle, neizostavno povezuje s određenom filozofijom jezika koju vidi u Melvilleovu romanu. Primjerno je za tu filozofsku orijentaciju njezino virtuozno čitanje jednoga [sic] poglavlja romana, 32., „Cetologija“, koje je jedno od najizazovnijih i najtumačenijih poglavlja iz raznih perspektiva – od naratološke do intertekstualne, interdiskurzivne i dekonstrukcijske perspektive. Evans, kao dio širega projekta čita poglavlje u smislu Melvilleove demonstracije shvaćanja prirode jezika, koju spreže s Wittgensteinovom filozofijom. Evans polazi od Wittgensteinove teorije značenja koja ga ne stavlja ni u jedan od dva prevladavajuća filozofska okvira (nominalistički i esencijalistički). Radi se o značenju riječi „kit“, ključnoga označitelja 32. poglavlja, u kojemu Ismael, u fazi preoblikovanja svoje narativne pozicije i tona pripovjedačkoga glasa, poduzima sljedeće: „Bit će to sistematski prikaz svih vrsta kitova, koji vam želim iznijeti, no to nije lak posao, i zato će ovaj prikaz biti samo pokušaj klasifikacije sastavnih dijelova jedne kaotične cjeline“ (MD 32: 134). Evans drži da je Melvilleova pozicija, kao umjetnika jezika, kompatibilna Wittgensteinovu nastojanju da pojam „značenja“ odvoji od pojma izvanjezične referencije ili istine, te da ga spregne s načinom na koji se jezik koristi te odražava jezično ponašanje čitave skupine govornika, ulogu koju riječ igra u cjelokupnom sustavu jezika kako ga shvaćaju govornici u komunikacijskoj izvedbi vezanoj za svoje iskustvo svijeta. Melville, ocrtavajući Ismaelovo kolebanje između definiranja kita (što je to što kita čini kitom) i nemogućnosti da se do toga dođe, prema Evans, demonstrira sljedeću dilemu: „kada se konačno prestanemo pretvarati da su stvari koje naše riječi imenuju komadići vanjske stvarnosti [izvan naše svijesti]; J.

Š.], bića čistoga fizičkoga svijeta, a ipak susprežemo sumnju da su ono što naše riječi imenuju puke mentalne pojavnosti“ (18). Ismaelu je moguće u konačnici ponuditi nepotpunu i nedovršenu klasifikaciju kitova zato što u jeziku već postoji pojam kita: „Bez potrebe za riječju ili pojmom ‘kit’ u načinu života . . . ne bismo mogli biti u stanju stvoriti pojam niti koristiti riječ te time riječ ne bi poprimila značenje“ (ibid.). Riječi i pojmovi koje one izazivaju u konačnici tvoreći značenje, proizlaze, prema Melvilleu, iz „javnoga zbivanja“ „uronjena u ljudsku aktivnost“ i prožeta u ovom slučaju specifičnim kitolovačkim iskustvom svijeta (Evans 18, 19).

Prvo nam je razmotriti opoziciju koju Ismaelovoj iskustvenoj, pragmatičkoj, ali i obvezujućoj, uporabnoj, kolektivnoj perspektivi postavljaju znanstveni, zoološki diskursi i tada već prevladavajući model klasifikacije morskih bića u *Systema naturae*, kapitalnom Linnéovom djelu, a koje Ismael odlučno odbacuje dajući na znanje da su znanstveni argumenti „besmisleni“ i nedostatni za njegovu namjeru: „kako da opišemo bitne oznake kita što se odnose na njegovu vanjstinu, da ga jasno obilježimo za sva vremena?“ (MD, 32: 136). Prvo ćemo predočiti standardno poststrukturalističko čitanje 32. poglavlja, primjerice kod Spanosa, a nakon toga ilustrirati kako se Evans odmiče od takvog tumačenja.

Prema Spanosu, logika „proizvodnje znanstvenoga značenja i ekonomske proizvodnje“ u romanu su isprepletene i, iz Ismaelove perspektive, izložene su onepoznačivanju i ukazivanju na dubinske analogije (*Errant* 190). Cetološka poglavlja, započeta 32. poglavljem, ovdje se pokazuju u svojoj suplementarnoj ulozi kao „preispitivanje devetnaestostoljetnih američkih alotropa totalizirajućih, reduktivnih i pacificirajućih imperativa adamovske ontologije i teleološke adamovske narativne strukture“, reći će svojim nezaboravnim rječnikom Spanos (191). U svojim obuhvatnim analogijama on nas podsjeća da isti princip prožima ne samo novonastajući znanstveni diskurs nego i „puritanski i idealistički emersonijanski način proizvodnje znanja“ (ibid.).

No možemo ustvrditi da i ovdje Spanos previđa neke detalje koji se ne uklapaju u tijek njegovih asocijacija. Naime, u inauguracijskom cetološkom poglavlju Ismael poduzima „pokušaj klasifikacije sastavnih dijelova jedne kaotične cjeline“, tj. sustavnu klasifikaciju vrsta i podvrsta kitova (MD 32: 134). Radi toga prezentira niz znanstvenih citata, ocrtavajući granice tadašnje zoologije, u skladu s Melvilleovim ironičnim tonom pre-

ma „shematizirajućim metodološkim imperativima prirodnih znanosti“ (Spanos, *Errant* 192). Osobito je na udaru Melvillea (i Spanosa) Linné i njegov monumentalni biološki klasifikacijski sustav. Melville se ovdje očito poigrava s ambicijom znanosti da sistematizira i klasificira, no radi i namjerni previd ili logičku grešku da bi osnažio svoju subverziju: „U svom djelu *Systema naturae* izjavljuje Linné godine 1776: ‘Ja stoga lučim kitove od riba.’“. Ismael potom nadodaje da bi konačno diskvalificirao ovu „besmislenu“ tvrdnju: „No ja sam se sam uvjerio da su još godine 1850. morski psi, čepe i sleđevi – i protiv izričite Linnéove zabrane – živjeli u istim morima zajedno s levijatanom“. Nakon što je tako „pogrešno“ pročitao Linnéa (koji nije tvrdio da kitovi ne žive u vodi, nego da nisu ribe, kao što danas znamo), Ismael nastavlja seriju silogizama izvedenih iz ove premise: „Kao razloge s kojih bi odagnao kitove iz vode, Linné navodi sljedeće“, a navodi karakteristike koje čine kitove specifičnom vrstom u odnosu na ribe, tj. daju im samobitnost i razlikovnost u odnosu na druge biološke, morske vrste. No nastavlja Ismael u polušaljivom tonu, njegovi prijatelji kitolovci smatraju „da su navedeni razlozi sasvim nedostatni“ (MD 32: 136), i stoga će se on držati svoje popularne, zdravorazumske i pragmatične klasifikacije, koju postavlja na sljedeće temelje: „Ukratko, dakle, kit je *riba koja ima štrcalo i vodoravan rep*. Eto, to je najbitnije. Ma kako ta definicija bila zbijena, ona je rezultat vrlo opsežnih razmatranja. . . . No drugi dio definicije još je uvjerljiviji“ (ibid.). Jedan bi od mogućih komentara ovoga odlomka mogao biti sljedeći; čini se da je, umjesto da Melville obesnažuje ili dekonstruira znanstveni diskurs i dezavuiraju njegovu proizvodnju znanja, na djelu nešto drugo. Naime, David Sisk u bilješci vezanoj upravo uz hiperkodirano cetološko poglavlje upozorava: „Današnji čitatelj još uvijek može izvući iz ovoga poglavlja znatnu količinu točnih informacija što se tiče oznaka prepoznavanja i uzoraka ponašanja glavnih vrsta kitova“ (80). Štoviše, svih četrnaest vrsta kitova, kako ih navodi Melville (preuzimajući iz drugih izvora), ni danas ne predstavljaju problem prilikom identificiranja (Sisk 80-81).

Na sličnom tragu Jennifer Baker smatra da je poglavlje prije pravilo nego izuzetak kao primjer kohabitacije različitih vrsta diskursa tijekom 19. stoljeća, kako diskursa prirodnih znanosti, tako i diskursa „estetskoga iskustva“. Kako navodi Baker, „prirodoslovlje i zoologija“, kojima se Melville služi sustavno i precizno, u sprezi su s „umjetničkom namjerom“ knjige,

dok njihove „empirijske metode“ nalazimo integrirane u „Ismaelovoj viziji stvarnosti koja nadilazi osjetilni svijet“ (85). Za Ismaela je, dakle, „empirijski“, „osjetilni“ dojam preduvjet „imaginativnoga pogleda“ na kita i druge elemente oceanskog ekosustava (86). Njegov je simbolizam stoga, prema Baker, ujedno i romantičarski – s obzirom na to da uspostavlja analogiju od osjetilnoga prema spiritualnome, ali je i „oblikovan idejama zoologa i prirodoslovaca početka 19. stoljeća, koji su isticali ulogu čuđenja u proučavanju prirodnoga svijeta“ (ibid.) te time poticali estetski doživljaj prirode, blizak, ali ne sasvim identičan doživljaju uzvišenoga (89-90). Melville razvija svoju imaginativnu, umjetničku viziju sasvim sukladno tadašnjoj prirodoslovnoj metodi: „Romantičarsko i prirodoslovno pismo često je sudjelovalo u sličnome diskursu divljenja te ne trebamo birati između znanstvenog korijena ovoga simbola [bijeloga kita] i njegova romantičskog karaktera“ (Baker 99). Stoga, usuprot Spanosu i sličnim tumačenjima: „Poglavlje ‘Cetologija’ nije . . . parodija empirijske znanstvene metode, nego . . . komični pogled na problem je li se znanstveni autoritet zasniva na umu ili na materiji“ (Baker 93).

Evans, međutim, nastupa s drugačije pozicije, smještajući ovu zavrzlamu unutar Wittgensteinove artikulacije teorije značenja:

[O]no što omogućava pravilno složenoj rečenici da ima smisla nije određeno odnosom između riječi ili znakova u rečenici i prirode objekata koje ističu. Određeno je odnosom, svojstvenom rečenici, između *znakova i označenih stvari*. Prema Wittgensteinu, „označena stvar“ putem znaka nije referent [označeno] znaka (prirodna stvar na koju ukazuje), nego smisao znaka, ono što je znakom izraženo. (20)

Stoga za određivanje smisla riječi ili rečenice ne moramo odrediti njezinu relaciju prema izvanjezičnoj činjenici, vanjskoj stvarnosti, nego je potrebno „poznavati ulogu koju znak igra u nepreglednom i konstantno granajućem jeziku“ (Evans 21). Prevedeno na Ismaelovu situaciju, „značenje je upotreba“ (ibid.), tj. značenje riječi kit određuje onaj koji je „oplovio sva mora [i] ovim svojim vidljivim rukama borio . . . se s kitovima“, tj. Ismael (jako blizak Melvilleu u ovom poglavlju [MD 32: 136]). Sljedeće što određuju značenje riječi „kit“ su Ismaelovi „nantucketski prijatelji“, potom „ono staro vjerovanje da je kit riba, a pozivam se na svetoga Jonu da potkrijepim svoju tvrdnju“ (ibid.), te naposljetku i Ismaelovo apeliranje na

čitateljsko, kopneno iskustvo: „Svaki čovjek zacijelo mora primijetiti da sve ribe koje su poznate ljudima s kraja, nemaju vodoravno nego okomito izraslu repnu peraju“ (MD, 32: 136-137). Potom Evans ilustrira dosljedno Melvilleovo odbacivanje Lockeove (empirijske) klasifikacije: „Cetologija’ usmjerava pažnju na Platonov podsjetnik na ono što govornici jezika moraju *unaprijed* znati da bi mogli klasificirati neki predmet“ (23). Kada, dakle, Ismael postavlja sljedeću generalizaciju: „Spomenutom definicijom što je kit nipošto ne izuzimam iz levijatanskog bratstva nijednoga životinjskog stvora što su ga najbolje obaviješteni Nantucketanci dosada identificirali kao kita, a s druge strane ne uključujem nijednu ribu za koju su dosad autoritativno smatrali da ne pripada porodici kitova“ (MD 32: 137), on stvara takvu predispoziciju prema kojoj „pokazuje zašto moramo imati definiciju riječi ‘kit’ prije no što počnemo kita razvrstavati u skupine i porodice“ te „pojašnjava kako uvjerenje u značenja riječi *prethodi* konstrukciji značenja“ (Evans 24).

