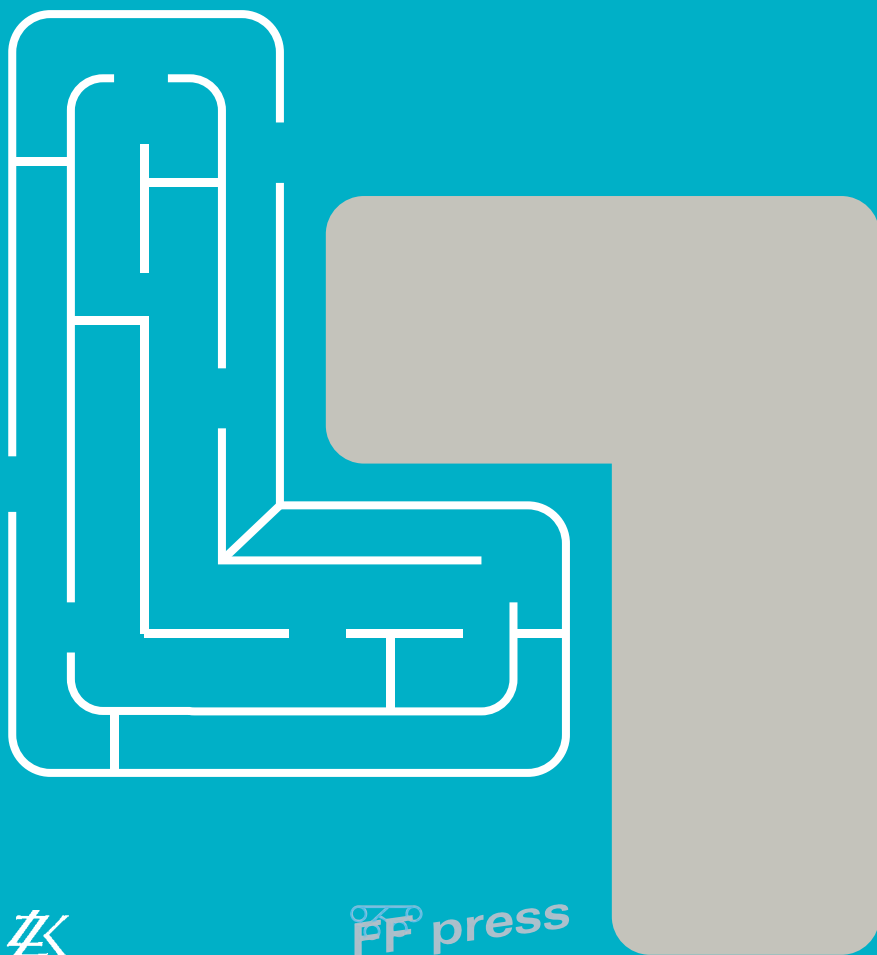


JELENA ŠESNIĆ
METAFORE IDEOLOGIJE
I FIGURE TEKSTA:
HERMAN MELVILLE, *MOBY-DICK*
I AMERIČKI KNJIŽEVNI STUDIJI



ŽK

PF press

Jelena Šesnić

METAFORE IDEOLOGIJE I FIGURE TEKSTA: HERMAN
MELVILLE, *MOBY-DICK* I AMERIČKI KNJIŽEVNI STUDIJI

L – biblioteka Zavoda za znanost o književnosti
Filozofskoga fakulteta Sveučilišta u Zagrebu

Recenzenti

Stipe Grgas

Sanja Runtić

Lektura

Katarina Starčević

Računalni slog

Marko Maraković

DOI broj: <https://doi.org/10.17234/9789533791500>

Godina tiskanog izdanja

2025

Godina elektroničkog izdanja

2026

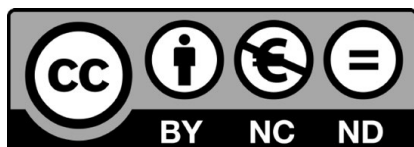
ISBN 978-953-379-173-9

ISBN 978-953-379-150-0 (PDF)

CIP zapis je dostupan u računalnome katalogu Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu pod brojem 001281277.

Knjiga je tiskana uz potporu Ministarstva znanosti, obrazovanja i mladih Republike Hrvatske.

Otisnuto u listopadu 2025. godine.



The work is released under the terms of the Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivs 4.0 International Public License (CC BY-NC-ND): This license allows reusers to copy and distribute the material in any medium or format in unadapted form only, for noncommercial purposes only, and only so long as attribution is given to the creator.

Jelena Šesnić

**METAFORE IDEOLOGIJE I
FIGURE TEKSTA: HERMAN
MELVILLE, *MOBY-DICKI*
AMERIČKI KNJIŽEVNI STUDIJI**

 **FF press**

Zagreb, 2026.

Jorge Luis Borges:

„Herman Melville“

He was always surrounded by the sea of his elders,
The Saxons, who named the ocean
The Whale-Road, thereby uniting
The two immense things, the whale
And the seas it endlessly ploughs.
The sea was always his. By the time his eyes
First took in the great waters of the high seas
He had already longed for and possessed it
On that other ocean, which is Writing,
And in the outline of the archetypes.
A man, he gave himself to the earth's oceans
And to the exhausting days at sea
And he came to know the harpoon reddened
By Leviathan and the rippled sand
And the smells of nights and mornings
And chance on the horizon waiting in ambush
And the happiness of being brave
And the pleasure, at last, of spying Ithaca.
The ocean's conqueror, he strode the solid
Earth out of which mountains grow
And on which he charts an imprecise course
As with a sleeping compass, motionless in time.
In the inherited shadows of the gardens
Melville moves through New England evenings,
But the sea possesses him. It is the shame

Of the Pequod's mutilated captain,
The unreadable ocean with its furious squalls
And the abomination of the whiteness.
It is the great book. It is blue Proteus.

(1981; *na engleski prepjevao Stephen Kessler*)

SADRŽAJ

| | |
|--|-----|
| UVOD: <i>MOBY-DICK</i> U KONTEKSTU AMERIČKIH KNJIŽEVNIH STUDIJA | 9 |
| 1. POGLAVLJE: <i>MOBY-DICK</i> KAO LEVIJATANSKI TEKST AMERIČKE KNJIŽEVNOSTI..... | 26 |
| 2. POGLAVLJE: PROMJENE KRITIČKIH PARADIGMI U AMERIČKIM KNJIŽEVNIM STUDIJIMA (OD KRAJA 60- IH DO DANAS) | 53 |
| 3. POGLAVLJE: PISANJE „NOVE“ POVIJESTI AMERIČKE KNJIŽEVNOSTI | 79 |
| 4. POGLAVLJE: MELVILLE KAO PISAC – IZMEĐU ISTINE I TRŽIŠTA | 111 |
| 5. POGLAVLJE: <i>MOBY-DICK</i> U VRTLOGU KRITIČKIH ODMJERAVANJA PREMA KRAJU TISUĆLJEĆA..... | 149 |
| 6. POGLAVLJE: <i>MOBY-DICK</i> , KRAJ „AMERIČKOG STOLJEĆA“ I NOVI GLOBALNI POREDAK..... | 188 |
| ZAKLJUČAK..... | 227 |
| BIBLIOGRAFIJA | 233 |
| BILJEŠKA O AUTORICI | 249 |
| SUMMARY..... | 250 |
| KAZALO | 255 |

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

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

Andrew Delbanco

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Melville i Matthiessen, još jednom

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Wai Chee Dimock

Institucionalizacija američkih studija na primjeru *Moby-Dicka*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

ifera, u koncepciji Matthewa Arnolda (kojemu su duhovni nastavljači T. S. Eliot te donekle nova kritika), kritika znači „komentar i hermeneutički vodič“ putem kojega se postiže čistoća, bezinteresnost (*disinterestedness*) istinskog kulturnog doživljaja¹¹ u djelatnosti poučavanja, pedagoškog prenošenja vrijednosti sadržanih u kanonskim djelima (47-83). Na sličan način Terry Eagleton u danas klasičnoj *Teoriji književnosti: uvod (Literary Theory: An Introduction, 1983.)* drži kako se kritikom može prenositi „izvršnost“ inherentna književnom djelu, oblikovati obrazovni prostor koji nije samo i prvenstveno, kako se pokazuje iz današnje perspektive, stvaranje duhovnog obzora nego i način društvenog discipliniranja i homogeniziranja pa makar i oko duhovnih i kulturnih vrijednosti. Teorijski diskurs (odnosno kritika kritike) dovodi u pitanje upravo temelje izvrsnosti, nepristranosti, bezinteresnosti, ali i nelagodno doživljava rascjep (barem na angloameričkom području) između filozofske i praktične kritike. Ovu je dihotomiju kritizirao već Jonathan Culler, svojedobno komentirajući silnice u polju američke kritičke i akademske scene tijekom 20. stoljeća:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

pljen u zborniku važnijih članaka o Melvilleu u časopisu *American Literature* tijekom većega dijela 20. stoljeća. Riegel upozorava kako je onodobni tzv. *Melville revival* (potrebno je precizirati da je to probuđeno zanimanje za pisca koje je započeo prof. Raymond Weaver za stogodišnjicu Melville-ova rođenja 1919. godine) tek najrecentnija i vjerojatno najsažnija od pet erupcija zanimanja za toga pisca čija javna spisateljska aktivnost počinje 1846. romanom *Typee*, a završava pripoviješću *Billy Budd, mornar*, dovršenoj 1891.¹³ Ona je izdata posthumno, upravo u jeku ovoga potonjeg interesa (Riegel 4). Riegel naglašava da je tim povremenim buđenjima kritičke pozornosti *Moby-Dick* gotovo uvijek bio u središtu zanimanja – jednom kao pomorski roman i kitolovačka pripovijest, zatim posebno intenzivno tijekom i nakon 1919. kao vrhunsko književno djelo (5). Otprilike u to vrijeme snažno se otkriva novi Melville, kakvoga ga njegovi suvremenici nisu bili u stanju prepoznati te se stvaraju obrisi pisca kao američkoga genija i *Moby-Dicka* kao američkoga romana epa.

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

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

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

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

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

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

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

Mitovi discipline

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

termina simbolizam u kontekstu američke književnosti sredine 19. stoljeća:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Mitovi i arhetipovi psihe

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

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

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

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

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

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

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

Što je *Moby-Dick* modernističkoj kritici

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

2. POGLAVLJE: PROMJENE KRITIČKIH PARADIGMI U AMERIČKIM KNJIŽEVNIM STUDIJIMA (OD KRAJA 60-IH DO DANAS)

[W]hen Americans said „America“ they meant something they took to be fact: that their country whose foundation defined and identified a previously vacant continent, represented a new and culminating development in world history and thus the fulfillment of progress.

Myra Jehlen

What if, under the pressures of history, the errand should come to rest, where it began, in the realm of imagination? What if this country were to be recognized for what it was, not a beacon to mankind . . . , but . . . just one more nation in the wilderness of this world? What would happen, in short, if „America“ were severed once and for all from the United States?

Sacvan Bercovitch

Amerika na prekretnici: sluteći kraj Hladnoga rata i nakon njega

Drugo poglavlje studije, posvećeno tendencijama unutar američkih studija u zadnjih nekoliko desetljeća, započet ćemo napomenom o jednoj dalekosežnoj metodološkoj intervenciji u tkivo discipline koja je najavila i iznijela čitav niz promjena u akademskome svijetu i izvan njega. Tijekom 80-ih, osobito u njihovoj drugoj polovici, dakle, još u vrijeme hladnoratovske podjele, ali i određenoga zamora njegovim ideološkim binarizmima, američki studiji usvajaju jedan novi interpretativni protokol nadahnut poststrukturalističkim idejama o reorganizaciji znanja unutar humanistike, poznat pod nazivima *novi historizam* i *kulturni materijalizam* (ovo po-tonje uvriježilo se osobito u britanskome kontekstu tako da će u nastavku

rasprave uglavnom biti korišten prvi pojam) (Šporer 2005; Veesper 1989; Veesper 1994; Wilson and Dutton 1992).

Isprva korišten poglavito u kontekstu rasprava o engleskoj ranoj modernoj ili renesansnoj književnosti, s osobitim obzirom na Shakespeareov opus, novi historizam afirmirao je „materijalističko“ čitanje književnosti koristeći meku varijantu marksističke kritike, ali ju je istodobno rafinirao uplivom niza interdisciplinarnih intervencija („gusti opis“, decentralizacija subjekta, povijest odozdo, rastvaranje „meta-naracija“ ili velikih narativa, dinamički pojam diskursa kao alternative subjektivnosti lika, autora ili recipijenta, afirmiranje snage jezika, pojam moći kao refleksije tekstualnih silnica i slično).

Vrlo skoro nakon ključnih kritičkih intervencija Stephena Greenblatta (usp. Greenblatt 1984; Greenblatt 1990) u polju renesansnih studija, i onodobni naraštaj amerikanista posegnut će za novohistorističkim metodama i početi ih sveobuhvatnije primjenjivati na čitanje tekstova ranije američke književnosti (isprva će tim intervencijama biti zahvaćen kanon 19. stoljeća, kako smo ustanovili u uvodu, nosivi stup američkog književnog sustava, a potom će se metoda lateralno prenositi i na druga razdoblja, prethodeći 19. stoljeću ili ga slijedeći).

Ukratko ćemo predstaviti osnovne parametre ovoga novoga opisa književnoga polja i drugih, bliskih artefakata koji su se nadahnuli (ponovnim) smještanjem književnosti u socijalni kontekst i eksplicitno reagirali na prethodno proklamirano novokritičko uzdizanje književnosti iznad i izvan silnica društva, politike i ekonomije jednoga doba. Novohistoristi su sada tvrdili da se nijedan tekst (diskurs) ne može ekskulpirati od kontekstualnih silnica, niti da je ijedno čitanje „naivno“ i očišćeno od svojih ideoloških pretpostavki, ali da se oba okvira (onaj nastanka i onaj čitanja) prelamaju u zrcalu ozbiljne historističke rekonstrukcije koju kritičar poduzima pristupajući tekstu iz prošlosti.

Većina američkih kritičara i teoretičara, neovisno o taboru kojem pripadaju, slažu se u jednome: metodološki i ideološki okvir discipline toliko se izmijenio zadnjih desetljeća da je uputno i nužno metateorijski sagledati obrise novih interdisciplinarnih interesa u današnjim amerikanističkim nastojanjima. Promjene su, po Spanosu, nastale kao posljedica dugotrajnog i neuspjelog ratnog angažmana u Vijetnamu i poraza u njemu, pokreta za građanska prava, feminizma i studentskih pobuna tijekom 60-ih godina („Uses“ 2). Slično zapaža i Eric J. Sundquist u opsežnoj stu-

diji o međudjelovanju bjelačkoga i crnačkoga izraza u američkoj kulturi, *Probuditi narode* (*To Wake the Nations* [1993.]) te dodaje da su upravo pokret za građanska prava Afroamerikanaca i radikalna retorika 60-ih zaobilazno izazvali i promjenu metodologije unutar književne teorije (3).

Personaliziranu, informiranu perspektivu sudionika navedenih promjena donosi u svojem kratkom autobiografskom osvrtu već spomenuti Leo Marx. U članku „Kako se prisjetiti ‘ur-teorije’ američkih studija“ („On Recovering the ‘Ur-Theory’ of American Studies“ [2005.]), iznosi svoje reminiscencije na dane kada je na Harvardu studirao pod mentorstvom divova, utemeljitelja discipline, Matthiessena i Millera (118). Smatra kako je predinstitucionalno razdoblje američkih studija svoj identitet crpilo ne iz nekih zajedničkih metodoloških ili teorijskih postavki, nego isključivo temeljem svojega predmeta proučavanja – Amerike i američke civilizacije. Otpočetak je orijentacija discipline bila „interdisciplinarnost“, što je, dakako, kao posljedicu imalo nepostojanje neke jedinstvene, središnje metode (119). Rane sudionike tog intelektualnog projekta obilježavala je, prema Marxu, snažna iako „neizrečena agenda“ (120), a to je vjera u Ameriku i u njezin povijesni projekt, emocionalna predanost predmetu proučavanja, prešutne premise ranoga bavljenja američkom književnošću i kulturom. Dakako da treba prepoznati, uz psihološki, i ideološki element ovoga intelektualnog projekta.

Prema Marxu, međutim, ključna se prekretnica, u smislu nacije, definiranja nacionalnog identiteta pa time i svrhe američkih studija događa u razdoblju između 1965. – 1975., koje naziva „velikom razdjelnicom“ i „dugim šezdesetima“ (121). Studije prethodnoga razdoblja, prije velike razdjelnice, obilježavao je afirmativan, nacionalistički i holistički pristup opisivanju američke kulture, osobito u odnosu prema europskima. Disciplina prije velike razdjelnice, konstatira Marx, bila je obilježena ideološkom homogenošću, prevladavajućom mitsko-simboličkom metodologijom i teorijom (liberalnog) konsenzusa.

Nakon razdjelnice kultura je percipirana kao fragmentirana, nacionalni identitet ustupio je mjesto politici mnogostrukih identiteta, sofisticirane semiotičke i kulturne teorije donose nove metode, ciljeve i pretpostavke koji zamjenjuju „zastarjele“ (124). Dolazi do prevrednovanja i ekspanzije književnoga kanona. Umjesto konsenzusa na snazi je disenzus (neslaganje), tj. različite identitetske pozicije koje nastoje artikulirati svoje

interese.¹⁷ Štoviše, prethodna generacija kritičara počinje se prozivati kao „hegemonijska“, što sljedećoj generaciji omogućava da se predstavi kao oporbenjačka i antihegemonijska (123). Prema Marxu, napori revizionističkih znanstvenika generacijama nakon razdjelnice doveli su do marginaliziranja nacije kao okvira diskusije, navodeći neke kritičare da tu tendenciju okrste kao „anti-američki studiji“ (124).

Sljedeći snažni poticaj za promjene unutar polja bilo je, prema Flucku, „otkriće i masovni uvoz kontinentalnih [europskih] teorija“ („Americanization“ 5). Jedan od najutjecajnijih modela promjena pružila je dekonstrukcija, negdje do sredine 80-ih kada, navodi Fluck, i jedan od njezinih promicatelja J. Hillis Miller 1986. zapaža da je dekonstrukciju zamijenio povratak povijesti i politici (ibid.). Iz izlaganja Janice Radway, tijekom njezina obraćanja amerikanističkoj asocijaciji, ipak proizlazi da danas, kada se poststrukturalističko propitivanje „esencijalističkih“ koncepata ne navodi više kao prvenstveni izvor novijih strujanja u američkim studijima, još postoje navike kao posljedica tog kritičkog impulsa. Jedna je od njih, prema Radway, kako teorijski artikulirati problem različitosti, razlike (*difference*) koji se javlja unutar discipline s obzirom na to da je i nezaobilazna činjenica američke povijesti i društva (2). Fluckova perceptivna analiza pokazuje kako su upravo *diversity studies* danas najmoćnija grana disciplinarnosti („American“ 6-8).

Da bismo shvatili ovu novu kritičku konstelaciju, поближе ćemo se pozabaviti dvama programatskim tekstovima Donalda Peasea u kojima zasniva postulate „novih američkih studija“, na način kojim ne da samo uvodi nove metode rada s književnim tekstom nego, kako tumači Winfried Fluck, zaziva preorijentaciju čitavoga polja proučavanja američke književnosti, organizacijskih principa u njihovom temelju te, u konačnici, uspostavlja novi vrijednosni sustav koji bi takav model trebao donijeti

¹⁷ Kao primjer fragmentiranosti i mnoštvenosti može se uzeti recentno izdanje koje pokušava dati pregled novijih tendencija i fokusa istraživanja u američkim studijima, *A Concise Companion to American Studies* (Rowe 2010), a koje upravo ilustrira razlikovnost kritičkih interesa i tematsku disperziranost, iako je razmjerno jedinstvenije u pogledu metodoloških i teorijskih polazišta, što pokazuje ipak određenu metadisciplinarnu svijest. U *American Studies: An Anthology* (Radway et al. 2009), međutim, niti ne postoji načelna orijentacija za uspostavom nekog stožera ili spleta fundamentalnih postavki discipline; redaju se temati bez nekog specifičnog kauzalnog ili logičkog principa i navode se neki reprezentativni pristupi unutar njih. Ideje disciplinarnosti, metodološke unificiranosti ili hijerarhije odlučno se odbacuju.

(„Romance“ 2). Značilo bi to da se prijelazom iz 80-ih u 90-e mijenjaju „fundamentalne premise“ i „prvotne pretpostavke o objektu proučavanja“ (ibid.). Prema Flucku dobar je dio novohistorističkih kritičara iz ovoga kampa reagirao na okoštale premise „liberalnog konsenzusa“ te književnost nastojao redefinirati kao polje suprotstavljenih silnica moći.

Ako tražimo ono što Fluck naziva „temeljni princip“, onda bismo ga u ovom razdoblju trebali locirati u pojam ideološkog, sumnjičavog i „simptomatičnog čitanja“ („Limits“ 230), gdje se u književnim tekstovima, kontekstualnim čitanjem, razotkriva njihovo „suučesništvo“ s pozicijom moći, odnosno njezinim diskurzivnim ekvivalentom, ili je, naprotiv, moguće otkriti tekstualnu „subverziju“ postojećih režima moći. Dakle, fundamentalna preorijentacija sastojala se u tome da se temeljni pojam „američkog ekscjepcionalizma“ (izuzetnosti, posebnosti, iznimnosti), čija je definicija i osnaženje bilo u srži programa „starijih“ američkih studija, sada okrene naglavačke i optuži kao babaroga koju novi, revizionistički pristupi nastoje razobličiti.¹⁸ Umjesto pozitivnih konotacija ekscjepcionalizma: američka specifičnost u odnosu na Europu i druge nacije, izuzetost od nekih boljki europskih nacija (ratov, pošasti, militantni nacionalizam), specifičnosti oblikovanja nacije; ili pak njegovih idealiziranja: posebna misija povjerenjena američkoj naciji; nacija izuzeta od povijesnih procesa i zakonitosti; transhistorijska vrijednost fundacijskih principa i slično, naglašavalo se njegovu negativnu sliku, u kojoj još jedva da je ostalo išta pozitivno što bi se moglo pripisati toj samodefiniciji.