No potrebno je naglasiti, nastavlja Evans, da nas ovo odbacivanje empirizma, korespondencije između fizičkih činjenica i jezičnih znakova ne treba odvesti u drugome pravcu da stvarnost postoji, tj. da nam je dostupna, samo u jeziku, s obzirom na to da nam Melville sugerira da je „jezik isprepleten s društvenom praksom te je time značenje u jeziku povezanije s našim sklopom kao živih, aktivnih osoba nego što se može shvatiti iz pojednostavljenih prirodoznanstvenih pogleda“ (25). Stoga Ismael pokazuje čitatelju da se značenje kita i (ne)mogućnost njegove klasifikacije pokazuje na presjecištu „raznovrsnih odnosa između riječi, praksi i svijeta“, što se, prema Ismaelu, ostvaruje „da ih [kitove] tako bez straha rasporedimo po bibliografskom sustavu što je ovdje primijenjen, jer je samo taj uspješan i upotrebljiv“ (MD 32: 140), s obzirom na to da se nije moguće u „cetološkoj sistematizaciji“ osloniti ni na vanjske oznake ni na „nutarne organe“ kitova, žali se Ismael (MD 32: 139, 140). Stoga će mu u njegovu monumentalnom naporu, koji ostavlja nedovršenim, pomagati „značenje“ kita koje je proizašlo iz „praktičnoga života“ (Evans 31), utemeljeno na „našim nemuštim pokušajima da svijetom manipuliramo na praktične načine“ (32).

Da bismo uputili na kritiku političke ekonomije u romanu, potrebno se još jednom pozvati na Spanosa, već i stoga što je jedan od rijetkih suvremenih kritičara koji je veći dio opusa posvetio proučavanju Melvillea (uz, primjerice, Bryanta) te i sam navijestio moguće buduće pravce proučavanja

Melvilleova djela u 21. stoljeću. Evo kako Spanos uvodi tu problematiku. Središte je njegova čitanja na Ismaelovoj „lutalačkoj umjetnosti“ koja „preodređuje kritiku ontološkoga mjesta (antropološka metafizika kapetana Ahaba), a ova kritika američkoga prikaza sebstva kao takva ipak se prenosi na mjesta američke proizvodnje značenja (diskurs ‘cetologije’), ekonomske proizvodnje (*Pequod* kao tvornica) i sociopolitike (*Pequod* kao država)“ (*Errant* 47). Dakle, Ismaelova marginalna pozicija razotkriva kako „dominantni puritansko/kapitalistički poredak“ klasno iskorištava mornare prizivajući time ranije čitanje C. L. R. Jamesa (46-47). Zanimljivo je da je diskurs kritike puritanskog/kapitalističkog logosa u Spanosovoj interpretaciji povezan s kritikom diskursa znanosti, tj. cjelokupne vizije tehnološkog i scijentističkog ovladavanja prirodom i ljudima koje Melville vidi na djelu u američkome društvu svojega vremena. Spanos raspravu smješta u okvire koji su nam otprije poznati iz diskusije o *Moby-Dicku* Wai Chee Dimock, a radi se o povijesnome kontekstu dugotrajne tranzicije od puritanizma do jacksonijanzma: „Melvilleova post-jacksonijanska povijesna prigoda – kada je metamorfoza puritanske ideologije u demokratsku buržoasku/kapitalističku antropologiju praktično dovršena“ (*Errant* 185).

Ekonomija je u romanu, dakako, spregnuta s „jacksonovskom ekspanzijom (njezinim buržujskim kapitalističkim poslanjem)“ (*Errant* 198). Ključan je u tom sklopu trop broda, *Pequoda*, „kao tvornice koja je, istovremeno, i politička zajednica: (kapitalistički) brod država“ (204). Kitolovstvo je, podsjeća Spanos na tragu prethodnih čitanja, „služilo kao sinegdoha sociopolitičke ekonomije koja je bila reorganizirala agrarnu Ameriku u industrijsko društvo“ (ibid.). No i u ovome dijelu argumenta, čini se, Spanos mora nakalemiti svoje čitanje na smisao teksta jer Melville očituje „sljepoću“ kao „posljedicu svoje rudimentarne privlačnosti za romansu kitolovstva“ (ibid.). Ova je romansa zapravo u nadmetanju i napestosti s motivima (prije nego sasvim nadvladana, kako tvrdi Spanos) „ekonomije, radnih odnosa, procesa proizvodnje i konzumacije u kitolovstvu . . . koji čine kitolovstvo američkom kapitalističkom industrijskom djelatnošću, a kitarku američkom kapitalističkom tvornicom što pretvara *tableaux vivants* prirodnih znanosti u cetološkim poglavljima u materijalnu praksu“ (206). U tom sklopu možemo tek konstatirati da se „industrijska pacifikacija i eksploatacija američke divljine“ premjestila na svjetska mora, na pacifička lovišta kitova (ibid.).

Svakako je Spanos u pravu kada svojim čitanjem evocira ili razotkriva mehanizme eksploatacije rada, nemilosrdnog i olakog iskorištavanja prirodnih resursa (u romanu se ilustrira i nepotrebno ubijanje kitova, bilo kao resursa hrane posadi ili iz ekonomskih razloga), prerade i proizvodnje sirovine na samome brodu, uz detalje pomorskoga života i stroge discipline na brodu, no s druge je strane dinamika lova na kitove zahtijevala i određene elemente koji su nadilazili model eksploatacije radnika (neadekvatnim nagrađivanjem) ili automatiziranoga rada podložna tehnologiji. Tako se kitolovci, osobito oni koji imaju specifične vještine, primjerice harpunari, mogu prije smjestiti u model „obrtničke“ ili zanatske, dakle, predindustrijske konstelacije koja se prenosi u novu fazu. Leverenz, primjerice, smatra kako se Ismael nastoji prisposobiti tome modelu muškosti identificirajući se s Queequegom (a ova mu konstelacija na kraju doslovno spašava život), no Spanos to tumači kao „turobniju sliku posada američke kitolovačke flote: individualizirano kolektivno tijelo istovremeno zaduženo u ime industrije da postiže individualne pothvate u produkciji (ono što se obično naziva herojstvom) i svedeno na poslušnost bezobzirno racionalnom i ekonomski orijentiranom radnom etikom i specijalnom geometrijom koju ova etika nameće“ (*Errant* 215-216).

Spanos je također na vrlo performativan način revitalizirao političke aspekte Melvilleova djela (slijedom prethodnih rasprava Bertholda, Dubana, Heimerta, Karcher, L. Reynoldsa, Rogina) te ocrtao nove parametre za nastavak takvih promišljanja. Po njemu je Melvilleova cjelokupna narativna logika duboko politična s obzirom na to da se obračunava s fundamentalnim premisama američkoga projekta (osobito koncentriranih u mitu „američke jeremijade“) tako da ih dekonstruira i decentrira. U konačnici, pita se Spanos, je li Melville „proradio“ način na koji bi se mogao „nadomjestiti protestantski/kapitalistički (disciplinarni) Grad na gori“ (227)? Ako je to „lutalački’ *polis*“ *Pequoda*, nije li zlokobni znak te nemogućnosti činjenica da je na kraju priče brod uništen, a posada ubijena, nastavlja Spanos (229)? Pokazuje li to, u konačnici, ograničenje ili čak poraz Melvilleove vizije i izazova koji baca u lice američkome projektu: „Taj se *polis* sastoji od različitih ljudi – smrtnika – koji su ‘ipak združeni’ ali ne u nacionalni konsenzus – tehnološki instrument moći koji koristi i iscrpljuje privilegirana klasa ne bi li pljačkala prirodno bogatstvo ili da bi se osvetila ‘pakosti’ bića“ (228). Prema njemu, Melville ide prema vizi-

ji koju naziva „multikulturalna socijalna demokracija“ (ibid.), što je možda više simptom Spanosova upisivanja, nego realnosti bilo Melvilleova bilo našega vremena.

Nastavljajući ovo kritičko čitanje aspekata moderniteta kako se nadaju u američkome projektu, Casarino to čini iz pozicije historijskoga materijalizma svojstvena marksizmu. Po njemu, „povijest moderniteta“ je istodobno „povijest kapitalizma“, a u Melvilleu i „otpora kapitalu“ utoliko što se temelji na „živoj pūti rada“, kao jedine supstance koja je, prema Casarinu, izuzeta iz povijesti kapitala (xxi). Melvilleova se kritika i propitivanje odvijaju paralelno s onima Josepha Conrada u Casarinovoj kritičkoj viziji, u sklopu „spacio-temporalne matrice krize moderniteta“ koja je „pomorska pripovijest“ (1). U toj „matrici“ odvija se „politička ekonomija mora“ s obzirom na to da u fazi merkantilnoga kapitalizma „morski svijet“ znači „način proizvodnje poglavito strukturiran oko razmjene“ (4). Unutar Casarinove taksonomije morskih pripovijesti *Moby-Dick* se ubraja pod „modernističku morsku pripovijest“ s obzirom na tehniku prikazivanja (10).

I druge strukture teksta odišu modernitetom pa tako „prostor broda“ postaje „heterotopija“ (11) (Martina Kado to naziva „sklop“ [*assemblage*] tragom Deleuza i Guattarija); jezik je na granici prikazivosti i pati od „afazije“: „fabularni jezik prikazivanja zapinje, posrće, susreće neizrecivo, suočava se s neprikazivim“ (15) – kao što Ismael opetovano svjedoči u svojim nedovršenim naporima da klasificira kita, ocrta obrise cetologije, objasni bjeloću bijeloga kita ili da dešifrira hijeroglifne na kitovoj koži ili razjasni misterij Ahaba, rabeći jezik koji „djeluje na rubu svojeg vlastitog rastakanja“, reći će Casarino (15-16). Shodno tome, i vrijeme u romanu je rastvoreno u otporu prema „vremenu kapitala“ (58). Svaki pokušaj da se vrijeme „kristalizira u stabilne uzorke i strukture“ razbijen je i destabiliziran (59), osobito postupkom akceleracije. Slično tome, Laura Rigal komentira kako se slike brzine u romanu nadaju čitanju u širem kontekstu tehnološkog napretka: „Melvilleove vožnje nisu oslobođenje od industrijskih tehnologija koje uprežu animalne sile tijela u pokretu, nego su njihov rezultat“, dok roman „obuhvaća naglu akceleraciju proizvodnje, prijenosa i komunikacije koje određuju industrijalizaciju kao revoluciju [obrtnje]“ (105).

Melvilleova je intuicija u romanu proizvela začudni učinak koji Casarino naziva „povratak potisnutoga iz praprizora političkoga nesvjesnog Sjedinjenih Država“, misleći pritom na činjenicu da pripovijest predskazu-

je, prorokuje „kraj kitolovstva i, zapravo, požuruje taj svijet prema svojem kraju – svojem pogubnom kraju koji je svojevoljna političko-ekonomska egzekucija Melvilleu povijesno dostupna samo kao izumiranje“, suočen s faktorima koji su samo nekoliko godina po objavljivanju romana (1859.) doveli do kraja te najpropulzivnije američke industrije: „kitolovstvo je shvaćeno upravo kao zastarjeli ostatak davnog zanatskog svijeta koji će biti pometen snagama napretka“, „industrijskim kapitalizmom“ (75).⁷¹ Tzv. „balastna poglavlja“ *Moby-Dicka* Casarino čita kao Melvilleov pokušaj da se suoči s osjećajem, slutnjom krize, izumiranja, katastrofe i kraja koje ne može zahvatiti drugačije doli „novim tipovima kritičkoga diskursa koji su trebali biti međuzanrovski i interdisciplinarni“ (78). To omogućuje Melvilleu da, moglo bi se reći, figurom paralakse kako smo gore spomenuli, u „zenitu američkoga kitolovstva“ iznađe njegovu „propast“ (81), čak i kada mu izmiču pune implikacije vlastitoga teksta.

Prema Casarinu, u tekstu su gotovo sve strukture i figure u službi „cirkuliranja“ kao figure kapitala pa je čak i Ahab „otjelovljena kriza kapitala“ (102), a slično je i s bijelim kitom. Jedino što je s one strane je tijelo, „povijesni afekt . . . radosti“ (ibid.). Tijelo je shvaćeno kao „potentia“ i „multitudo“ (ibid.) te „tijelo živućega rada kitolova“ (104), izmičući čak i povijesnim odrednicama marksističke klase, koja se ne može konstituirati u svijetu romana, kao ni u povijesnoj sferi kitolovstva. Prisjetimo se da je, od prethodnih čitatelja Melvillea, ponajprije James etabilirao tumačenje posade broda kao kolektivnoga junaka priče u svojoj viziji jedne internacionalne varijante radničke solidarnosti koja će nadići granice hladnoratovskih podjela na nacije-države (151-152). To je, ponešto će apstraktno Casarino, „zajednički potencijal da se nadiđe kapital . . . koji se ne može adekvatno izraziti u terminima klase“ (120).

Političke aspekte Melvillea sagledava i niz suvremenih kritičkih pogleda na Melvillea. Štoviše, Arsić i Evans smatraju da „Melville nikada nije ništa napisao a da nije bilo obilježeno snažnim ulogom političkoga“ (10), no drže da njegov filozofični diskurs otežava, prikriva jednoznačno čitanje njegove političke pozicije (11). Said će reći, sumirajući političku potku

⁷¹ Kako sumira Casarino, povijesne okolnosti koje dovode do propasti kitolovstva su financijska kriza 1857., otkriće nafte 1859., Građanski rat (1861. – 1865.) te općenito povlačenje kapitala (82-83).

romana, koja nipošto ne preteže nad drugima, nego ih prožima, nadopunjuje i decentrira: „Paradoksalno dijete svojega vremena – *Moby-Dick* . . . uronjen je u žestoke društvene i političke rasprave krize 50-ih godina 19. stoljeća koje predskazuju Građanski rat – Melville je ujedno osuđen ostati u raskoraku s njima“ (357).

Jason Frank pokazuje kako su standardne političke figure i klasifikacije nedostatne da se primjene na Melvilleovu političku filozofiju te je nezahvalno pokušati njegovo pismo „smjestiti na ideološkome spektru od lijeva na desno, od liberalnog do konzervativnog“ kao niti unutar „diskurzivnih paradigmi liberalizma i republikanizma koji često uokviruju istraživanje povijesti američke političke misli“ (1). No Melvilleov je diskurs poticajni izvor istraživačima političkoga habitusa s obzirom na to da je konzistentno „propitivao sami prostor političkoga“ (3) te ponudio „u devetnaestostoljetnoj Americi najsustavnije propitivanje američkog političkog imaginarija, naracija i normi, principa i pretpostavki koje prožimaju američku političku tradiciju i oblikuju američki politički identitet“ (Frank 2).

Frank nalazi u Melvilleovoj viziji snažnu notu tragičnoga, „tragični smisao ljudskih ograničenja u raskoraku s trijumfalizmom [njegovog] doba“ (9). Frank se poziva na prethodnu kritičku tradiciju koja upućuje na dublju genealogiju tragičke forme i njezine uloge u oblikovanju teksta, ali i pokušaju detektiranja Melvilleova obično neizravnog (političkog) stava i odnosa prema Americi toga doba. S tim u vezi se još jednom moramo vratiti Spanosovoj kritičkoj gesti. Od logocentričkih struktura zapadne metafizike i diskursa samosvjesnoga sebstva i prisutnosti – koje Spanos uzima kao strašila koja treba razmontirati – Melville se prvo suočava s metafizičkom okcidentalnom formom – tragedijom – te je nastoji decentrirati Ismaelovom rubnom pozicijom (*Errant* 54). Tragička vizija u romanu je nakalemljena na „metafizičku viziju“, a Melvilleov je cilj uništiti obje teleološke strukture, kao „varku“, nuspojavu američke kulturne logike emersonijanskog transcendentalizma, a koje Melville nastoji parodirati, karnevalizirati (60).

Potom se Spanos usredotočuje na sljedeću fazu romana, koja inaugurira kapetana Ahaba i njegovu „tragičku viziju i totalizirajući simbolički *mythos* kojima prožima svijet“ (115). Ismael je ovdje konstituiran kao postmodernist i posthumanist *avant la lettre*. Ahabova čelična volja za moći i

despotskim značajem daju se promatrati iz prizme još jedne amerikanističke paradigme, „američkoga Adama“, kako pokazuje Spanos (121). Nakon Ahabova učinkovitog pokušaja manipulacije posade u poslušnost njegovu cilju putovanja, Ismael se, nakon početnog pokoravanja kapetanovoj volji, diskurzivno pokušava usprotiviti Ahabovoj totalitarnoj simbolizaciji, kojom želi „napuhati kitolovačko putovanje u kozmičku borbu između dva titanska identiteta“, a taj diskurzivni odmak postiže predstavljajući u nekim od ključnih poglavlja romana prvo Ahabovo, a zatim i svoje shvaćanje bijeloga kita (41. poglavlje, „Moby-Dick“; 42. poglavlje, „Bjeloca bijelog kita“).

Ova je sklonost – izvor Ahabova (i šire, američkoga) hibrisa – prema shvaćanju pojava „kao oznaka predodređene kozmičke Knjige – sklonost . . . koju je naslijedio od svojih američkih puritanskih predaka i koju Ahab rabi da bi pridobio konsenzus koji mu treba da postigne svoje jedinstveno poslanje u divljini bića“ (123). U sklopu toga poslanja Ahab se može promatrati kao američki Adam, ostvarujući u Melvilleovoj imaginaciji kako se strukturira u romanu kontinuitet između „puritanskog“ i „sekulariziranog Adama američke renesanse“ (127). Ova je linija interpretacije potom detaljno razrađena i isprepletena s drugim kritičkim pojmovima. Spanos je nemilosrdan – ne postoji način da se narativ „američkoga Adama“ oslobodi svojih bilo antropoloških bilo političko-filozofskih pogubnih implikacija unutar američkoga projekta. Usuprot „humanističkim“ čitanjima koja nastoje spasiti neke aspekte „puritanskog“ Adama u njegovoj „transcendentalnoj“ (romantičarskoj) verziji, Spanos smatra da je prva totalitarna, a druga hegemonijska (144, 145). Iako, dakle, „Ismaelova pripovijest doista ponavlja cirkularno Adamovo putovanje, . . . ona ne završava sukladno diktatima dijalektičke logike adamovske radnje“, ne dajući razrješenje ni u narativu „novoga Adama“ ni u narativu „sretnoga prijestupa“ koji bi zahtijevao otkupljenje (146). Narativna logika Melvilleova romana prikazuje „uništenje čitave zajednice ljudskih bića u ime Ahabovog nominativnog principa samosvijesti ili apsolutne slobode“ na tragičan način, ali ne „u aristotelijanskome smislu niti . . . u novokritičkome smislu termina“ (147).

Retorička radikalnost Spanosove pozicije, kao ni njegovo dvosmisleno, a potom ipak nedvosmisleno inauguriranje Melvillea kao dekonstrukcionista svih ključnih nacionalnih mitova u *Moby-Dicku*, u novijih su kritičara ipak ponešto ublaženi. Primjerice, Wai Chee Dimock, čiju smo

perspektivu prethodno naveli kao oglednu za novohistorističku paradigmu, i u novije se vrijeme vraća čitanju romana. Vezano uz žanrovske aspekte, posebno diskusiju o tragediji, ona smatra da je *Moby-Dick* ublažena verzija tragičke forme u kojoj Melville koristi elemente koji snizuju tragičku auru djela, već time što ova ulazi u polifonijsku teksturu romana i u međudnose s drugim narativnim stilovima, oblicima ili žanrovima (komedija, ep, anatomija, mit). Koristeći pojam „demokratizacije štete“, Dimock smatra kako proširenje aktantske strukture koju u odnosu na tragediju poduzima roman, kao i mreža aktera koji uključuju i prirodne, ne-ljudske elemente, dovode do „slabljenja tragedije u modernosti“: „Melville osuvremenjuje demografiju tragedije na dva načina, proširujući sferu žrtava i preimenujući narav ne-ljudske djelatne instance, temeljne prilagodbe nužne za opstanak žanra u 19. stoljeću“ (*Weak* 67, 69). Time je roman i manje grandiozan, ali i manje tragičan, smatra Dimock (*Weak* 74), odnosno manje podložan čitanju u jakim antropocentričnim kategorijama koje nalaže tragedija (junak, krivnja, katastrofa).

Umjesto Spanosova razudiivanja, razložnijom se čini perspektiva Willa Morriseya koji iz biografskih i tekstualnih interferencija izvlači jednu moguću Melvilleovu političku viziju. Nju prvenstveno, prema Morriseyu, određuje njegova „autsajderska“ pozicija: „Po povratku u Ameriku, i on je također poprimio poziciju izvana, sposobnost da razmišlja na način, današnjim rječnikom rečeno, političkog komparatista“ (3), a specifična je njegova preokupacija u to vrijeme ocrtati paradokse američke demokracije i republike: „U *Moby-Dicku* pokazuje što bi moglo postati mutli-etničko, multireligiozno demokratsko društvo pod režimom tiranije“ (ibid.). Hester Blum razložno pripisuje ovu marginalnu orijentaciju Melvilleovoj oceanskoj tematici koja pretpostavlja „rastapanje nacionalnih privrženosti u mjestu i vremenu oceana“. Melvilleovi „mornari shvaćeni su kao oslobođeni mnogih ograničenja društvenog i političkog života – a ipak su se suočavali s neprijateljskim uvjetima kao i s represivnim hijerarhijskim strukturama na brodu, nijedno od kojih se nije moglo ublažiti zaštitom države ili državljanstva“ („Melville“ 24), doista ih dovodeći u predpolitičko stanje ili nagoviještajući problem utemeljenja političkoga i pitanje suvereniteta.

Paul Downes nam pruža sliku Melvillea koji u svojem tekstu propituje bit politike u kontekstu tada posve novoga modernoga pojma demokracije i republikanske vlasti. Stoga se on prihvaća čitanja *Moby-Dicka* zajedno

s Thomasom Hobbesom i njegovim ključnim djelom političke filozofije ranoga modernoga doba, *Levijatan* (1651.), koji samim naslovom nosi neodoljive asocijacije na Melvilleov tekst. Da one nisu bez osnova, daje naslutiti i navod iz Hobbesova djela u „Etimologiji i citatima“: „Umjetno je stvoren taj veliki Levijatan, zvan Republika ili Država (lat. Civitas), koja je zapravo samo jedno umjetno biće“ (MD 11). No Melvilleu je Hobbes više pretpostavljena podloga u raspravama o prirodi vlasti (umjetna ili naravna), apsolutnome ili demokratskome suverenitetu, na podlozi temeljne Hobbesove teze da je „politička zajednica“ konstituirana tako da „se nastoji othrvati neprestanim presezanjima prirodnoga stanja koje bi određivalo odnose između osoba“, stoga i Hobbesov uvid da je republika „umjetno biće“ (Downes 317). Temeljna je Hobbesova namjera zasnovati novi model „političke zajednice“, kako dalje navodi Downes (318). Michael Jonik, u kontekstu rasprave o drugom Melvilleovu djelu, *Opsjenar*, pomaže nam definirati Melvilleovu političko-imaginativnu viziju figuriranja slične „zajednice sastavljene ne od pojedinaca koji bi se okupljali slijedom zajedničkog identiteta, nego prije zajednice ne-hijerarhijskih, diferencijalnih i impersonalnih pojedinačnosti“ („Melville’s“ 353), dajući najbliži opis načina na koji se uspostavlja mornarska zajednica na *Pequodu*. Poput Hobbesovih subjekata, koji stvaraju političku zajednicu da bi se zaštitili od opasnosti prirodnoga stanja te se „društvenim ugovorom“ ili savezom povezali u „umjetnu“ zajednicu, tako su i mornari tijekom ekspedicije povezani jedan s drugim u obvezujuću fikciju „demokratskoga suvereniteta“. No postoji još jedna poveznica, a to je veza između posade, kolektiva, ali i svakog pojedinačnog člana, s kapetanom Ahabom, koji izražava, ono što je Hobbes prethodno naveo kao drugu okosnicu Republike, a to je figura suverena, mjesto u kojem je koncentrirana moć i vlast, i koje ratificira i legitimira „društveni ugovor“, što je Hobbesa učinilo nepopularnom figurom među zagovornicima popularnog suvereniteta, od puritanaca nadalje:⁷² „Društveni ugovor, tvrdio je Hobbes, ne može postati bez dodatka suverenosti izvan dosega ugovora [*non-contracting sovereignty*], a koju je također nazvao ‘umjetna duša’ države“ (Downes 322). Problematično, ali politički