Stoga su Pease i prva generacija „novih amerikanista“ ozbiljno počeli preispitivati pojam ekscjepcionalizma i nastojali pokazati povijesnu pozadinu koja nagriza njegovu mitsku auru. Jedno je od polazišta kritike ekscjepcionalizma svakako dolazilo i iz pravca onih grupacija u američkom društvu koje su dotad bili nevidljive ili isključene iz tog modela, ali su sada tražile veću zastupljenost u diskursu američkih studija (primjerice,

¹⁸ No prognan na velika vrata, čini se da se vraća na mala jer se ne može tek tako retorički zaniijekati ili omalovažiti. Kako razložno komentira Sacvan Bercovitch, ako pogledamo npr. odnos naseljenika u Novome svijetu prema prostoru i teritoriju, vidjet ćemo da su „američki“ useljenici (za razliku od kanadskih ili hispanističkih Amerikanaca) na sasvim specifičan način osmišljavali, imaginirali i racionalizirali odnos prema prirodi i prostoru, za što i nemamo boljega atributa od izuzetnosti i specifičnosti, dakle, ekscjepcionalnosti (koju, dakako, smijemo i negativno valorizirati): „činjenica je da su druge useljeničke grupe odgovorile na sasvim drugačije načine“ (Bercovitch, *Rites* 51-53). Termin preuzimam iz Grgas (2014). Za konzistentnu poziciju filozofske kritike američkoga ekscjepcionalizma usp. Spanosov opus, primjerice, *The Errant Art* (1-42) i *Redeemer Nation*.

različite etničke skupine). Novi historisti zastupat će i ove grupacije u svojem kritičkom revaloriziranju polja, prema svojem kritičkom nahodanju. Pritom, kako konstatira Christopher Castiglia u novijem pregledu polja, bila je to i sama ideološka kritika, projekt kojim se nastojalo raskrinkati skrivene implikacije u tekstovima iz prošlosti, ali se i dalje kao „ideološko čitanje“ oslanjalo na „hladnoratovsku državu“ (12). Naime, po njemu je i nadalje neko vrijeme bio problem da su se zaostale „hladnoratovske epistemologije“ koristile da bi se kritički sagledavale post-hladnoratovske konstelacije, upravo na primjeru novih amerikanista.

Već i taj poriv za prepoznavanjem i predstavljanjem bio bi dovoljan da uzrokuje seizmičke pomake unutar polja, s obzirom na to da je zahtijevao, primjerice, duboke i ozbiljne intervencije u pojam „kanona,“ upravo one odrednice koja je 1941. označila rođenje discipline u Matthiessenovoj kritičkoj gesti. A to je upućivalo da dolazi do značajnih promjena u „početnim premisama“ i „fundamentalnim principima“ prema kojima bi se disciplina trebala ravnati. Koje su to bile nove premise koje su mijenjale stare modele? Vratimo se znakovitim kritičkim gestama.

Pease, primjerice, nimalo ne preuveličava epohalnu važnost Mathiessenove kritičke intervencije: „Matthiessen je napisao djelo za koje se nadao da će ustanoviti američku književnost kao disciplinu i Ameriku kao kulturu u vrijeme kada je Americi pod prijetnjom totalitarne moći bila potrebna svijest o velikoj tradiciji . . . Matthiessenovo je djelo podsjećalo Amerikance na globalne dužnosti renesansnih ljudi, zajedno sa vjernošću Americi kao naciji“ („*Moby-Dick*“ 118).

U zbirci eseja znakovita naslova, *Ideology and Classic American Literature* (1986.), pod uredničkom palicom već spominjanog Bercovitcha i Myre Jehlen, ocrtava se novi kritički program koji raspravu o književnosti, posebno „klasicima“ i „kanonu“, nastoji preusmjeriti u polje ideologije, to jest aktivirati komponentu „dijalektičkog odnosa“ djela i društvene stvarnosti, djela i povijesnoga konteksta, na nekoliko razina. Jedan je od njih svakako trenutak nastanka djela i njegove neposredne recepcije, dok je druga razina upliv ideologije na kritičko čitanje teksta u povijesnim kontekstima koji određuju kritičara i čitatelja, čiji je pristup tekstu „obilježen samopreispitivanjem, izraženim kao neprekidno propitivanje samih analitičkih termina“ (Jehlen, „Introduction“ 15). Tekst se, dakle, počinje umrežavati u slojeve recepcijskih čitanja, od kojih se ono izvorno ne može

dosegnuti, nego tek rekonstruirati iz čitateljeva povijesnog konteksta ili pozadine (Jehlen, „Introduction“ 3).

Nova ideološka kritika, kako obrazlaže Jehlen, osvaja američku akademiju prvenstveno zahvaljujući „obrazovanju američkih kritičara u europskim teorijama kulture“, dozivajući u pamet koncept „putujuće teorije“ Edwarda Saida („Introduction“ 1). U toj novoj konstelaciji, pogonjenoj institucionalnom energijom, više ne vrijedi novokritička maksima: „Jezik književnosti bio je ne samo različit, bio je također samodostatno samodovoljan [*self-contained*]“ (Jehlen, „Introduction“ 2), nego različiti koncepti ideologije, od Marxova (i različitih izvedenica), Weberova, Mannheimova i Geertzova, kako ih pregledno prezentira Jehlen.

Antologija *Ideologija i klasična američka književnost* postigla je dvije stvari. Kao prvo, označila je uspon novih „ideoloških“ čitanja, bilo da se ideologija shvaća kao zlatna krletka u marksističkoj kritici ili, u drugim disciplinama poput sociologije ili antropologije, kao neizbježni alat pomoću kojega se kontekstualiziraju i historiziraju tvrdnje koje se čine univerzalnim (Jehlen, „Introduction“ 12). Drugi su kompetitivni modeli shvaćanja ideologije mogli biti veberijanski (Max Weber) ili antropološki („gusti opis“ Clifforda Geertza), držeći da je kultura vrsta teksta koje vješt kritičar može izvana interpretirati. Nudeći nova čitanja klasičnih tekstova, ovoga puta uronjenih u ideološke silnice svojega vremena i kulture druge polovice 19. stoljeća (na primjerima Poea, Melvillea, Thoreaua, Hawthornea i Harriet Beecher Stowe),¹⁹ mladi je naraštaj jasno pokazao da se odmiče od konsenzualnih, ideološki „neutralnih“ ili neosvijestjenih prikaza. Pritom je njihova kritička gesta često išla za tim da razotkrije ne samo simptomatiku književnoga teksta nego i njegova „naivnoga“ kritičara. Bila je to doista važna simbolička gesta odmaka od svojih prethodnika.

Druga je zadaća antologije pa i u kompromisnom odabiru urednika (Bercovitch kao predstavnik prijelazne struje i Jehlen kao mlada avangarda) bila naglasiti određeni kontinuitet. Izborom tema i autora u prvome dijelu dalo se prostora starijoj generaciji, sinegdohalnim očevima, da se orijentiraju u novome društvenome kontekstu. To je iskorišteno kao svojevrsna retrakcija ili revizija ključnih pojmova prijašnje škole „mita i sim-

¹⁹ Stowe je ovdje „uljez“ i očiti primjer ekspanzije kanona slijedom novih kritičkih i metodoloških mijena; Reising argumentira kako Stowe nije sve do kasnoga 20. stoljeća ulazila u obzor kanonskih autora (21).

bola“ u autoreviziji koju su o svojim studijama ponudili Leo Marx (pojam pastoralizma) i H. N. Smith (agrarni mit). Palica je doista prešla u ruke mlađe generacije.

Primjerice, Pease u svojem čitanju kanonskoga teksta američke književnosti, romana *Moby-Dick*, s pravom prozvanoga „velikim američkim romanom“ (L. Buell), razotkriva dva „prizora kulturnog uvjeravanja“ („*Moby-Dick*“ 113) pripisana romanu u raznim interpretativnim iteracijama. Jedna je scena, koju Pease nastoji detaljno i minuciozno rekonstruirati, uokvirena povijesnim vremenom nastanka romana, koju označava kao „američka jeremijada“, dok je druga scena uokvirena sadašnjim vremenom (tj. trenutkom čitanja teksta), a koja je za Peasa u to doba Hladni rat, te djelo promatra unutar ta dva sustava proizvodnje „konsenzusa“ (123), upisanoga u tkivo romana koje može razotkriti tek njegovo ideološki informirano čitanje. Pease bravurozno, kako je već njegov običaj, predstavlja izvorni, devetnaestostoljetni svijet romana koji reflektira različite društvene konflikte i napetosti, oprimjerene prvenstveno u snažnom i dramatičnom liku kapetana Ahaba na kitarki *Pequod*. Potom s istim žarom ocrtava dugu tradiciju hladnoratovske recepcije romana, zasnovanu Matthiessenovom ur-interpretacijom, takvom koja se „okreće Ismaelu, koji, preživljavajući, mora, bilo bi logično, opstati kao princip američke slobode predajući nam naše preostalo naslijeđe“ (144), da bi potom u svojoj gesti odmaka od oba konsenzusa razglobio njihovu logiku i otvorio tekst za mogućnost „razmjene koja se ne može prisvojiti dominantnim retoričkim prizorom“ (155 n23). Vraćajući se na ideološke silnice, možemo argumentirati da je Pease ovim čitanjem upisao svoju kritičku poziciju koja govori iz mjesta projiciranog izvan ili iznad hladnoratovskoga konsenzusa, tako da analiza istovremeno govori i o poziciji „uvjeravanja“ američkih studija i o samome romanu.