⁷² Neizbježno je Hobbesa, kao i povijest njegove kasnije recepcije, posebice u američkome kontekstu, promatrati u kontekstu kritike puritanizma kao ideologije i prakse suvereniteta koju je poduzeo u *Levijatanu*, osobito nakon puritanske revolucije i regicida Charlesa I. 1649. godine. Usp. bibliografiju u Downes.

nužno, ta je „neugovorna“ suverenost u romanu oprimjerena u figuri kape-
tana Ahaba. S druge strane, figura levijatana u romanu, *Moby Dick*, pred-
stavlja za Ismaela, Ahaba i svakoga pojedinačnoga mornara na *Pequodu* i
ono stanje ugrožavanja prirode (ljudske i ne-ljudske) koje nastoje izbjeći
svojim kontingentnim društvenim ugovorom, ali i sami preduvjet op-
stanka te zajednice koja se konstituirala u odnosu na „čudovište“ (Downes
323). U krucijalnome odnosu prema bijelome kitu za oba se protagonista
događa suočavanje sa sobom i „umjetnom“ biti političke zajednice kojoj
privremeno pripadaju: „Drugim riječima, nije samo bjeloća ta koja prijeti
potkopati humanistički subjekt; tu i je i sve što spada pod ne-ljudski, ani-
malni i ne-svjesni svijet materije, otpada i konačnosti. To je ‘umjetna duša’
ne-ljudskoga drugog koja prijeti humanističkome subjektu uništenjem“, a
upravo je ta „ekološka“ potka i pravi izvor uznemirujuće moći „demokrat-
skog suvereniteta“ (Downes 330-331).

Jennifer Greiman (2023.) radi s pojmom Melvilleove „bezobzirne
demokracije“ te čita cjelokupni Melvilleov opus kao „nedostižni arhiv de-
mokratske umjetnosti“ (3). Greiman nudi sljedeću središnju temu: „demo-
kracija je ujedno i Melvilleova vječna tema i politički, estetski i filozofski
problem“ svojstven njegovu djelu (ibid.). Ova kritičarka širi metodološki
raspon svojega razmatranja posežući za posthumanističkim i ekokritič-
kim pozicijama jer demokraciju shvaća kao proces koji zahvaća „i ljudsko i
ne-ljudsko“ (3-4). Ovakvo proširenje pojma ona opravdava širinom Melvi-
lleova diskurzivnog polja: „Ali čak i onda kada Melville svoje razmišlja-
nje o demokraciji ukorjenjuje u organske procese, nepregledna vremenska
razdoblja i cijeli niz aktivnosti ne-ljudskih bića, ona za njega ostaje stvar
djelovanja i artikulacije: to je rad i on, da bi opstao, zahtijeva i politiku i
umjetnost“ (4). Način na koji političko figurira u Melvilleovu djelu ona
nalazi u „njegovim neobičnim formalnim eksperimentima karakterizacije,
kategorizacije, supostavljanja i figuracije“ (5). Dakle, umjesto razotkriva-
nja neke Melvilleove konkretne političke pozicije koju bi zauzimao ili u
svojem vremenu ili u kritičkoj imaginaciji nekog suvremenog tumača, Gre-
iman se usredotočuje na „estetsko značenje demokracije“ u piščevoj „krea-
tivnosti“ (19) te u svojim čitanjima pokazuje doslovne i materijalne figure
demokracije.

Pitanja moći, nasilja, suverenosti, konstitutivnosti, legitimiteta,
izvanrednoga stanja, prožete su u romanu *Moby-Dick*, kako dalje nastoji

pokazati Greiman. Ključna je slika demokracije u romanu krug ili kružnica kojom se Melville pokušava uhvatiti ukoštac sa „samom ‘tajnom’ demokratske suverenosti“ osobito u povijesnome trenutku kada se nakon revolucionarnih prevrata 1776. i 1789. suverena vlast više ne konstituira kao apsolutistička i monarhijska, nego kao popularna i narodna (Greiman 161, 163). Budući da taj prevrat ostavlja „simbolički razmak, rupu i prazninu“, to je potrebno iznaći nove „simboličke figure“, takve koje mogu „nadići i ono ljudsko“ (163, 166). Naime, kako Greiman čita Ahabovu „uzurpaciju“ jest da se „u uvjetima utemeljujuće, primarne jednakosti, demokracija ne može ograničiti samo na ljudska djela, želje i potrebe“, posebno stoga što „ubijanje [kitova] ujedno konstituira multirasnu zajednicu kitolovaca i pretvara njihov zajednički rad u nasilje“ (176). Ahabova gesta osvete i progona kita nije samo manipulativna niti diktatorska, nego „zahtijeva od posade pristanak te suprotstavlja čovjeka naspram kitu na istoj ontološkoj ravni“, sugerira Greiman (177).

Ova „radikalna jednakost“ dovodi nas (još jednom) do 87. poglavlja, „Velika armada“, poglavlja koje, prema Greiman, „predstavlja cjelokupnog *Moby-Dicka* kako se može činiti iz kitove perspektive“ te stoga „nudi i cetološko ogledalo i cetološku alternativu zbivanjima na *Pequodu*“ (190). Kitovi, međutim, pod utjecajem ljudske prijetnje i izlovljavanja, čine nove formacije („golemi čopori“, „velike karavane“, „vojska u maršu“, „golemo brodovlje kitova“, „gusti redovi i bataljuni“ [MD 87: 359, 360, 361]), oslikavajući „novu političku formaciju, takvu koja nosi mnoge oznake demokracije, a malo oznaka suverenosti“ i otvarajući pred nama čudnovatu perspektivu „kitovske demokracije koja nadilazi ljudsko djelovanje i imaginaciju“ (Greiman 193). Taj trenutak ravnovesja u romanu, stanke prije sljedećeg kružnog gibanja, vrtnje i vrtloženja, Greiman naziva „cetokracija“: „oblik svrhovitog udruženja kitova koji zajednički djeluju iz nužde i žudnje“ (ibid.).

Posthumanizam, novi materijalizam i ekokritika

Prijelaz od filozofsko-političkih preokupacija prema novomaterijalističkim, ekokritičkim i posthumanističkim nije toliko oštro zacrtan da bi olakšao kritički zadatak.⁷³ Već smo ukazali na to kako se dekonstrukcijski diskurs kraja tisućljeća, osnažen anti-logocentričnom te post-antropomorfnom perspektivom sve više obraćao impersonalnim pa čak i nehumanim strukturama i bićima (koje, dakako, strukturira i opredmećuje ljudski diskurs) te kristalizirao nove pravce čitanja romana da bi puni procvat doživjeli zadnjih desetljeća. Klasični je okvir, kako sugerira Morrissey, bio onaj pastoralizma – kao kompleksne ideologije koja je cjelovito, u kontekstu klasičnih američkih studija sredine 20. stoljeća, stvorila teorijski okvir za promišljanje prikaza prirode te interakcije između prirode i čovjeka, često prožete transformativnom snagom tehnologije, u trajno fascinantnoj slici „stroja u vrtu“ istoimene studije Lea Marxa (1964.). Američka pastorala, prema njemu, težila je stvaranju „ravnovjesja“, slike (utopijske ili stvarne) ravnoteže između prirode (divljine) i društva (civilizacije) uklopljene u dinamiku američke povijesti i društvenoga razvoja. Iz toga sklopa, pak, proizlaze i sljedeće relevantne teme za ovu skupinu pristupa, a to su mje-

⁷³ Nekoliko je čimbenika koji su tijekom zadnjih 10-15 godina doveli do ove konvergencije u interdisciplinarnu metodologiju pod nazivom novi materijalizam. Kako sumiraju Pease i Otter (Farmer and Schroeder 2022), jedan je od njih reakcija na društveni konstruktivizam i lingvistički obrat u postmodernoj kritičkoj teoriji, potom nastojanje da se nadide duboka podjela na humanistiku (meka znanost) i prirodne znanosti koje već desetljećima diktiraju razvoj znanosti, otvaraju nove pravce istraživanja i privlače značajna financijska sredstva, stavljajući humanističke (i društvene) znanosti u drugorazrednu poziciju (Felski 2008). Specifičnije, unutar melvilijanskih studija to je trenutak revizije dosadašnjih kritičkih perspektiva i mogućnost revitalizacije pravca čitanja koji ne bi bili obilježeni tzv. hladnoratovskom nostalgijom ili melankolijom, kako je u širem kontekstu sagledava Castiglia (2017.), nego se okreću novim pravcima proučavanja. Nadalje, možemo argumentirati da je za melvilijance ovo doista legitiman pravac propitivanja s obzirom na to da nastoji predočiti kontekst američkoga 19. stoljeća u kojemu je postojalo veće i snažnije prožimanje između diskursa umjetnosti i književnosti i diskursa (prirodnih) znanosti te je postojao manji zazor književnika da se hvataju ukoštac s modelima prirodnih znanosti (od geologije, biologije, zoologije, mineralogije, fizike...) prije nego što su ove krenule putem naglašene profesionalizacije i izdvajanja, koji prvo zahvaća prirodne, a potom i društvene znanosti kao proces koji se uglavnom konsolidira krajem 19. stoljeća. Za društvene znanosti usp. Mizruchi 1990; za prirodne Nurmi 5-8. Pritom niz kritičara naglašava Melvilleovu svestranu orijentaciju i njegovo kreativno, aleatorno i kolažno prisvajanje elemenata raznih, danas odijeljenih i specijaliziranih domena spoznaje (Baker, Downes, Hillway, Jonik, Nurmi).

sto čovjeka u prirodi te njegovo prirodno stanje kao predpolitička faza (Morrisey 124), iz koje tek treba stvoriti društvo. No ako je ovo pravac koji preuzimaju tzv. antropocentrička čitanja, ekokritička će se radije usredotočiti na sljedeći element klasične pastoralne vizije te ju i nadići. Priroda je, u konačnici, ravnodušna prema čovjekovim naporima, a posebno je prostor oceana mjesto primordijalne i nepripitomljive divljine (Morrisey 127, 128). Kako svjedoče naponi kitolovaca na brodu, to su samo pastoralni interludiji koje neprestano destabilizira nepatvorena moć prirode (oluja, morske struje, lokacije lovišta ulješura, misterij kita). Ona je takva, kako jasno pokazuje roman da je ni jenkijevska ingenioznost niti pretvaranje *Pequoda* u mesnicu ili tvornicu za preradu kitove sirovine ne može pokoriti. Stoga čovjek prirodi mora pristupiti ponizno i s „iskrenom skrušenošću“ ne bi li „razumio nevidljive temelje kaosa-kozmosa“ (Morrisey 127).⁷⁴

Već prije spomenuta kritičarka Blum nastoji smjestiti Melvilleova *Moby-Dicka* i druge njegove pomorske pripovijesti u sklop oceanskih studija, kao nove hermeneutike promišljanja „pitanja pripadnosti, građanstva, ekonomske razmjene, mobilnosti, prava i suvereniteta“ pitajući se „što bi se dogodilo ako bismo primijenili oceanska neljudska mjerila i dubine kao kritičko polazište“ („Melville“ 24). Ona smatra da bi jedna od prvih pretpostavki bila nužno preosmišljavanje pojmova poput djelatne instance, pripadnosti, taksonomije i struktura koje inače nalazimo u temeljima ljudskoga iskustva svijeta (25). Ovoj novoj epistemologiji pridružuje se Dimock koja smatra da nova mjerila dovode i do preosmišljanja samoga pojma autora i autorstva: „autorstvo više nije djelo suverene vrste; ono nosi otisak ne-ljudskoga kao i ljudskoga, obraćajući se ko-evoluciji i međuovisnosti jednih o drugima“, a proizlazi iz novih sustava „ad-hoc mreža“, lateralno distribuiranih instanci i privremenih koalicija među disparatnim elementima mreže (*Weak* 4).⁷⁵ Kako sugerira Tom Nurmi, Melville je „pisac odnosa, mreža i sustava koje danas nazivamo ‘ekološkima’“ (xi).

⁷⁴ Ove i slične kritičke tvrdnje nose određenu kvazi-teološku potku. Budući da nastoje umanjiti ili eliminirati uzvišeno i transcendentno, valjda kao antropomorfnе afektivne strukture, prirodi pristupaju na animistički, poganski način pripisujući joj, neizbježno, divinizarajuće oznake. Usp. „Animizam“.

⁷⁵ O ovoj vrsti posthumane i post-antropocentrične imaginacije usp. komentare u fusnotama i tijekom poglavlja.

Zadnja dva desetljeća unutar američkih studija razvija se, prema riječima Roberta S. Levinea, „diskurs izumiranja“, potaknut idejom o takozvanoj „ljudski izazvanoj klimatskoj promjeni“ koja može u bližoj ili daljoj budućnosti označiti nemogućnost održavanja života na zemlji, a već sad se očituje u izumiranju niza bioloških vrsta („American“ 161). Stavljajući sa strane klimatološke, fizikalne, biokemijske i hidrološke parametre, željeli bismo se u razumijevanju ovoga pravca interpretacije Melvilleova djela usredotočiti na strukture duljega trajanja u američkoj kulturi koje generiraju ili omogućuju redovito obnavljanje razmišljanja o „kraju“, a koje je, smatramo, korisno imati na umu pri ovim raspravama. Apokaliptički način razmišljanja nije stran američkoj kulturi, naprotiv, čini se da joj je upravo svojstven od njezinih puritanskih početaka, kako svjedoči upliv religiozne retorike, prema Bercovitchu (1978.). Levine razlikuje „milenijalistički“ i „milenaristički“ modus. Kratko rečeno, milenijalistički je još uvijek ukotvjen u providonosnu ideju izabrane nacije, dok je milenaristički okrenut globalnoj viziji koja ne favorizira niti jednu zajednicu i „općenito razmišlja izvan vremena i izvan nacije“ (Levine, „American“ 162). Levine nas poziva da, iz suvremene perspektive, vokabularom američkih studija pokušamo zamisliti takvu budućnost u kojoj je završetak izumiranja (ljudske vrste). (Dakako, daljnji tijek ovoga eksperimenta vodio bi nas u sve dublje razmatranje takve post-humane budućnosti no to bismo potom trebali prepustiti drugim, preživjelim vrstama.) No, u konkretnim terminima, milenaristička vizija označila bi jednom završetkom i kraj američkog ekscelencijalizma, mita koji još preživljava unutar discipline i unutar američkog javnog diskursa, jer predočava budućnost u kojoj „opstanak vrste“ nadilazi sve druge moguće granice, podjele i distinkcije, uključujući nacionalne (idemo tu uključiti i rasne, etničke, vjerske, geografske) (Levine, „American“ 165). Čitajući potom neke epizode milenarističke svijesti sredinom 19. stoljeća, Levine tentativno pruža interpretativni okvir unutar kojega Melvilleov roman možemo shvatiti kao snažnu, teološku, iako također fiktivnu i imaginativnu viziju svijeta u vrtlogu uništenja, a koja se pruža pred čitateljem na kraju romana. Nakon grozničave trodnevne borbe s bijelom ulješušom, Ahab je ubijen, udavljen konopcem harpuna koji je neuspješno bacio na kita, a *Pequod* nepovratno oštećen, pretvara se u „fantom nagnuta broda“: „Koncentrični krugovi zahvatiše i usamljeni čamac, svu posadu, svako veslo koje je plutalo, i svaku kopljaču, zavrtješe i zakovitlaše sve živo i neživo i odvukoše u vrtlog u kojem je nestao i posljednji iver s ‘Pequoda’“ (MD

135: 530). Nesmiljena i bezlična priroda, primordijalna oceanska divljina sa svojim čudovištima i tajnama, odupire se ljudskome pokušaju ovladavanja, zaposjedanja i kontrole, a *Pequod*, kao slika američkog industrijskog i kapitalističkog pothvata, doživljava propast, vukući u smrt i posadu. No s obzirom na transnacionalni i globalni okvir čitanja koji nameće milenaristička perspektiva, pitamo se ide li Melvilleova vizija još i dalje od nacionalnih granica. Završna Melvilleova vizija je doista kozmička, a čovjek je samo jedan element tog apokaliptičnog scenarija koji obuhvaća nebo i pakao:

... a glasnik neba [morski soko] kriknu arkandeoskim krikom i gordo uzdignute glave, zaogrnuv svoje bijelo tijelo kraljevskim grimiznim plaštem Ahabove zastave, potonu zajedno s njegovim brodom, koji, poput Sotone, nije htio da siđe na dno pakla a da sa sobom ne povuče u dubine i dijelak živa neba kojim je zakitio i okrunio vrh svoga najvišeg jarbola.

Male ptice burnice zakružiše nad još razjapljenim virom, bacajući svoje krikove u nebeske modrine, a zloslutni val što se propinjao uokolo i pjenio uzavrelom bjelinom, razbi se o strmeni vrtloga i sve se sastavi u jedno, sve utihnu, razastrije se beskrajni vodeni plašt, i more se opet talasalo kô i prije pet tisuća ljeta. (MD 135: 530)

Ovo je doista jedna od mogućih verzija kraja vrste, koja, kao u zrcalnoj slici prije biblijskoga čina stvaranja, oslikava zemlju i more bez čovjeka u činu završnog uništenja. Za razliku od milenijalista 19. stoljeća koji su potencijalno uništenje svijeta doživljavali kao spasenje vjernih, koje će trijumfalni Krist uzeti sebi u slavi, Melville ne ostavlja prostora za utješnu nagradu. Njegova apokalipsa čak predskazuje trijumf pakla jer guta i arkandeoskoga glasnika i kristoliku figuru (ogrnutu grimiznim plaštem muke) koju povlači na dno morskoga pakla u ovoj varijanti Posljednjega suda (Levine, „American“ 167) u kojem trijumfira bezbožna, demonska priroda – ocean. Melvilleova teološka vizija kraja svijeta – svojstvena 19. stoljeću – početkom novoga milenija uobličena je u znanstvenu verziju.⁷⁶

⁷⁶ Dakako, ovo nije i završna pripovjedačeva riječ u romanu jer Ismaela nije progutao vrtlog, nego „sam plovio na rubu onoga strašnog zbivanja, te sve vidio i gledao“ (poput Sv. Ivana i njegova pogleda u Otkrivenju [Otk 1, 9-11]). Ocean koji je proždrio Ahaba, posadu i brod bez traga sada je „meka i pogrebna pučina“ po kojoj Ismael pluta nošen spasonosnim Queequegovim lijesom kao plovkom, sugerirajući da se apokaliptična potka pretvara u spasiteljsku, životvornu. Morski sokol, koji je u prethodnoj sceni pribijen na jarbol kao žrtva, sada je Ismaelov krotki pratilac do trenutka njegova spasa, kada ga kupi „jedrenjak ... ‘Rahela’ koja je krstareći u potrazi za svojom

No Melville nas zapravo dovodi tek do ruba post-apokaliptičkoga svijeta i povlači nas, zajedno s Ismaelom, natrag prije nego što upadnemo u vrtlog.

Na tragu je ove nove orijentacije i perspektiva Wai Chee Dimock u *Weak Planet: Literature and Assisted Survival (Slaba planeta: književnost i potpomognuti opstanak* [2020.]), prema kojoj se sada „povijest književnosti piše kao dio zajedničke etape naše klimatske krize“ („naše“ se ovdje u skladu s najnovijim širenjima konteksta propitivanja odnosi na planetarnu perspektivu [1]). Iako se inicijalno čini da „planetarna priča i književna priča naizgled vuku u suprotnim pravcima“, Dimock smatra da se uklanjanjem prethodnih konceptualnih i disciplinarnih ograničenja (ono što smo već kod Spanosa detektirali kao moguće pravce čitanja, prvenstveno probijanje nacionalnoga okvira) može pronaći „dobar način da se povežu makronaracije o ekosustavima s onim što moraju ostati mikronaracije o književnom obliku“ (*Weak 2*).⁷⁷

Ostajući u ovom nižem („slabom“) registru, Lawrence Buell poziva nas da roman promatramo u još jednome mogućem kontekstu demonumentalizacije i „denacionalizacije“, što je svakako izazovno ako se vratimo na niz kritičkih tvrdnji izraženih u ranijim modelima da je *Moby-Dick* nosivo djelo američkoga kanona („veliki američki roman“), a shodno tome Melville najameričkiji od svih američkih autora (James 123). Novija istraživanja pokazuju da je i za života, a i tijekom raznih faza oživljena kritičkog zanimanja, Melville funkcionirao i kao kozmopolitski autor (Yothers 150-173). Nurmi argumentira da „Melvilleova manje čitana djela i pjesništvo otkrivaju da je doista bio planetarni pisac“, te obrazlaže: „Melville je razumio da je naša planeta određena sklopovima progresivne složenosti gdje se križaju živo i neživo, ljudsko i ne-ljudsko“ (xi). Ako slijedom Buella primijenimo ekokritičke parametre čitanja, Melvilleovo tematiziranje oceana pokazatelj je onoga što Buell naziva „okolišno nesvjesno“, kao „rezidualna

izgubljenom djecom, samo našla jedno neznano siroče“ (MD, „Epilog“ 531). Ovo spašavanje dovest će, u velikom luku, do Ismaelova stvaralačkog, svjetotvornog čina – teksta. No u daljnjoj se raspravi vraćamo diskursu izumiranja.

⁷⁷ Ne možemo ne spomenuti kako je tijekom nekoliko desetljeća teorija napravila radikalni zaokret od proskripcije metanarativa u famoznoj i vjerojatno donekle zloupotrijebljenoj Lyotardovoj maksimi o kraju velikih naracija u postmoderni, do danas kada je eto potrebno i nužno ponovno uvesti neke druge velike naracije, u ime postmoderne i njezinih novozactranih ciljeva. Vjerojatno je u oba slučaja argumentacija bila uvjerljiva i očigledna, no možda nas ove kritičke geste pozivaju na dodatnu pozornost prema političkim, retoričkim i institucionalnim faktorima u razvoju suvremene teorije.

spособnost . . . da steknemo jaču svijest o fizičkome okolišu i našoj međuovisnosti o njemu“ (*Writing* 22). Dva su konkretna elementa koja Buell naglašava kao rani, ako ne i nenamjerni, doprinos *Moby-Dicka* ekološkoj svijesti, a to su motiv oceana, koji se potom modificira od shvaćanja „oceana kao neiscrpnoga resursa i romantičke misteriozne domene do oceana kao ugroženoga općega dobra“ te motiva kita, koji će moderna ekološka imaginacija „prevrednovati . . . od levijatanskih protivnika do dražesnih srodnika potrebnih zaštite“ (*Writing* 29). Nurmi nadodaje da je Melville prevideo „dva ključna uvida suvremene okolišne humanistike: (1) podjela na prirodne i ljudske povijesti je iluzorna i (2) teškoća predstavljanja višestrukih mjerila planetarne mijene koja uvelike nadilaze relativno ograničeno gledište naše vrste“ (xii). Stoga on Melvilleov diskurs, prije pojave ekologije kao takve, naziva „periekološkim“ (2), a njegovu viziju „retrospektivnom ekologijom“ (19).