Referirat ćemo se na dva Peasovea kritička manifesta, dijelom i zbog njegove produktivnosti, dijelom i zbog njegove institucionalne i mentorske uloge u dugogodišnjem promoviranju novih tendencija u američkim studijima, i dalekosežnome utjecaju koji je time ostvarivao. Prvi je kritički manifest „New Americanists: Revisionary Interventions into the Canon“ („Novi amerikanisti: revizionističke intervencije u kanon“) izvorno objavljen 1990., a drugi pod naslovom „National Identities, Postmodern Artifacts, and Postnational Narratives“ („Nacionalni identiteti, postmo-

derni artefakti i postnacionalne pripovijesti“) 1992. Očito je da je nova geopolitička situacija nakon 1989. uvjetovala i snažna preslagivanja unutar discipline. Pod pritiskom se našao i hiperkanonizirani pojam „američke renesanse“ pa se tako jedan od ključnih prijepora između dviju generacija kritičara (Frederick Crews i Pease) odnosi na uvlačenje ideologije u raspravu o klasičnoj američkoj književnosti, što Crews zamjera novim amerikanistima, tvrdeći da provode „politiku moći“ (Pease, „New Americanists“ 3). Pease uzvraća argumentom da je dotad na djelu bio jedan vid disciplinskog samoshvaćanja, koje naziva „disciplinarnim nesvjesnim“, a koje pokreće razmišljanje, hipoteze i ideje unutar discipline a da su sudionici toga nisu svjesni (ibid.). Crews, i njegova generacija, a i sve prethodne podvučene pod hladnoratovsko razdoblje, zaključuje Pease, kao neizrečeni postulat imali su hladnoratovski „liberalni konsenzus“ („New Americanists“ 4). Kako povijesno-kritičku debatu rekonstruirao Pease, liberalni kritičari podrazumijevali su definiciju književnosti kao projekta koji nadilazi ideologiju i promovira „liberalnu imaginaciju“.

Novi amerikanisti, vraćajući se na jednu alternativnu kritičku viziju,²⁰ kritiziraju ovu umjetnu odvojenost književnosti od društvenoga konteksta, politike i ideologije, naime, kulturne sfere od javne sfere, time proglašavaju svoju secesiju od starijih naraštaja kritičara te promoviraju novo „imaginarno polje“ discipline („New Americanists“ 8). Pease ilustrira ovu dinamiku sukoba, promjene i nadilaženje staroga novim pozitivnim intoniranjem načina na koji je, nekoliko godina ranije, H. Nash Smith iskoračio iz svojega „imaginarnoga polja“ te u terminima ideološke kritike pokušao revidirati neke postulate svoje fondacijske studije *Virgin Land* (13 [usp. Bercovitch and Jehlen 1986]). Budući da je novi kontekst donio krizu ideologije konsenzusa i inaugurirao novo razdoblje, dovelo je to do krize identiteta (nacionalnog i kritičarskog) pa novi amerikanisti (polazeći od ishodišta novoga historizma) nastoje u američke studije ponovno vratiti „povijesni kontekst“ i instalirati shvaćanje „književnosti kao djelotvorne snage unutar političkoga svijeta“ (Pease, „New Americanists“

²⁰ Tentativno smo je ovdje ocrtili u raspravama Denninga i Castiglie; svakako je intrigantno da se u objema verzijama postanka američkih studija pojavljuje Matthiessen, u jednoj glasnik i prorok „liberalne imaginacije“, a u drugoj jedan od kritičara koji je, usuprot hladnoratovskoj rigidnosti, spajao književnost i političku sferu u varijanti, prema Peaseu, „progresivnog liberalizma“ („New Americanists“ 6). I tom dualnošću je, dakako, potvrđena njegova kanonska pozicija.

16). Izrijekom, ta se misija književnosti ostvaruje, prema Peaseu, kada se iznjedre „pitanja rase, klase i roda iz političkoga nesvjesnoga američkih studija“ (ibid.).

Nakon što je demontirana ideja „konsenzusa“, Pease komentira ideju disenzusa (neslaganja), koju je prvi u raspravama potkraj 80-ih počeo artikulirati Bercovitch („New Americanists“ 19). No kako Bercovitch u svojim utjecajnim raspravama o puritanskome supstratu američke kulture ujedno promovira tezu o kontrolnoj metafori Revolucije 1776. koja inscenira, obuhvaća i normira svaki sljedeći oblik neslaganja, protesta i pobune te tako ostvaruje rad američke ideologije, Pease zaključuje da je i Bercovitchev koncept disenzusa zapravo hegemonijski. Stoga, u jakoj kritičkog gesti simboličkog odvajanja od snažnih figura prethodnika i emancipaciji mlađega naraštaja kritičara, Pease isključuje Bercovitcha iz novoamerikanističkoga jata s obzirom na to da potonji još od *Američke jeremijade* zastupa ideju američkoga mita koji, osobito u kriznim povijesnim trenucima, ima snagu stvaranja društvene kohezije („New Americanists“ 21). Prema Peaseu, Bercovitch i sam perpetuira konsenzualno shvaćanje američke ideologije s obzirom na to da smatra da je „američki radikalizam uvijek predstavljen na način da afirmira kulturu, a ne da je podriva“, ili „američka ideologija i odbacuje i apsorbira subverzivne kulturne energije“ (ibid.). Kako kasnije tvrdimo u svojem čitanju Bercovitcha, upravo je ovo bio njegov briljantni uvid i, dan-danas, ključni doprinos disciplini: „kada su patrioti whigovci proširili ideju poslanja (*errand*) u ideju kontinuirane revolucije, dali su puno i konačno priznanje retorici konsenzusa“ (Bercovitch, „Ideological“ 6).

Odgovor je novih amerikanista stvaranje „novoga imaginarnoga polja“, koje se, utopijski, pomalja oslobađanjem libidinalnih poriva iz 60-ih, kada su zahtjevi raznih marginaliziranih skupina „literalizirali . . . imaginarno američke romanse“ i, optimistično utvrđuje Pease, slomili barijere koje su postojale između javne i kulturne sfere („New Americanists“ 26). Nije sasvim jasno tko će, osim samih novih amerikanista, procijeniti učinkovitost ove „kontrahegemonijske“ intervencije i kada, u kulturnome polju, nešto od suprotstavljanja postaje i samo novom „hegemonijom“, kao što se relativno brzo dogodilo novim amerikanistima. U svakom slučaju, u godinama nakon pobjede liberalne, globalističke vizije i sve do 2001. godine i nove „krize“ novi amerikanisti u svojoj su verziji discipline promovira-

li „konkretne fantazije“ opozicijskih grupa da bi zamijenili „dominantnu fantaziju“ američkoga mita. U daljnjoj samolegitimacijskoj gesti, Pease će gotovo trijumfalno ustvrditi: „Političko nesvjesno praprizora [*primal scene*] njihovih novohistorističkih čitanja utjelovljuje *ujedno i potisnuti odnos između književnoga i političkoga kao i obespravljene skupine prethodno nepredstavljive u tome odnosu*“ („New Americanists“ 31).

U sljedećemu tekstu Peasova kritička gesta postaje retorički još ekstenzivnijom jer pretpostavlja da će slijedom novoga svjetskoga poretka i „nastanka svjetske demokracije“ doći i do „postnacionalnoga svijeta“, time i do slabljenja „nacionalne meta-naracije“ („National“ 2), koja je dotad organizirala značenja unutar discipline američkih studija. Dakle, amerikanisti bi se nadalje trebali identificirati s „disciplinarnim aparatom novih američkih studija“ i pronaći novi identitet u „društvenim pokretima koji se sastoje od ‘marginaliziranih skupina’“ („National“ 3). U klasičnim američkim studijima ovaj bi uvid generirao želju subjekta „da se integrira u nacionalnu pripovijest“ (ibid.), dok su u novome modelu fragmentacija i sukobljenost postale nova norma. Ako američka nacionalna norma, između ostaloga izgrađena na prosvjetiteljskom univerzalizmu, nije više normativna, tada ni ideje koje nominalno uključuje – nacija, razum, jednakost, sloboda – nisu više poželjan cilj društvenoga konsenzusa niti disciplina razmatra kako su eventualno figurirane u nacionalnim pripovijestima. Umjesto apstraktnog, univerzalnog subjekta, figure rase, klase, roda ili kakvih drugih značajki, preuzimaju mjesto „performativnih sila, postnacionalnih snaga koje su u stanju promijeniti pretpostavke takve naracije“, elaborira Pease novu disciplinarnu potku („National“ 4). Pritom, ako su sada društveni pokreti ti koji generiraju „postnacionalne, provizorne strategije“ (5) izgradnje identiteta (i samih u neprekidnom procesu stvaranja i rastvaranja), nije sasvim jasno zašto bi njihove strategije za uobličavanje kolektivnih identifikacija bile nadređene nacionalnome narativu, osim ako to shvatimo kao neupitnu novu orijentaciju unutar (postnacionalnih) američkih studija. Posljedično, pojam kanona i sam je podložan dekonstrukciji, a postmoderni artefakti su provizorni i u skladu s gornjim postulatima i sami podložni propitivanju dovodeći u konačnici ovaj kritički model do gotovo neodrživoga stupnja relativizma. U nastojanju da omeđi ovu neograničenu fluidnost, Fluck postulira da je ovakvo privilegiranje manjinskih ili marginalnih identiteta mišljeno kao branik

protiv kooptirajuće sile ekscelencionalizma među onim skupinama koje „budući da su izvan središta posjeduju kritičku perspektivu koja se opire ideološkoj apsorpciji ‘Amerike’“ („American“ 6).

U ovom razdoblju svakako je zanimljiva i indikativna za novije tendencije i antologija kritičkih tekstova znakovita naslova *The New American Studies* (1991.), koja osnažuje novohistorističku plimu te najavljuje institucionalno usidrenje, donoseći odabrane tekstove iz organa diseminacije novoga historizma, časopisa *Representations*. Uvodni tekst urednika Philipa Fishera jasno postavlja stvari u novu perspektivu unutar koje se odvija čitanje ne samo književnih tekstova nego artefakata iz raznih područja i slojeva kulturne produkcije, od „visokoga“ do „niskoga“. U toj se zbirci na jednom mjestu nalazi i kritičko razmatranje kanonskog djela *The Scarlet Letter* Nathaniela Hawthornea, Emersonovih eseja, razmatra međudnos popularnih odgojnih priručnika i popularnih književnih djela u 19. stoljeću te analizira, primjerice, utjecaj federalne regulative o dodjeli „slobodne zemlje“ naseljenicima u zapadne teritorije. Gusti opis, uspostavljanje mreže tekstova koja bi trebala evocirati povijesni kontekst, trebao bi ovjeriti i nove interdisciplinarnе kompetencije ove generacije kritičara.

Eric Sundquist, primjerice, uzima za predmet analize manje poznati ili manje proučavani roman „Marka Twaina“ (Samuel Langhorne Clemens) *Pudd'nhead Wilson* (1894.), tekst koji na slojevit, ali formalno nedorađen način, kritizira novu rasnu politiku na jugu po završetku američkoga Građanskog rata (1865.). No iako Sundquist obraća pažnju na uže književne elemente romana (ili se pak u tom aspektu može pozvati na prethodne kritičare), njegova je analiza romana, ambivalentnosti i kontradiktornih stavova prvenstveno kulturološka te obuhvaća zahvate u čitav niz drugih diskurzivnih polja, od zakona, antiimigracijske politike, darvinijanske teorije, pseudorasnih teorija, da nabrojimo samo neke. Twainov roman tako postaje uronjen u gustu mrežu kulturnog miljea iz kojega proizlazi njegov autor, autorski svjetonazor i način na koji je taj transponiran u tekst „nedovršenog“ romana. Svjesni smo da je ovdje red prioriteta promijenjen, time da nije više u središtu književni tekst i njegova interpretacija koja bi osvjetlila neke njegove aspekte, već je na prvome mjestu rekonstrukcija kulturnog i povijesnog trenutka koji je proizveo tekst kao „simptom“ („Mark“ 112-138).

Sljedeći korak nakon kritičke rekonstrukcije neizbježna je valorizacija teksta unutar već unaprijed uspostavljenog sustava vrijednosti koji organizira značenja unutar disciplinarnog polja. To je, u ovom slučaju, proskripcija „liberalnoga konsenzusa“, politika „priznavanja“ manjinskog identiteta i, svakako, stavljanje teksta u okvir temeljne novohistorističke dihotomije, „suučesništvo“ / „subverzija“ (u odnosu prema vodećoj ideologiji ili pojmu normativnosti). Namjera je ovdje ukazati na prešutne postulate, „disciplinsko nesvjesno“ koje je postalo operativno u ovom razdoblju.

Zašto je upravo pitanje političkoga predstavljanja postalo tako privlačno novim amerikanistima pojašnjava John Guillory: „Nova kurikularna kritika omogućila je sveučilištu da postane novim poprištem reprezentacije, takvome u kojemu bi se novi društveni identiteti mogli prikladnije, ili drugačije, predstaviti nego u postojećim političkim institucijama američkoga društva“ (5). Da je ova jednadžba pogrešna ili pojednostavljena, upozorava Guillory, koji navodi da

... revizionisti kanona ... vide izravnu vezu između kanona i društvene borbe, ali su u zabludi oko institucije što posreduje taj odnos kao mitske ‘interpretativne zajednice’, ili autonomne ‘profesije’. Profesija nije institucija ništa više no što bi to bila kritika: to je samopredstavljanje u sferi ‘pedagoškog imaginarnog’ pomoću kojega nastavnici pogrešno vide svoj odnos i prema svojim diskurzivnim praksama i prema instituciji škole. (59)

Čini nam se da ovaj imaginarij sažima svu žestinu i sva ograničenja novoamerikanističke kritičke geste. Christopher Castiglia u novije vrijeme detektira u kasnoj hladnoratovskoj i prvoj post-hladnoratovskoj kohorti kritičara jednu vrstu „hladnoratovske melankolije“ (36), nedovršenog, produljenog žalovanja. Nadalje, Castiglia, čini se više iz svoje interesne pozicije, no što bi to doista bilo izvedeno iz kritičkih čitanja, implicira svoje prethodnike u neizbježnu fukoovsku igru moći – u kojoj je ama baš svaka subjektna pozicija (ako takve još ima) i njezina diskurzivna artikulacija već unaprijed uhvaćena u opreku subverzije ili, vjerojatnije, zarobljenosti. Nastojeći se, ipak, oduprijeti tom nezaustavljivom presezanju, Castiglia poseže dublje u povijest discipline i nastoji ocrtati njezinu alternativnu putanju, koja bi ova- ga puta išla iz skuta Narodnoga fronta (Popular Front), široke ljevičarske koalicije pred Drugi svjetski rat, razapete između autentičnog, populističkog socijalizma i staljinističkog totalitarizma (46-68). Pritom se pojmovi

koji bi mogli biti negativno shvaćeni u hladnoratovskoj konstelaciji, poput „nacionalizam, ekscelencionalizam i aktivizam“, daju sagledati u boljem svjetlu, takvom koje će osvjetliti put za novije pokušaje revitalizacije discipline.

Castiglina intervencija nije prva ni jedina tog tipa. U svojim tekstovima iz 90-ih Michael Denning nastoji ocrtati novu povijest discipline, sidreći je u „društvenim previranjima 30-ih i 1940-ih godina 20. stoljeća“ i pomičući njezin rođendan nešto prije Matthiessenove klasične inauguralne studije iz 1941. godine. Nije mu toliko namjera „izgurati“ Matthiessena koliko premjestiti naglasak na druge silnice uronjene u „popularnu radničku kulturu“ iz vremena Velike depresije (59), koja, iako nije uspjela radikalno transformirati američku kulturu, ipak je postala i ostala snažan izvor kulturnih praksi i imaginarija čiji je doprinos potrebno istražiti i valorizirati. To nije bio slučaj slijedom liberalnog hladnoratovskog konsenzusa, koji su prvi počeli narušavati novohistoristički kritičari. Matthiessen se opet pojavljuje, ovoga puta kao angažirani, progresivni kritičar, a ne kao književni formalist američke renesanse. Njegova dvojnost postaje figurom podvojenosti disciplinarne tradicije za koju je došlo vrijeme da se objedini u Denningovoj sintezi.²¹

Komentirajući naslijeđe koje je bilo potamnjeno i prekriveno tijekom Hladnoga rata, Denning se referira na „dvoznačno naslijeđe neuspjeha i uspjeha, poraza i pobjede“ (60), s obzirom na to da njegova historistička gesta pokazuje kako povijest nikada nije posve mrtva. U njegovoj frazi „rad američke kulture“ evocira se alternativna povijest američkih studija, proizašlih iz FDR-ove Amerike, Narodnoga fronta i razdoblja CIO-a (Committee/Congress of Industrial Organizations). Nekoliko je sfera za Denninga koje obuhvaća ovaj slogan. Prva je „proletarizacija kulturnoga polja“ (60), u smislu proširenja njegovih granica i prodora masovne (popularne) kulture, ujedno i labavljenja kulturne hijerarhije zbog omasovljenja procesa proizvodnje i konzumacije kulture. (No Adorno će ovo upravo

²¹ Fluck u svojem članku „American Literary History“ registrira upravo ovu dvostruku naraciju o počecima discipline, jednu koju su promovirali tzv. liberali (dakle, anti-komunistički, ali i anti-staljinistički kritičari), koji će dobiti negativnu konotaciju čuvara liberalnoga konsenzusa, kao što su, primjerice, Lionel Trilling, Irving Howe, Richard Chase te, s druge strane, ljevičari, pripadnici ili simpatizeri široke koalicije Narodne fronte, poput Matthiessena, Smitha ili Marxa (ovdje nije ključno ulaziti u stupanj njihove angažiranosti na jednoj ili drugoj strani, nego osvijestiti činjenicu ideoloških premisa koje otpočetka utječu na koncept, metode i ciljeve discipline). Za kompleksnu Matthiessenovu figuru, usp. Fuller 75-98; Šesnić 2017.

doživjeti kao negativni trend američke kulture [usp. Jehlen, „Introduction“ 8].) Druga je značajka ovoga razdoblja, prema Denningu, industrijalizacija kulture i rast kulturne industrije, s popratnim atributima (radnici, poslodavci, sindikati). Kulturni aparat, nastao omasovljenjem i inkorporacijom, hrani se državnim intervencijama tijekom Velike depresije (kada valjda po prvi puta u američkoj povijesti država subvencionira umjetničke projekte osnivajući Work Projects Administration), tijekom Drugoga svjetskog rata i nakon njega nastavljajući subvencionirati sveučilišta i potičući masovno uključivanje veterana u visoko obrazovanje (*GI Bill*). Nadalje, američka kultura „radi“ i aktivacijom „posebne političke ideologije“ (Denning 61) svojstvene tom razdoblju od socijalne demokracije (ipak ne i europskog revolucionarnog socijalizma) do prepoznatljivih komunističkih obilježja uz uvijek prisutne elemente populizma u domaćoj tradiciji. Ove se pojave potom kristaliziraju u formi retorike koja se naglašeno bavi radom, proleterima i problemima njihova organiziranja. Sva ova gibanja uzeta zajedno dovode do jednog novog procvata, navodi Denning, svjesno povlačeći paralelu s Matthiessenovom renesansom iz 50-ih godina 19. stoljeća (ibid.).

S metodološke strane, Denningov historijski materijalizam nastoji povezati „društvene pokrete“ i njihovu „kulturnu proizvodnju“, no ne u smislu izravne veze između „baze“ i „nadgradnje“ kao u ortodoksnom marksizmu, nego pomoću „neizravne metode“, „različitih temporalnosti“ i odgođenog učinka kao silnica kulturne povijesti (68). U Denningovoj verziji, dakle, upravo su američki studiji iz razdoblja CIO-a ono naslijeđe koje osuvremenjuje disciplinu i čini je aktualnom i u novome kontekstu (tijekom 90-ih to je primjerice pojava novih radničkih udruživanja u post-industrijskoj ekonomiji) (59).

Kritički rituali pristanka

Kako navodi Randall Fuller, za praćenje putanje razvoja discipline u zadnjoj četvrtini 20. stoljeća reprezentativan je kritički opus Sacvana Bercovitcha. Fuller promatra Bercovitchev nemjerljiv doprinos američkim studijima u svjetlu emersonijanske kritičke tradicije i njezina ambivalentna

odnosa prema američkoj modernosti (122). Nadalje, Bercovitch je kritički instinkt bio usmjeren prema „zadaći revizije koja je postavila korijene američkoga mitosa ne u američku renesansu, nego u puritansku retoriku“ (Fuller 124), čemu je stremio cjelokupni njegov opus. U studiji *Ritualni pristanka: transformacije u simboličkoj konstrukciji Amerike* (*The Rites of Assent: Transformations in the Symbolic Construction of America* [1993.]) Bercovitch pokazuje da je i dalje predan proučavanju puritanskih silnica u američkoj kulturi koje za njega predstavljaju kontinuirani izazov:

... Amerika je bila egzegetska vježba. Njezino si značenje trebao otkriti kao što vjernik otkriva pisma. Značenje Amerike bilo je sadržano u njezinoj sudbini, a ta je sudbina bila očitovana [*manifest*] svima koji su imali milosti otkriti to značenje. ... [P]olietnička, multirasna, otvoreno materijalistička, samosvjesno individualistička nacija, združena vezama mita, svojom voljom, snagom vjere neshvatljivom bilo kojem drugom modernom društvu. (*Rites* 29)

Tako razmišlja Bercovitch na početku svoje studije o „ritualima konsenzusa“, retorici začetoj u srcu puritanske Nove Engleske, koja je efektivno združila sakralne i svjetovne elemente da bi začela novu mitologiju na kojoj počiva američka nacija. Toj je snažnoj naraciji Bercovitch dao ime „puritanski mit“, „novoengleski način“ (*the New England way* [34]) te je u nizu studija obrazložio njegove različite faze, ciljeve i retoričke modele, ne gubeći iz vida njegovu potentnu sposobnost stvaranja konsenzusa. Uostalom, kako bi drugačije iz ovog neshvatljivog mnoštva proizašlo jedno – nacija (*We the people of the United States, in order to form a more perfect Union. . .*). Već smo naglasili Bercovitchevu ključnu ulogu u promociji novih epistemologija, koje su najavile i potakle turbulencije tijekom 80-ih i 90-ih. Njegova kulturna semioza puritanskoga mita, naslonjena na seminalne studije Perryja Millera, ali, dakako, i u odmaku od njih, zasijala je sjeme novih interpretacija. Njegova je knjiga *Rites of Assent* dobra ilustracija njegove ključne tranzicijske i medijacijske uloge.