Već ova prva značajka figuriranje oceana kao „općega dobra“ „koje pokriva tri četvrtine Zemljine površine“ nameće i labavljenje, ako ne i napuštanje okvira čitanja određenoga nacionalnim, etničkim, lingvističkim, pa čak i kulturnim specifičnostima te prije sugerira pojmove poput interaktivnosti, procesualnosti, međuovisnosti, biosfere, homeostaze, održivosti (Buell, *Writing* 199, 197), nesvedive na standardne klasifikacijske odrednice književne povijesti i kritike. Buell priznaje Melvilleovu zaslugu za poetiziranje, imaginiranje i revaloziranje oceana, no razumijemo da Melvilleov početni impuls nije ekološki, iako pokazuje neke znakove ekocentričnoga – shvaćanja međuovisnosti čovjeka i mora u sklopu kitolovačke tradicije i njezine epske i mitske razrade u romanu. New Bedford i Nantucket, perjanice američkoga kitolovstva, iznjedreni su drevnom vještinom lova na kitove koju su na tehnološki primitivan način (suvremenim rječnikom, održiv) prakticirali starosjedilački stanovnici, američki urođenici, a potom je usvojili i tehnološki usavršavali angloamerički doseljenici. U tom razvoju od vještine do industrije, ocrtanom u romanu, tekst ni u jednome trenutku ne odražava zabrinutost svojstvenu „kraju 20. stoljeća i probuđenoj svijesti da su tri četvrtine globusa, dotad smatrane doslovno otpornima na ljudsko petljanje, možda teško ugrožene“ (Buell, *Writing* 201).

Ta zabrinutost o statusu oceana kao ekološke popudbine cijeloga čovječanstva prenosi se i na status kita. Današnja obranjiva teza glasi da je za mnoge države (iako ne za sve) „ekonomska zarada od gledanja kitova

danas značajno veća od zarade nekoć dobivene izlovom kitova“ (Caldwell, nav. u Buell, *Writing* 201), što je propozicija koja bi u Melvilleovo vrijeme bila neshvatljiva s obzirom na to da se opstanak kita kao vrste nije dovodio u pitanje – njihov broj, kao i potencijal oceana kao prirodne riznice, doživljavao se neiscrpivim (usp. Sweet). Kao što znamo, današnji je argument suprotan. Unatoč tim ograničenjima iz ekokritičke perspektive, roman je jedno od prvih djela moderne imaginacije i senzibiliteta koji uspijeva domisliti odnos između, modernim rječnikom, humanih i ne-humanih životinja. U tradicionalnom diskursu mitologije, teologije i simbolizma „Kitovi su od davnina naizgled sudjelovali u oceanskoj tajanstvenoj, radikalnoj i višeznačnoj drugosti: simbolizirajući božansku moć, bilo dobrohotnu bilo prijeteću“ (Buell, *Writing* 203). U suvremenome kontekstu takva se mitologizacija i simbolizacija, u nižemu registru, prenosi na ekološke i okolišne kategorije i ciljeve, posebno u okvirima diskursa o izumiranju, koji, kako smo prethodno pokazali, funkcionira kao alegorija našega vremena.

Cetološka poglavlja, kojima smo prethodno pripisali specifičnu naratološku ulogu ili im pridavali različita druga kritička tumačenja, ovoga puta treba sagledati iz ekokritičke perspektive, kao rani argument o „humaniziranju“ ili „domesticiranju“ kita kao vrste, odnosno o naglašavanju sličnosti i paralela između čovjeka i kita: „unatoč dramatičnim razlikama u veličini, anatomiji i staništu, oni su toliko slični nama“ (Buell, *Writing* 203). No ima argumenata da se ona shvate i kao klica „romaneskne ekološke vizije“, s obzirom na to da se kit ne doživljava samo kao „simbol“ nego i kao biće po sebi, stvarajući dojam „kitovske materijalnosti“ (206, 207). Naime, ako je prethodno naglasak bio na čovjekovoj strani jednadžbe pa se kitova anatomija, fiziologija i bit stavljala u službu analogije čovjekovih stanja i psihologije (bilo patološke Ahabove bilo empatične Ismaelove), ekokritička vizija shvaća odnos kao prožimanje, prelaženje ili zamućivanje granica između ljudskoga i kitovskoga.⁷⁸ Dakako da tek veliki razvoj teh-

⁷⁸ U raznim posthumanističkim pristupima (od ekokritike do novoga materijalizma) susrećemo se s problemom svijesti i svjesnosti, kao i intencionalnosti. Iako se uvodno naglašavaju pojmovi relacionalnosti, reciprociteta i preuzimanja odgovornosti, ne razrađuje se dosljedno kako se takva dinamika može primijeniti na relaciji živo-neživo, organsko-anorgansko, ljudsko-(ne)ljudsko, osim da se u početnoj gesti sama ova propitivanja proglase antropocentričnima i tako derogiraju. Naša je početna teza da je i ovakva vrsta promišljanja rezultat ljudske konstitucije te nema smisla izvan tog modela – drugim riječima, životinje i druga živa bića možda razmišljaju i imaju bogat unutrašnji svijet, no on nam nije dostupan bilo kojim standardnim indikatorima, možemo ga

nologije kitolovstva tijekom 20. stoljeća omogućuje higijenski pročišćenu i idealiziranu sliku „humaniziranoga“ kita, s obzirom na to da odalečuje od očiju javnosti krvavi i brutalni aspekt lova na te grdosije. S druge strane, sofisticirana tehnologija provida načine da se prikupi što više znanstvenih dokaza o kitovoj naravi. Stoga je i dalje Melvilleova granična vizija vrlo relevantna i osvježavajuća, sugerira Buell: „on bi vjerojatno uzeo *i* pretjerivanja modernoga kitolovstva *i* pretjerivanja moderne cetaceofilije kao ogledno svjedočanstvo“ (*Writing* 222).

Michael Jonik (2018.) predlaže čitanje romana na pozadini Spinozine filozofije, kao jednoga od Melvilleovih intelektualnih utjecaja. U kontekstu posthumanističkih pristupa, pojašnjava Jonik, „Spinoza predstavlja za Melvillea dubinski neantropocentričnu filozofiju, zasnovanu na odrješitoj nehumanosti i impersonalnosti ‘Boga ili Prirode’“ (*Herman* 4). Jonik stoga ocrtava Melvilleovu „politiku ne-ljudskoga“ kao vizije u kojoj u konačnici čovjek nije mjerilo stvari nego u romanu neprekidno prelazi u „figure odnošenja između likova i krajobraza, morskoga krajolika, atmosfere“ (21). Oni stoga nisu figure osobnosti ni čovječnosti, nego su „transindividualni“, sklopovi koji ulaze u odnose ljudskoga s neljudskim, „tvari i afekta“ (6). Zanimljivo je da se diskurzivno onepoznačivanje ljudskoga u ovome kritičkome modelu vrši iz dva pravca, isprva možda i nekompatibilna. Jedan je pravac sklop čovjek-životinja (čovjek-kit), koji drži da priroda poduzima ovo neprekidno prelaženje granica i dehumaniziranje kao svojstva imanentne materijalnosti i neumljivosti svojih zakona koji, naizgled, ne prave razliku između *anthroposa* i drugih životinjskih vrsta. Iz ovakvoga je filozofskog stava proizašla „okolišna imaginacija“ i ekokritička perspektiva. No shvaćamo da to nije jedina intervencija koju ima na umu Jonik i srodni mu kritičari – sljedeća je instanca nehumanog, da tako kažemo, tehnicistička, u kojoj je i sama priroda te njezina divlja i nepredvidljiva, brutalna i primordijalna esencija podvrgnuta znanosti, oslikavajući tendencije posthumanističkoga novog materijalizma. Dakle, ne-humana Melvilleova politika ne ide nužno za afirmacijom prirode, ili vizijom

samo imaginirati svojim ljudskim konceptualnim kategorijama. Otud i očuđujući ton impersonalnosti i pretpostavka animizma i vitalizma u ovim teorijskim pravcima. Druga je orijentacija animaliziranje ljudskoga, odnosno post-antropološka ili anti-antropološka perspektiva (koju, naravno, inaugurira *anthropos*), odnosno, filozofski rečeno, nije je moguće promišljati izvan ili iznad *anthroposa*.

primordijalnog čovjeka koji će se revitalizirati u prirodnome okruženju, nego je prije vizija kiborga, ljudskoga koje je transindividuirano procesima „ulančavanja“, „prostetike“, „imanentnosti materije“ i „[neeuklidovske] geometrije“, kao četiri ogledna modela „odnošenja“ u romanu (Jonik, *Herman* 16). Na tome tragu argumentiraju Thomas Osborne i Nikolas Rose u sklopu šire rasprave: „[L]judi su ‘prirodno rođeni kiborzi’ [pojam Andyja Clarka] i oduvijek su se osnaživali alatima i ojačavali oblike svojega življenja materijalnim, društvenim, semantičkim i lingvističkim umotvorinama“ (4). Kao takvi sklopovi ili transindividue, potom „likovi“ mogu „ulaziti u nove konfiguracije ne-ljudskih i impersonalnih političkih tijela“ oslikavajući Melvilleovu „ethopolitiku“ (Jonik, *Herman* 9).⁷⁹ Ismael je, dakle, uspostavljen „relacijski“: „Uronjen je u različite medije ili materijalnosti: voda, čorba, pokrivač, majmunska uzica, kitovo meso i kosti, ili tustilo i ulje“ (Jonik, *Herman* 21, 22). Ahab je, također, umjesto titaškog, prometejskog ili faustovskog lika produkt „mreže odnosa“: „Ahab nije prvenstveno primjer ega ili osobnosti čime ga se obično smatra, nego je također zamišljen putem svojih prostetičkih odnosa s ne-ljudskim, impersonalnim i nematerijalnim“ (22, 23). Bilo da se oslanja na svoju umjetnu nogu, napravljenu od kosti ulješurine vilice, na svoj magnetizam u odnosu na fragmentiranu, individualiziranu posadu, na Pipa, ili na misterioznog harpunara Fedallaha kojega je prokrijumčario na brod anticipirajući svoj osvetnički pohod na bijeloga kita, Ahab se ostvaruje u odnošenju prema materijalnim i nematerijalnim pojavama.

Materijalnost prirode, njezina „fizikalnost“, prikazana je detaljno u cetoškim poglavljima koja se sustavno, i sustavno retardirajući radnju, bave fizičkim aspektima izlova, obrade i prerade kitova tijela, u procesu izvlačenja sirovina (ulje, siva ambra, vorvanj), „njihove konzumacije, proizvodnje i distribucije“, pretvarajući kita u „robu“ (Jonik, *Herman* 45). U 94. poglavlju, „Tiještenje šakama“, Ismael nas stavlja u položaj promatrača radnih operacija nužnih za dobivanje dragocjene sirovine, kitova ulja: „Dok su neki izvršavali ovaj potonji posao, drugi su odnosili veće kace, tek što bi jedna

⁷⁹ *Ethopolitika* je „politika tijela pod utjecajem sila i odnošaja“ (206); „politika dinamičkih i višestrukih tijela, sila i materijalnih tijekova, djelovanja i odmaranja usred turbulentnih zbivanja kolektivnog nastajanja“ (21). Obično se ova nepredvidljiva i antitelička (nesvrhovita) sila vidi kao alternativa propalim i deklasiranim političkim strukturama, osobito kapitalizma; dok se drugi sinkroni politički sustavi ne analiziraju istom mjerom; usp. Casarino; Honig.

bila napunjena vorvanjem [supstanca od koje se preradom dobiva ulje], i kad je došlo vrijeme, sav taj spermacet pomno se prerađivao prije nego što bi dospio u 'topionicu', o kojoj ćemo uskoro imati prilike čuti nešto više" (MD 94: 390). U opisima aktivnosti i radova na kitarki mornari postaju čovjek-stroj, a kit životinja-stroj, neodvojivi od svojega materijalnog okruženja i tehnoloških naprava koje ih oboje svode na relaciju, na sklop. No, nakon toga, dinamika poglavlja vodi nas prema dematerijalizaciji i metaforizaciji upravo ovih fizikalnih i kemijskih tvari i tehnoloških procesa pa tako dok Ismael tiješti vorvanj, doživljava transcendentnu viziju: „Dok sam se kupao u toj blaženoj kupelji, osjećao sam se božanski oslobođen od svih neprijateljstava, razdraženosti i svake zlobe“ (MD 94: 391), te nas privremeno izmješta iz imanentne vizije, samo da bi nas nekoliko odlomaka dalje opet uronio u industrijski aspekt kitolovstva, koji su mnogi čitatelji prepoznali kao temeljni historijsko-materijalni okvir romana (Buell 2001; Casarino; Honig; Olson; Schulman), dok Ismael, nakon svoje rapsodične epizode nastavlja u gotovo poslovnom tonu: „Kad već govorimo o vorvanju, trebalo bi nešto reći i o tvarima koje su s njim u vezi, pri pripremanju ulješure za tvorničku preradu“ (ibid.). Kako sugerira Jonik: „Ovi materijalni procesi jasno upućuju na Melvilleovo shvaćanje propusnih granica ljudskoga. Likovi nisu prikazani kao da bi bili izdvojeni u odnosu na ove procese nego su u njih transformativno uključeni“ (*Herman* 46), dok nas vrtoglavo vuče od materijalnog do metaforičkog pa ponovno prema materijalnome.