Bercovitch ne dvojiti ne samo o snazi mita, nego ni o potrebi da u različitim fazama pokaže svoju učinkovitost, posebno u trenucima krize, kada je i samo pitanje nacionalnog identiteta bilo možda tek utješna fikcija, primjerice u Revoluciji (1776.) ili u Građanskome ratu (1861 – 1865.). Ta „ideologija nove kulture umotana u staromodne, kvazi-biblijske oblike“ (*Rites* 34) trebala je biti dovoljno obvezujuća da nametne svoju viziju i zadaću

(koje su tako dobro razložili Miller, Lewis i Bercovitch u prijašnjim studijama), a opet dovoljno rastezljiva da privuče i druge grupacije u svoje krilo:

Bila je to šira, američka vizija koju su puritanci namrli kulturi. To je bilo njihovo nasljeđe: sustav sakro-sekularnih simbola (novi Izrael, američki Jeruzalem) za narod okrenut napretku; niz tjeskobnih rituala koji su mogli istodobno i potaknuti i omeđiti energije slobodnoga poduzetništva; retorika poslanja toliko široka u svojem značenju da je mogla olakšati prijelaz od puritanca do jenkija, od zadaće [*errand*] do očitovane sudbine [*manifest destiny*] i sna [*American Dream*]. (*Rites* 35)

Bercovitch u novom nabijenom odlomku podsjeća na ideološke zaslade američkoga projekta i vraća nas na njegov početak, na jasno artikuliranu ideju o zadaći puritanskog iseljavanja „iz izopačenoga Starog svijeta u Novi Kanaan“ (*Rites* 32).

Sljedeća važna ritualna uloga puritanskoga mita očitovala se nakon Revolucije i tijekom post-revolucionarne konsolidacije ranog 19. stoljeća, pri čemu se i sama Revolucija mogla sagledati kao „kontrolna metafora nacionalnoga identiteta“ (*Rites* 38) te usmjeravati smisao povijesnih događaja unutar kojih se svi elementi povijesnoga hoda shvaćaju kao niz simbola unutar providonosnog vremena: „sveto je počelo bila puritanska migracija, svrha je bila Revolucija“, koju se čita u apokaliptičnom ključu (*ibid.*). I krvoproliće Građanskoga rata potom se moglo učitati u taj sustav i biti shvaćeno kao „puni i konačni dokaz američkoga poslanja“ (*Rites* 56).

Gledajući na kulturne forme, Bercovitch kao da, s dozom kritičke ironije, reafirmira Matthiessenovu tezu o autorima „američke renesanse“, ovoga puta kao pregaoca „retorike konsenzusa“, dužnika „nacionalnog simbola“, „američkih proroka, koji dok jadikuju zbog propadanja, istovremeno slave nacionalni san“ (*Rites* 57). Matthiessenovi romantičarski pobunjenici postaju zatočnici „američkoga načina“, koji intenzivnije mogu posvjedočiti o američkome izabranju. Time se, barem deklarativno, Bercovitch priklanja uspostavljenoj i uporno održavanoj novohistorističkoj kritičkoj ortodoksiji, no priznajemo da je do nje došao duljim putem, naznačenim u prethodnim studijama o puritanskome kulturnom kompleksu u američkoj kulturi.

I dok su novi amerikanisti, dakle, proglasili kraj ekscelencijalističke retorike i navodno je uspješno dekonstruirali u naletima revizionizma,

činilo se da „puritanski mit“ i „američki način“ idu putem povijesnoga i disciplinarnog zaborava. No ova pomalo naivna kritička gesta zabacivanja ključnih mitskih narativa formiranja nacije naišla je na otpor kritičara drugačijeg pravca, primjerice Williama V. Spanosa, filozofa marksističke orijentacije i glasnog kritičara upravo perzistentnosti ideje o američkoj izuzetnosti, o njezinoj „vječnoj samo-reprezentaciji kao ‘otkupiteljske nacije’ što je naknadno artikulirano kao američki etos ekscelencijalizma“ (*Redeemer* 2). Ponukan zbivanjima 11. rujna 2001. te njihovim globalnim reperkusijama, Spanos, u knjizi pod naslovom *Otkupiteljska nacija u međuvlašću* (*Redeemer Nation in the Interregnum* [2016.]) prihvaća se reinterpretacije logike i fascinacije retorikom ekscelencijalizma. Spanosova kritika ide prvenstveno prema preispitivanju manjkave kritike ekscelencijalizma i izmještanja fokusa izvan nacionalnoga konteksta svojstvenih transnacionalnim američkim studijima. Na Spanosa ćemo se i kasnije referirati kao na jednoga od konzistentnih, upornih i dubinskih čitatelja Melvillea kao ogledala za američko sada.

Retorički se pita Spanos, znači li ritualno odricanje od proskribirane misije, zadaće i „poslanja u divljini“ uistinu i njegovo nadilaženje bilo u kulturnome miljeu, bilo u disciplinarnom nesvjesnom, kako bi to htjeli novi amerikanisti? Spanos se ne bi složio s time, nalazeći da su novije „globalizirajuće i transnacionalne inicijative“ (*Redeemer* 103) načelno dobrodošle, no manjkave da bi se nosile s navalom ekscelencijalističke ideologije nakon 2001. Kako naglašava Spanos, ako „izbrišemo puritansku tezu o počecima američkog nacionalnog identiteta“, nećemo biti u stanju razumjeti „povijesnu stvarnost američkog ekscelencijalizma i nasilja koje je uvijek poricao“ (*Redeemer* 102).²² Da bismo to mogli razumjeti, potreb-

²² Dakako da je nasilje kao konstitutivni dio paradigme povijesno evidentno i time neobranjivo. No iz vanjske perspektive već je neko vrijeme – barem u granicama razdoblja koje ovdje pokrivamo – očito da se nasilje svojstveno američkome projektu metodički razotkriva (neovisno pripisali to novim društvenim vrijednostima ili duboko usađenom osjećaju povijesne krivnje te potrebi ispaštanja i okajavanja) te je već niz godina dio disciplinske agende. Pritom začuđuje nedostatak komparativne povijesne perspektive kod domaćih (SAD) amerikanista (one vrste koja je, recimo, bila prisutna kod Bercovitcha), da bi se realnije, usporedno i kontekstualno sagledalo povijesne procese. U tom slučaju došli bismo do zaključka kako je američki projekt jedan od rijetkih komparativno govoreći koji je za sobom ostavio bogat, detaljan i, vrlo često, kritičan (pa i izrazito kritičan) arhiv, neusporediv s drugim projektima sličnog opsega (u drugim regionalnim studijima). No ta se samokritičnost nije u stanju reflektivno valorizirati valjda od straha da ne bi ponovno oživjela duh ekscelencijalizma. Od objektivnog suočavanja s nacionalnom prošlošću

no se vratiti na Bercovitchev uvid o središnjemu mjestu puritanskog etosa za američki identitet i za pojam „vokacije“, ključnoga termina koji Spanos razmatra u četvrtom poglavlju svoje studije „Američki ekscenacionalizam i vokacija“.

Vokacija (*calling*) za Spanosa se ključno veže na još jednog važnog tumača američke kulture, koji je, hotimice ili ne, i sam svojim saznanjima promovirao tezu o američkoj specifičnosti i posebnosti. Radi se, dakako, o Maxu Weberu i njegovoj važnoj iako i ozbiljno kritiziranoj tezi o protestantskoj etici i duhu kapitalizma, koji je svoj pravi ambijent našao u kalvinističkim europskim zajednicama, a potom i u puritanskim enklavama Novoga svijeta, kako kaže Weberov model (2005.). Naslanjajući se na ključnu Calvinovu dogmu, o predestinaciji te o pozivu na poslanje u svijetu da bi se demonstrirala izabranost, Weber postulira važan psihološki motiv u obliku posvjetovljenog asketizma, djelovanja u svijetu, iako s usmjerenošću na onozemaljsku sferu. Weber, nadalje, pretpostavlja kako će ovakva usmjerenost dovesti do koncentrirane aktivnosti u svijetu poslova i tržišta, ukratko, u rastućem kapitalističkom okruženju (56-80). I dalje: onoga trenutka kada religiozna motivacija počinje gubiti primat nad drugim idejama, ova će se etika vokacije (kao ekvivalenta znaka izabranja) prenijeti u svjetovnu sferu kapitalističke ekonomije, kao što je, za Webera, bio slučaj s Benjaminom Franklinom (13-38).

No pojam poziva, vokacije kao racionalno usmjerene djelatnosti u svijetu, ali ne od svijeta (Weber, nav. u Spanos, *Redeemer* 109) ne zaustavlja se na ekonomskim konotacijama, već su za Spanosa podjednako važne one idejne: pojam službe i služenja, kao i pojam izabranja, pa otud i izuzetnosti (*Redeemer* 110). Drugim riječima, „teleološko vrijeme američkog ekscenacionalizma“ duboko je usađeno u puritansku egzegetsku tradiciju i naslanja se na nju čak i kada je prenosi u sekularni kontekst pa je na taj način potrebno promatrati i „etiku vokacije“ (121) koja služi izabranim i proklamiranim ciljevima (kako se konstituiraju u određenom povijesnom trenutku, za Spanosa, primjerice, nakon 11. rujna 2001.).

do njezina nekritičkog demoliranja ima dosta međupostaja, a disciplina se često nalazi na ekstremima. Braudelova svjetska povijest uči nas da nijedan imperijalni projekt nije benevolentniji niti maligniji od nekoga drugog. Fluckova opažanja daju uravnoteženiji pogled, a vjerojatno mu u tome pomaže položaj vanjskoga promatrača.

Spanosovo upozorenje, podsjetimo se, bilo je da, unatoč nekoliko desetljeća napada na tvrđavu američke retorike izabranja, zadaće, sudbine i izuzetnosti, nije još došlo vrijeme da se taj retorički arsenal doživi kao povijest, nego je bilo potrebno ocrtati njegovu aktivaciju u suvremenim zbivanjima dramatično obilježenima terorističkim prijetnjama, bliskosti stočnim ratovima i izvanrednim stanjima. Spanos je bio zabrinut, s jedne strane, da novi amerikanisti, općenito, nisu u stanju kritički percipirati teološki polog puritanskog mita o počecima, a s druge strane, niti su njihove kontrakturne intervencije polučile njegov nadomjestak, korekciju ili subverziju.

Spanos je time učvrstio oprezniju perspektivu već spominjanog Donalda Peasea, u još jednoj, kasnijoj Peasovoj intervenciji o ekscjeptionalizmu, „Promišljanje američkih studija nakon američkog ekscjeptionalizma“ („Re-thinking American Studies after U.S. Exceptionalism“ [2009.]). Pease postavlja pitanje jesmo li, nakon 2001. i 2008., u razdoblju post-ekscjeptionalizma ili se pak radi o njegovoj novoj varijanti? Nasuprot optimizma o snazi transnacionalizma i drugih post-hladnoratovskih pristupa u disciplini kao oružja za onesposobljavanje ovih mitskih silnica (sjetimo se Bercovitcheva opisa), Pease drži da nam je kategorija još uvijek potrebna te da je se ne možemo tek tako riješiti u opisu učinaka američkoga imperija u tom razdoblju (i to ne u teritorijalnom smislu, nego u smislu „meke moći“, ekonomskoga i drugoga utjecaja). Dapače, transnacionalni i globalistički pristupi, mišljeni kao njegov glavni takmac, prema Peasu, možda su postali „primjerna građanska nacionalistička dimenzija američkog ekscjeptionalizma“, upakirana u izvozni proizvod na globalnoj razini („Re-thinking“ 21). Može li se, retorički se pita Pease, a čitatelj kima glavom, govoriti o prebrzom zabacivanju ekscjeptionalizma u sadašnjoj konstelaciji, primjerice, globalne ekonomije, kada su regulacija tržišta, vladavina zakona i političke norme neoliberalizma postavljene tako da favoriziraju američki interes. Time je evidentno Pease reterirao sa svoje prijašnje neobuzdanije kritičke pozicije.

Da je ipak moguć dijalog među različitim generacijama amerikanista pokazala je intelektualna razmjena između Lea Marxa i Amy Kaplan, u vidu njezina odgovora na Marxovu već spomenutu memoarsku crticu o jednome razdoblju pretpovijesti i rane povijesti američkih studija. Kaplan, jedna od tada vodećih predstavnica nove struje, odgovorila je pomirljivo na

Marxovu kritiku mlađe generacije i njihove (intelektualne) denuncijacije svojih prethodnika pa i samih utemeljitelja. Nasuprot tome, Kaplan želi ukazati na kontinuitet i na činjenicu da dijele mnoge kritičke interese (Castiglia 68-71). No, kako komentira Castiglia, ono što je izostavila njezina pomirljiva gesta jesu rana generacija hladnoratovskih kritičara (primjerice, Lewis, Miller, Smith), tako da su opet ključne disciplinarne polemike ili načini da se ove prevladaju izostale u njezinoj prijateljskoj gesti. Naime, ono što Castiglia detektira kao problem u konstelaciji Marx-Kaplan, jest da njihov implicirani disciplinarni konsenzus kreće od Narodnoga fronta do novih amerikanista, preskačući ono što se događalo između toga te grupira čitav niz kritičara kao pobornike „hladnoratovskoga konsenzusa“ (71). Castiglia, s pravom, smatra da rasprava ne može biti zaključena kritičkom gestom koja, doduše, preuzima fundamentalne principe definirane u počecima discipline – princip jednakosti, demokracije, prosvjetiteljskog univerzalizma, odvajaju ih od nacionalizma i ekscjepcionalizma (iako s upitnim uspjehom, kako pokazuje naša diskusija), da bi ih potom preselelili u nove okvire, koji odgovaraju novoproglašenim kritičkim interesima (transnacionalizam, anti-ekscjepcionalizam, postnacionalni američki studiji, sub-nacionalni identiteti) (70).

Za europske amerikaniste situacija je nešto drugačija i manje su skloni trijumfalnim tonovima o kraju ekscjepcionalizma kako se ovi artikuliraju već od sredine 90-ih. Naprotiv, kako komentira istaknuti francuski amerikanist Marc Chenetier, kao da postoje dvije „interpretativne zajednice“ povodom disciplinarnih pitanja – jedna unutar SAD-a, a druga izvan nje. Pritom, naglašava, američka perspektiva i dalje može biti „hegemonijska“ ili nesposobna odmaknuti se od imperijalnih pogleda (Chenetier), što indicira da ovisno o stajalištu (doslovno) nastaju i različite epistemologije. Kako kritički sumira novije intervencije, one bi mogle značiti samo revidirani ekscjepcionalizam i novu varijantu „endemske tjeskobe“ discipline o vlastitim načelima (Chenetier). Potom bi se ta tjeskoba utajila ustanovljenjem novih narativa koji bi zamijenili one istrošene u neprestanoj mijeni „intelektualnih moda“ u Sjedinjenim Državama (Chenetier).

U novijoj analizi, u konstelaciji nakon 11. rujna 2001. i novoga svjetskoga poretka, čije plodove kušamo i danas u razvoju i jačanju „države nadzora“, globalnome ratu protiv terorizma, mjerama suzbijanja globalnih pandemija i zlokobne isprepletenosti IT sektora i državnih agencija, irski

amerikanist Liam Kennedy meditira o učinku dosega tada neprikosnovene američke vojne moći kao „globalne hipersile“ (569). Kennedy točno detektira europsku strukturu osjećaja prema SAD-u, „duboku ambivalenost. . ., mješavinu žudnje i odbojnosti u europskim odgovorima na američku kulturu“ (ibid.). Pritom Kennedy razložno savjetuje europskim amerikanistima da usvoje kritičku distancu prema „novim internacionalnim agendama koje se trenutno projiciraju za američke studije“, kao rezultat „imanentnog Američkoga imperija“ (ibid.). Uz ovu nužno potrebnu kritičku dimenziju, Kennedy priznaje kako je često europska kritika procesa u američkoj kulturi i društvu, zapravo „dijalektički poriv koji projicira ‘Ameriku’ kao zaslon za analizu lokaliziranih problema“ (570). Istodobno, proizvodnja znanja u europskoj amerikanistici i njezino „imaginarno polje“ ne bi trebalo „reproducirati američki ekscelencijalizam“, niti favorizirati „intelektualni autoritet američkoga sveučilišta“ (574). Korisnije su strategije, kako argumentira Kennedy, obratiti pažnju na europsku perspektivu teorijskoga promišljanja, usredotočiti se na problem američke „države“, a ne nacije – posebno u znaku „američkoga imperija“ – te njegovati „novu samosvijest o politici intelektualnog smještanja i prostornim mjerilima disciplinarnog propitivanja“ (575-576).

Danas, govoreći iz perspektive izvanjske američkim debatama, nismo više sigurni ni u monolitnost ekscelencijalizma, niti u njegovu funkcionalnost. Naime, čini se da je kontinuirana baraža, upravo iz tabora (američkih) amerikanista, polučila određene rezultate. Primjerice, nakon dva desetljeća teza novih amerikanista, kako konstatira Lawrence Buell u svojoj Emersonovoj biografiji iz 2003., „tenzije između ruba i središta (posebice onih rase, etniciteta, roda, klase i seksualnosti) [vide se] kao važnije za kulturnu povijest SAD-a nego ikoja pretpostavljena estetska srednja struja“ (*Emerson* 145). Kontinuirano preispisivanje književne i kulturne povijesti dovelo je, sumira Buell, do situacije u kojoj „[v]iše nije očito da su Emerson i transcendentalizam bili ulaznica za književno izranjanje SAD-a – ‘Američku renesansu’, prema F. O. Matthiessenu“. Naprotiv, „cijeli je pojam ‘američke renesanse’ doveden u sumnju kao površni holizam koji prenaplašava mali broj bjelačkih muških pisaca i artefakata visoke kulture“ (ibid.). Nije li to, ipak, samo još jedna krajnost u suvremenim kritičkim pozicioniranjima, pogonjenima kontekstualnim pritiscima i kulturnim politikama? Ne

gubi li u tom nadmetanju više Amerika i njezina kulturna povijest, a na dobitku su (samo) dobro pozicionirane kritičarske i teoretičarske frakcije?

Doima se u pravu Robert Levine koji sumira doseg generacije „novih amerikanista“ u sljedećem smislu: „ima tu dosta skepticizma oko vrijednosti nacije-države kao kritičkoga okvira i odbacivanja tradicionalnih kronoloških i progresivnih shvaćanja historije. . . . [Ovi] revizionistički kritičari nastoje osloboditi polje od ograničenja vremena i nacije pomoću vremenskih izmještanja i preorijentiranja. . .“ („American“ 162). Levine doživljava takvu dislociranost kao esencijalno pozitivan pomak, osim što smatra da bi „alternativne budućnosti“ ocrtane tim bojama trebale uključiti još jednu mogućnost, biološkog izumiranja (ljudske vrste) slijedom nadolazeće ekološke katastrofe („American“ 163), što dakako nije neka velika utjeha, a i uvelike čini redundantnima gore navedene argumente.

No ako je zadaća kulturne kritike, i američkih studija unutar nje, razobličiti kolektivne i „totalizacijske“ mitove i priče (ono što je postmodernizam prokazao kao „velike naracije“), postavlja se pitanje, što onda? Naime, koja će vrsta „romanse“ ili fundamentalnih premisa zauzeti mjesto kompromitiranog i onemoćalog, denunciranog i razobličienog ekscerpcionalizma? Na odgovor vjerojatno nećemo morati dugo čekati. Navest ću ovdje dva primjera koji mogu ilustrirati stanje američkih studija u sadašnjosti i zacrtati putanju u bliskoj budućnosti.

U svojem nedavnom propitivanju porijekla i tijeka afirmacije ekscerpcionalizma u sklopu „puritanske teze“, povjesničar Abram Van Engen, obraća se jednome od fundacijskih nacionalnih tekstova, propovijedi Johna Winthropova „Primjer kršćanske ljubavi“ („A Model of Christian Charity“) na brodu *Arbella* koji je popratio grupu useljenika na putu prema Novoj Engleskoj, osnivača kolonije Massachusetts 1630. godine. Radeći u sklopu tzv. novih puritanskih studija, Van Engen pokazuje kako je 19. stoljeće, u skladu sa svojim političkim i ideološkim prioritetima, 1838. godine otkrilo dotad relativno opskurnu propovijed i u jednoj do dvije generacije tijekom turbulentnog procesa stvaranja nacionalnoga konsenzusa tijekom 19. stoljeća pretvorilo Winthropov religiozno-moralni traktat u utemeljujući dokument koji je, pritom, sadržavao i ključni egzegetski redak iz Matejeva evanđelja: „grad na gori“ (*City on a Hill* [187]; Mt 5,14). Taj je dokument, dakle, naknadno postao definitivni izričaj američke misije u povijesti, tako da je ponudio „pripovijest koja je . . . donijela potpunije objašnjenje američkoga identiteta,

značaja i svrhe“ (195). Van Engenov pristup je perspektiva kulturnog povjesničara koji radi s komunikacijskim i konstruktivističkim shvaćanjem pojma „nacionalne tradicije“ kao „promjenjivih interpretacija koje nastaju zbog živućih [Amerikanaca]“, kao „korisna prošlost“ koja se slijedom novih prioriteta i ciljeva može ponovno iznaći, otkriti i konstruirati (200). Istovremeno, podsjećajući na kronologiju „puritanskoga mita“ i različite načine na koji je pothranjivao američki projekt zadnjih 150-ak godina, Van Engen se pita je li početkom 21. stoljeća izgubio snagu mijenjanja i redefiniranja materijalne stvarnosti za zajednicu u kojoj je nastao, razvijao se i bio joj namijenjen. Već je neko vrijeme, navodi Van Engen, mit evociran samo u političkoj sferi (pozitivno i negativno, ovisno o orijentaciji političara), dok je u američkim studijima prisutan u kontekstu „postekscepcionalnog puritanizma“, napušten od većine znanstvenika (279). Ipak, Van Engen ustraje u naglašavanju uloge puritanaca u izgradnji američkog nacionalnog identiteta i načina na koji se povijesno definirao: „Može biti pretjerano okarakterizirati puritance kao izvorne utemeljitelje Amerike, ali ne bi bilo neumjesno nazvati ih utemeljiteljima američke političke kulture i retorike“ (361 n18).