Novi formalizam i estetski Melville

U metatekstualnom romanu Franka Lentricchije, sugestivno nazvanom *Lucchesi and the Whale* (*Lucchesi i kit* [2001.]), Thomas Lucchesi je rezidencijalni pisac i predavač na koledžu, koji ovako dočekuje studente u uvodu svojega kolegija iz „klasične američke književnosti“: „Ovdje sam samo zato što je moja proza komercijalno nedodirljiva. . . . Broj dva: Idemo napraviti sve što možemo da ne ubijemo Hawthornea i Melvillea. Apropos toga, namjeravam vas podvrgnuti uzastopnim i napornim vježbama dubokog estetskog uživanja“ (37). Studenti, dakako, nisu baš oduševljeni ovom perspektivom, no mi imamo mogućnost istražiti, zajedno s novijim kritičkim procedurama

što danas znači estetsko iskustvo čitanja Melvillea i, posebice, *Moby-Dicka*. U svojim kritičkim komentarima Melvillea Lucchesi, neuspjeli pisac kojemu je Melville nepresušno nadahnuće, pokušava opisati prirodu romana:

Jer u M-D-ju . . . ne postoji *ništa osim iskaza*, protočnog, poput rijeke, povezanih analogija, jer je to HM-ov istinski čin pisanja, ne 'kopija u glavi', moralna ideja, nego radost samog analogijskog skoka, dok Ahab, opsjednut i više od svojega stvoritelja vizijom konačnog neizrecivog ispod svih prikaza, neprekidno osjeća promašaj jezika: Moby bezrctice Dick, meta njegove nihilističke opsjednutosti. (Lentricchia 74)

Čitajući Melvillea kao što pisac čita drugoga pisca, Lentricchia/Lucchesi doseže srž ideje romana, njegovu „antipriču“: „M-D: knjiga prošarana autorefleksivnim metaforama sebe, kratkim trenutcima koji održavaju težnju Melvilleove umjetnosti da se predstavi i razmeće sobom kao umjetnošću“ (76).

U knjizi *Uporabe književnosti (Uses of Literature* [2008.]) Rita Felski rabi argument o potrebi revitaliziranja književnosti i estetskog iskustva nakon desetljeća vladavine teorije. No današnji pristup književnome tekstu i drugim artefaktima, smatra Felski, zahtijeva „drugačije oblike estetskog angažmana“, takve koji ne zabacuju (kao prethodne inačice) „svjetovni“ aspekt književnosti, dok ponovno uvodi element društvenoga konteksta, čitateljskog egzistencijalnog interesa i subjektivnosti estetske reakcije (5, 11). Na posljetku, Felski će podsjetiti na davno poznatu pa zaboravljenu pa ponovno oživljenu činjenicu da se treba „podjednako naglasiti kognitivne i afektivne vidove estetskoga iskustva“ u čitanju književnosti (16). Fenomenološki pristup, da, ali ne više kao rigidni model, nego kao međudjelovanje čitateljskog iskustva svijeta i svijeta književnoga teksta (Felski 17). No kad se iz ove perspektive uhvatimo ukoštac s Melvilleovim tekstovima, nije to baš tako jednostavno. Prema Brianu Yothersu, upravo je ovaj pravac kritike „najskliskiji“ i „najteže ga je definirati“, a ipak: „Ako se objašnjenja Melvilleova umijeća naprežu sagledati složenost njegovih učinaka, isto tako služe da rasvijetle razloge zbog kojih čitanje Melvillea može biti tako razgaljujuće“ (56).⁸⁰

⁸⁰ Za širu raspravu o tendencijama u sklopu novoga formalizma, koje također svjedoče o određenom „zamoru“ teorijom posebice kao „hermeneutikom sumnje“, usp. Felski (2008), te nastoje prezentirati argument povratka estetskome kao „biti“ doživljaja književnoga djela, ali obogaćenoga svim prethodnim spoznajama bilo formalističkih bilo historističkih pristupa koje je sada moguće nadići ili proraditi u novoj orijentaciji; usp. „Theories and Methodologies“ (2017).

U zbirci eseja iz 2011., koja označava revitalizaciju novoformalističkih čitanja, Samuel Otter i Geoffrey Sanborn nagovještaju da je novina neoformalizma u tome što nastoji premostiti estetsko i političko te time nadvladati dvojnost melvilijanske kritike raspolučene na novokritičke paradigme te historističke i ideološke paradigme, razdjelnica koja je, kako smo pokazali u prethodnim poglavljima, uvelike određivala starije i novije pristupe Melvilleu u američkim književnim studijima. Ovime se, dakako, reafirmiraju i starija formalistička, novokritička čitanja, počevši s Matthiessenovim, za kojega Yothers može ustanoviti da je i dalje „magistralno“ te da je njegov pristup Melvilleu, koji je naglašavao „spoj jezične umješnosti, imaginativne energije i radničkih tema“, zacrtao kasnije pravce istraživanja, da bi zaključio da je „čak i u tradiciji specifično estetskih pristupa Melvilleu, Matthiessenov ugled ogroman“ (30). No ako su se prijašnja estetska čitanja Melvillea usredotočila na tri teme – „uzvišeno, forma i slikovito“ (Otter and Sanborn 3) – današnji će estetski pristupi i to nastojati historizirati (kontekstualizirati). Melvillea se danas treba novo pomno čitati: „Formalno i lingvistički, njegova djela često usporavaju percepciju i dovode do odgođene prosudbe, zaustavljajući se na načinima na koji svijet poprima svjesnost“ (Otter and Sanborn 5). Pozivajući nas time da upravimo pažnju na Melvilleov stil, urednici zaključuju: „Iz knjige u knjigu, [Melville] se stilski preosmišljavao, ne ostajući u jednom žanru, eksperimentirajući perspektivom i verbalnim tijekom“ (ibid.). Osim toga, Melville je bio i izrazito intertekstualni pisac koji se oslanjao na druge tekstove i uključivao ih u svoja djela (ibid.). Iz Saidove perspektive, roman je „također knjiga u neskladu sa sobom kao romanom“, a, shodno tome, „Melvilleova proza . . . svjedoči o nekome koji se uvijek udaljava od očekivanoga ili poznatoga“ (*Reflections* 358, 359).

Što da se radi s dugom tradicijom kritike Melvilleova teškog, nečitljivog, nemogućeg i preopterećenog stila pisanja? Pregled onodobnih kritičkih osvrtâ na tek objavljeni roman *Moby-Dick* već upozorava na piščev „napuhani“, „rapsodijski“ i „ekstravagantni“ stil (Sanborn 89-90). Potom, i nakon entuzijazma „Melvilleove obnove“ i otkrića romana od 20-ih godina naovamo, bilo je kritičkih glasova koji su došli do zaključka da je Melville loš stilist. Prema Alexu Calderu, novokritičar R. P. Blackmur prepoznao je, u negativnom smislu i iz formalističke perspektive, razbarušenost romana i Melvilleove prijestupe protiv zanatske vještine (14; usp. Spanos,

Errant 58). Nastojeći „opravdati“ očite Melvilleove prijestupe protiv novokritičkoga kanona, Blackmur predlaže da Melville rabi „pretpostavljajuću formu“: „To je način koji najavljuje; potvrđuje emocionalna stanja umjesto da ih razotkriva ili utjelovljuje“ (Calder 15). Blackmur sugerira da je ključ Melvilleova pripovjednog diskursa na pozadini kojega nastaju njegovi „lingvistički i kognitivni uzorci“ oblik propovjedi (Calder 16).⁸¹ Calder nastoji Melvilleov nemar za formu i za kompozicijska pravila pripisati nekim drugim uzrocima. Jedan je od njih i organsko shvaćanje forme, „proces i otkrivanje“, nazivajući to „procesualnom estetikom“ (Calder 19). Melville pronalazi izomorfizam između „romantičke ideje svijesti“ i lingvističkih i tekstualnih struktura, uspijevajući jezično i misaono oblikovati „asocijativne i improvizacijske kvalitete“ na nov način u američkoj književnosti (Calder 20, 21). Drugi je izvor „lošeg“ Melvilleova pisanja, prema Calderu, „mimikrija“, „utjecaji“ i uporaba „književnih modela“ (23). Uz sav dijalozizam, višeglasje i multiperspektivnost *Moby-Dicka*, ipak su „čitatelji svejedno skloni ograničiti . . . ‘igru’ teksta povezujući elemente s višim redom diskurzivne koherencije“ (26), tako da diskurs, čak i kada se čini formalno manjkav, nosi specifičnu kognitivnu reakciju. „Modalni diskontinuitet“ koji oponaša Melvilleovo pismo, posebno svojstven umjetnosti i književnosti, „dovodi do nastanka ‘novih oblika mišljenja i osjećanja’“. Vježbajući nas svojim rastvorenim i razbarušenim stilom, odbijajući ujednačiti formu, zatvoriti perspektivu, Melville nas poučava kako „prihvatiti disonancu i cijeliti kompleksnost kao vrijednosti po sebi“, čak i u kulturi u kojoj se one nisu posebno cijenile, kako je pokazala njegova stvaralačka putanja (Calder 27).

Za suvremene čitatelje, razni su elementi koji omogućuju formalističko otkrivanje Melvillea. Za Geoffreya Sanborna, primjerice, promatranje „kretanja“ Melvilleovih rečenica „gotovo vrtoglavom brzinom“ sažima posebnu vrstu estetskog doživljaja koji je diskurs u stanju prenijeti, „življenje iskustva u procesu njegova opisivanja“ (10). Za Sanborna, učinak je fizički, osjećaj „užitka“ koji se nadaje čitajući Melvilleove dugačke, sintaktički slojevite rečenice: „Ne postoji strukturni niti tematski razlog da svoje energije

⁸¹ Ova opaska neminovno nas vodi „američkoj jeremijadi“ i njezinoj funkciji u puritanskoj teologiji, kao i kasnijim njezinim transformacijama u sekularni žanr u službi različitih kulturnih i ideoloških ciljeva (Bercovitch 1978; Miller 1995; Spanos 2016; Van Engen).

tu uloži; on jednostavno opisuje kako vidi, a to vidi, s posebnom živošću i izvanrednom imaginativnom brzinom, kao niz dijelova koji se otpliću u atmosfere doživljaj cjeline“ (11). Sanborn Melvilleovu estetiku smješta u materijalni aspekt Melvilleova pisma te, potom, u afektivni učinak koji forma ima na čitatelja. Nadalje, on taj afekt pisma stavlja u širi kontekst psihologije stvaralačkog čina, koja nema izravne veze s psihologiziranjem Melvillea (čije smo neke elemente primijenili u četvrtom poglavlju), nego s činom percepcije i artikulacije u zaokruženu, formalnu cjelinu koja izaziva specifične estetske (mentalne i afektivne) dojmove u čitatelja. Kako već ova kratka rasprava nagoviješta, „estetski Melville“ ostvaruje se u vidu formalističkih čitateljskih procedura, ali kontekstualiziranih i historiziranih te novih psihoanalitičkih i kognitivnih teorija umjetničkog čina i prirode estetskog doživljaja.⁸²

Primjerice, Sanborn historizira i kontekstualizira Melvilleovu spisateljsku tehniku, koju naziva impersonalnim imenom „kreativno“, stavljajući ga u odnos prema Melvilleovu habitusu tijekom pisanja te promatranjem stilskih mijena od romana do romana. Njegovo čitanje 14. poglavlja, „Nantucket“, i strategije Melvilleova opisa jednoga od mjesta radnje, legendarnoga kitolovačkog središta, iz kojega će Ismael i Queequeg poći na svoju pomorsku avanturu, indikativno je za estetsku metodu: „[Poglavlje] [p]ostoji . . . da bi bilo samodostatni ‘bijeg’, primjer pisanja koje nužno ne treba biti napisano te je, s tog razloga, istovremeno i nebitno i prepuno informacija“ (Sanborn 21-22), a potom registrira tri estetske značajke Melvilleova jezika i naracije: takav način pisanja izaziva u čitatelju reakciju kompatibilnu s Melvilleovom slikom ili opisom, simulira iskustvo koje nam želi prenijeti; diskurs je „ritmično, metodično i harmonijski zadovoljavajući“ te time opet ima određeni psihološki, mentalni i emocionalni učinak; naposljetku, „ono *izgrađuje*: invencija potiče invenciju učinkom pojačavanja, privlačenja pažnje formi“ (22).

Koristeći noviji psihoanalitički model, Sanborn sugerira učinak koji bi Melvilleovo pismo moglo imati na čitatelja, čiji bi mentalni procesi mogli

⁸² Indikativna je u tom smislu interdisciplinarna grana neuroestetike, koja proučava interakciju bioloških (moždanih i genetskih), evolucijskih mehanizama i estetskih percepcija, kao i emocionalnih stanja s njima povezanima; usp. Cela-Conde et al; Eibl-Eibesfeldt. Na razini književne teorije kompleksni efekti estetskoga doživljaja, dakako, poznati su nam u terminima anagnoreza, mimeza, lijepo, uzvišeno, katarza (Felski, *Uses* 15, 112).

biti stimulirani na određeni, aleatoran način u susretu s tekstom: „pisac se odnosi prema psihoanalitičaru kako se čitatelj odnosi prema pacijentu“, a „pisac/psihoanalitičar može u čitatelju/pacijentu obnoviti osjećaj da se nalazi u nepredvidljivom egzistencijalnom gibanju, gibanju koje je djelomično ali nejasno samo-usmjereno, gibanje koje potiče zanimanje ne samo za ono što se može susresti, nego i za ono što bi to imalo značiti“ (Sanborn 49).⁸³

Drugim riječima, forma označava već samom svojom strukturom, prije nego što smo osvijestili njezin sadržaj. Nadalje, forma može biti analogija onoga kako shvaćamo i doživljavamo – mentalno i fizički – smisao teksta, to jest, sugerira koje nam interne transformacije tekst omogućuje (Bollas, nav. u Sanborn 49). Jedan od načina da tekst funkcionira kao „transformirajući objekt“ (termin Christophera Bollasa) jest i u njegovoj otvorenosti koja se, primjerice, očituje u „Etimologiji i citatima“ ili u 32. poglavlju, „Cetologija“, gdje Melville namjerno odbija „zatvoriti krug“, nego čitatelja vodi od točke do točke ne težeći „dovršiti stvari – tolerirajući nesigurnost o ishodu stvari tako da iznalazi više stvari da se na njima radi i krene dalje“ (Sanborn 51). Nadalje, forma nije samo estetski fenomen nego i egzistencijalni jer angažira sve naše potencijale: „Kada *Moby-Dick* djeluje, kada ga čitatelj rabi na aktivan, imaginativan, ne-narativan način, može se . . . ispremiješati s čitateljskom aktivnom, imaginativnom, ne-narativnom uporabom drugih vidova egzistencije“, sugerira Sanborn (54). Ovime, dakako, ne sugeriramo terapeutsku uporabu romana, nego istražujemo učinak forme, koja se manifestira u estetskome iskustvu svojstvenome književnoj (umjetničkoj) uporabi jezika. Privučeni smo aspektu materijalnosti jezika i njegova uobličavanja u formu koja se potom opet rastvara u procesu izvođenja značenja, metatekstulanog i tekstualnog. Estetski naglasak čitanja romana upravlja našu pažnju, formalističkim rječnikom rečeno, onepoznačava procese koje inače uzimamo kao samorazumljive.

Zgusnutost diskursa, njegova neprozirnost, još je jedna oznaka Ismaelova pripovjednog prosedea – umjesto da ukazuje na neku izvantekstualnu

⁸³ Ovo bismo mogli shvatiti kao analogno estetskom učinku, primjerice, slušanja klasične glazbe koja združuje mentalne i emocionalne učinke i stimulira kognitivnu aktivnost. Pišući ovo, slušam Gershwinove klavirske kompozicije, koje predstavljaju materijalni ekvivalent gibanja, odvijanja mojih misli, u nerazmrsivom klupku svjesnosti čiji je cilj neizvjestan (osim što bi trebao voditi smislenim rečenicama) i „samo-usmjeren“. Bilo bi intrigantno provjeriti bi li neka druga glazbena forma proizvela drugačije mentalne slike pa stoga i drugačije rečenice. Usp. Rolls.

referencu, diskurs se vrti sam oko sebe i stvara sve novije i novije slojeve asocijacija. (U prethodnim čitanjima takva se orijentacija očitovala u motivima kruga, kružnice ili vrtloga, o čemu su pisali brojni kritičari.) Svojedobno je naša ponajbolja naratologinja Sonja Bašić takvu intenzivnu autoreferencijalnost detektirala i opisala kao jednu od važnih odlika modernističkoga pisma, nalazeći je oprimjerenu posebice kod Williama Faulknera, kanonskoga autora američkog 20. stoljeća, i kod Jamesa Joycea.⁸⁴

Kada Bašić komentira stil kasne Faulknerove proze, ne možemo se oteti dojmu koji imamo čitajući *Moby-Dicka*: „pred nama [se] nalazi pisac koji se često osjetno udaljuje od realizma i bogatim nas stilskim sredstvima podsjeća na to da ono što nam daje nije život nego tekst koji je dio književnosti, makar istovremeno bio i dio i odraz života“ (*Pristup* 106). Nekoliko rečenica dalje Bašić navodi:

Na nivou jezičnog medija u romanu moramo istaknuti dužinu i zapletenost Faulknerovih [umetnimo: Melvilleovih; J. Š.] rečenica, njihovu neobičnu, često krajnje stiliziranu formu. . . , miješanje . . . pripovjedačkih motrilišta, sva ona stilska sredstva koja su tu, na neki način, *povrh* priče. U tom romanu [Bašić ima na umu *Abšalome, sine moj!*; J. Š.] stil i narativna struktura imaju neobično istaknuto mjesto, oni često zasjenjuju njegove sadržaje i teme. (ibid.)

I upravo na ovome mjestu Bašić čini ključni zahvat kada, narativno i stilski, povezuje dva pisca: „Doći ćemo možda do zanimljivijih rezultata ako Sutpena usporedimo s Melvilleovim Ahabom nego s nekim od historijski provjerenih graditelja američkog Juga“ (*Pristup* 106-107). I u kasnijim je bavljenjima Faulknerom Bašić nastavila istraživati estetske i afektivne učinke ovakve obilježene jezične i narativne uporabe, koja „u svom paradoksalnom spajanju naracijske *mimesis* i *diegesis*, kao i miješanju stilske izražajnosti i hipertekstualne literarnosti, . . . čitatelja razapinje između krajnje emotivne i estetske empatije i jednako tako krajnjeg udalja-

⁸⁴ I ovdje jedna mala digresija. Faulkner je jedan od mnogih američkih pisaca koji nije krio divljenje Melvilleovim jezičnim i tehničkim umijećem, kao i rasponom njegove umjetničke vizije. U američkoj povijesti književnosti poznat je njegov panegirik *Moby-Dicku*, kojemu pristupa kao pisac: „Držim da je knjiga za koju bih nesumnjivo ustvrdio ‘da sam barem to bio napisao’ Moby Dick [sic]. Antička jednostavnost toga: čovjek žestoka karaktera potaknut svojom turobnom prirodom i mračnim nasljeđem, s namjerom da sebe uništi i povuče sa sobom svoju neposrednu okolinu, despotski i bez ikakva obzira za pojedince. . . ; sve to na podlozi tamnog i tragičkog ritma zemlje tamo gdje vrijeme staje, na moru. I simbol njihove propasti: bijeli kit“ (640).

vanja“ (*Subverzije* 165). Svraćajući pažnju na „suvišak’ pripovijedanja“ i „implicitnu metatekstualnost“ u kasnome Faulkneru (184, 193), Bašić nas ponovno, začudnim i zakučastim putovima kritičkih asocijacija, preko Faulknera vodi Melvilleu (pritom je doista intrigantno Faulknerovo opetovano zazivanje Melvillea). Bašić navodi Faulknera iz jednog javnog predavanja: „Mislim da neki moment u knjizi, u priči, traži svoj vlastiti stil koji je prirodan kao što se u nekom dobu godine razvije lišće. Tako kad Melville postaje Stari zavjet, biblijski, to držim prirodnim. Kad postaje Gotički, i to držim prirodnim, i ne pada mi na pamet da zastanem i upitam se, Gdje se to sad jedno mijenja i postaje ono drugo?“ (Faulkner, nav. u Bašić, *Subverzije* 194). Konačno, zaključuje Bašić: „Vrlo je simptomatično da Faulkner sebe uspoređuje s Melvilleom, jer Melvillea je moderna kritika prepoznala kao ranog ‘metafiktionalca’!“ (*Subverzije* 194). Tako Melvilleova metoda nastavlja prožimati estetske i narativne postupke i u daljnjim, ključnim razdobljima razvoja američke književnosti, čineći njegovo pismo trajnim izvorom nadahnuća. Na ovo se nadovezuje Calderova opaska da je zbog svojeg kasnog „otkrivanja“ Melville preskočio susljedna razdoblja američke književnosti i anakrono se pojavio kao snažni uzor u 20. stoljeću, a njegov „utjecaj na postmoderni roman je sveprisutan“ (16). S ovom bi se tentativno ocrtanom putanjom koja vodi od Melvillea prema postmodernizmu, ali u drugačijemu ključu, svakako složio i Spanos, koji odlučno stavlja Melvillea u odnos utjecaja i anticipacije naraštaja postmodernista u američkoj književnosti: „Melville . . . je proleptički omogućio i dubinsko genealoško razumijevanje američkog kulturnog identiteta . . . produciranog i reproduciranog svojim kulturnim spomenicima i dubinski zaobilazni, to jest, postmoderni, način podrivanja njegova imperijalnog učinka“ (*Errant* 184).

Ove naznake modernističke, pa čak i postmodernističke svijesti koje kritičari nalaze u Melvilleovu stilu opravdavaju transhistorijsku perspektivu njegova pisma, povezujući je s formom, učinkom koji jezik i njegova materijalnost, oblici koje njime možemo stvoriti i pojmovi koje nam podastire, imaju na našu cjelokupnu ljudsku dispoziciju – od emocija, misli do iskustva. Time se estetski Melville nadaje u jednom smislu kao antipod historijsko-materijalističkih, novomaterijalističkih i ekokritičkih čitanja koja, svako iz svoje perspektive, proglašavaju kraj humanizma. U još jednome zaokretu koji nam *Moby-Dick* omogućuje Melville postaje pi-

sac neizrecivog potencijala i rizika postajanja i bivanja čovjekom. Na drugoj razini, tekst se nadaje kao generator ponekad produktivnih, ponekad samosvrhovitih izvedbi u polju američkih književnih studija i, po svemu sudeći, ostat će to i nadalje. Kako pokazuju i neprekidno evocirane veze između Melvilleova romana i (američkih) pisaca (neki su od najartikuliranijih Melvilleovih kritičara bili upravo pisci i pjesnici, od D. H. Lawrencea, Roberta Penna Warrena, Charlesa Olsona [Yothers 32-33]), od izravnoga do raspršenijeg utjecaja, roman je i slika, anticipacija jednoga pravca razvoja američke književnosti, stoga arhetipska američka naracija koja je fascinirala i čitatelje i pisce. Yothers, navodeći Olsona, rezimira Melvilleovo dostignuće u *Moby-Dicku*, njegovo prepoznavanje „prostora, kretanja i industrijalizacije“ kao fundamentalnih američkih tema koje oblikuju piščeve „književne forme“ stavljajući čovjeka u kozmičke, ali i socijalne okvire (33).