Budući da je tematika ove studije blisko povezana s pregovaranjima i mijenama u statusu (kritičkom i kanonskom) američkoga 19. stoljeća, a posebice njegova odsječka poznata pod nazivom „američka renesansa“, donijet ćemo i nekoliko karakterističnih opažanja amerikanista koji se bave navlastito tim razdobljem. U programatskoj zbirki eseja *Nesređena stanja: američke književne studije devetnaestoga stoljeća* (*Unsettled States: Nineteenth-Century American Literary Studies* [2014.]) urednice Dana Luciano i Ivy Wilson daju pregled polja započinjući tipičnom hermeneutičkom gestom novoga historizma, anegdotom, iz koje, analogijama i tropima, izvlače dalekosežne zaključke za putanju discipline. Ovoga puta premise su utemeljene na pogledu odozdo, na marginaliziranim ili isključenim perspektivama (američki starosjedioci, meksička populacija, kršćanski revivalisti) te na „ekstra- i kontranacionalnim vizijama“ koje te skupine proizvode u svome „odmaku od singularnosti nacionalne pripovijesti“ (Luciano 3). Luciano kritici izvrgava sve elemente koje smo dosad našli usađene u disciplinarne mitove, u jednoj od epizoda proširenja za zapad:

[I]z američke nacionalne perspektive, [to] su bili logični koraci u odvijanju nacionalne sudbine prema prostornim i vremenskim koordinatama

zamišljenima kao objektivnim, jedinstvenim i neizbježnim: prema zapadu i prema naprijed, prema modernosti i prosvjetiteljstvu. Ipak, alternativni pogledi na mjesto i vrijeme, usađeni na istom tlu, nisu tek usputni u odnosu na perspektivu koju zadnjih godina otvaraju kritička promišljanja politike vremena i mjesta u devetnaestostoljetnim Sjedinjenim Državama. (4-5)

Čitatelju neće biti ponuđeno neko „jedinstveno“, autorizirano značenje, nego će se na stranicama zbornika suočiti s „kakofonijom analitičkih, afektivnih, nacionalnih i vremenitih tvrdnji“ koje formiraju „razdjelnicu“ na kojoj natjecateljska čitanja, povijesno poništena, preživljavaju u kritici [najnovije generacije kritičara] i kao kritika [*critique*]“ (Luciano 5), što znači da zbornik predstavlja poligon performativnih kritičkih gesti u kojemu se one međusobno odmjeravaju poglavito u sklopu polja „američkih književnih studija 19. stoljeća“ (ibid.). Da bismo ilustrirali osjećaj odmaka od starijih perspektiva i posve novu konstrukciju „disciplinskog nesvjesnog“ i „imaginarija polja“ (Pease 1994), napomenimo da od klasičnih amerikanista prethodno navedenih samo Perry Miller zaslužuje jednu referencu u zborniku. Kako je pokazala prethodna rasprava, već neko vrijeme okvir unutar kojega se zbivaju suvremene rasprave za američke amerikaniste ne konstituira se više primarno unutar prostora nacije (u geo-političkom smislu) ili vremena nacije (u historijskom smislu), nego se rastvara u novim specijalno-temporalnim formacijama: „hemisfersko, transnacionalno, circum-atlantsko (u novije vrijeme, circum-pacifičko), globalističko, planetarno“ i dovodi u pitanje standardne periodizacijske odrednice (Luciano 5-6).

U najnovijim disciplinarnim preslagivanjima indikativna je i simptomatična „misija i vizija“ utjecajne biblioteke New Americanists, očekivano pod uredničkom palicom nezaobilaznoga i neumornoga Peasea, koja kao da sumira dosadašnje argumente:

Novi amerikanisti pružaju platformu za povratak društveno-političkih pitanja, protunacionalnih diskursa i manjinskih perspektiva u američkim studijima. Serija nastoji razotkriti promjenjive veze između internih domaćih kultura i „globalne postmoderne“. Djela ove serije promicat će razumijevanje oblikovanja lokalnih i opozicijskih identiteta, smještenih na mnogostrukim koordinatama rase, klase, etniciteta i roda, kao i mjesta i nacionalnosti. Interdisciplinarna dosegom i prožeta prije globalnim nego nacionalnim

analitičkim okvirom, serija će izmjestiti konstituirane kategorije i glavne naracije ranijih američkih studija i pružiti novi fokus istraživanjima. („New Americanists“)

Unatoč ovakvim kritičarskim argumentima i novome žargonu koji je ovladao disciplinom u najnovije vrijeme, čini se da u disciplini djeluju i protusilnice, koje bismo mogli pripisati strukturama dugoga trajanja ili DNK-u američkih studija koji ne nestaju samo tako pa bismo ovom prilikom naveli Davida Leverenza i njegovo razložno opažanje vezano uz neke od ključnih termina opisa američkoga književnoga 19. stoljeća. Prema Leverenzu, pojma američke renesanse nije se lako riješiti ako ni zbog čega drugoga, a ono stoga što je podario američkim studijima čitav niz paradigmi koje su predočavale „piščevu otuđenu imaginaciju“, kao što su „američki Adam“, „imperijalno sebstvo“ i „američka romansa“ (17).

U sljedećemu poglavlju nastojat ćemo pokazati koji su razlozi da unatoč žustrim dijalozima i ponekad žestokim raspravama unutar disciplinarnе zajednice, koje su zapravo odražavale društvene i kulturne preokupacije svojega miljea tijekom razdoblja kojim se bavimo, i dalje nalazimo fundamentalne premise i mitove koji, resemantizirani i rekombinirani, nastavljaju opsluživati disciplinarni pogon američkih studija, i lokalno i globalno.

3. POGLAVLJE: PISANJE „NOVE“ POVIJESTI AMERIČKE KNJIŽEVNOSTI

The past is an inexhaustible storehouse of apt attitudes and adaptable ideals; it opens of itself at the touch of desire; it yields up, now this treasure, now that, to anyone who comes to it armed with the capacity for personal choices.

Van Wyck Brooks

Someone said: „The dead writers are remote from us because we know so much more than they did.“ Precisely, and they are that which we know.

T.S. Eliot

[W]hat we call American literature is the product of two separable, yet interrelated areas of practice: what texts we teach at any given time, and how we teach them.

Russell Reising

Diskursi književne historiografije

Promjene u načinu organiziranja znanja u interdisciplinarnim američkim studijima nužno su utjecale na revalorizaciju povijesnoga pregleda američke književnosti. Sve naglašenije se povijest te književnosti razmatra u svjetlu politike kritičkoga neslaganja te dekonstrukcije temeljnih američkih kulturnih mitova, kako smo pokušali pokazati u prethodnome poglavlju. Osim toga, prisutna je tendencija da se svijest o heterogenosti američkih glasova i iskustava uključi u prethodno jednoobrazni kanon. Slijedom toga, suvremeni kritičari postavljaju nove zahtjeve pred osmišljavanje i pisanje povijesti američke književnosti, propituju njezine metode i dosege te ustaljene periodizacijske oznake (transcendentalizam, američka renesansa, realizam) ili, pak, ustaljene stilsko-periodizacijske oznake vrednuju na drugačiji način (sentimentalna proza, „lokalna boja“ [*local color*], mo-

dernizam i južnjački „agrarijanci“, modernizam i „harlemska renesansa“). Sve ove rasprave odražavaju se i na pristup Melvilleu, načinu konstrukcije njegova kanonskoga statusa kao i položaja njegova središnjega romana u tom sklopu.

Nadalje, u ovome će nas dijelu rasprave zaokupljati i pitanje kano- na, kanonizacije i (književne) vrijednosti, u sklopu koncipiranja povijesti američke književnosti tijekom 20. stoljeća, a osobito u njegovu zadnjem dijelu. Promotrit ćemo na koji su način hermeneutički obrati, od „jezič- noga obrata“ do „teorijskoga obrata“, „kulturnoga obrata“ te „povijesno- ga obrata“ utjecali na epistemološke okvire unutar kojih je uopće moguće organizirati i oblikovati znanje o prošlosti pa tako i o slijedu umjetničkih i kulturnih fenomena koje grupiramo pod američku književnost. Nakon što smo ocrtali postmodernističke izazove povijesti književnosti i shvaća- nja pojmova „Amerika“ i „američko“, uputit ćemo na alternativna rješenja koja izranjaju nakon epistemološkoga reza u disciplini, u nastojanju da na- diđu pojmovna ograničenja postmoderne paradigme znanja i da odgovore na relevantne načine pitanjima i izazovima koje je ta paradigma načela, otvorila i pokrenula, ali s ograničenim mogućnostima njihova rješenja.

Lionel Gossman u knjizi *Između književnosti i povijesti* (*Between History and Literature* [1990.]) naglašava da se iz današnje perspektive „idiličnim“ čini vrijeme koje se proteže sve do 18. stoljeća, a u kojem je povijest (historiografija) bila književna disciplina. Danas, tvrdi Gossman, povijest književnosti složena je znanstvena disciplina i bavi se problemima kao što su odnos književne dimenzije historiografskih tekstova i historij- ske dimenzije književnih tekstova, književnošću kao institucijom, ulogom obrazovanja i obrazovnih institucija u uobličavanju naših očekivanja od književnosti i povijesti te ulogom književnosti i povijesti u obrazovanju (2-3).

Njegovi prioriteti jasno pokazuju da se američki kritičari današnjice odvrćaju od anti-historijske nove kritike, a time i od simultanog percipira- nja književne tradicije T. S. Eliota i kreću prema historiziranju, povijesnom situiranju svih bitnih kritičkih koncepata u polju američke književnosti, a u konačnici i samih pojmova „američko“ i „književnost“. René Wellek je već 1963. dijagnosticirao da tadašnji angloamerički kritičari „možda pre- poznaju doprinos povijesti književnosti i opće povijesti teoriji književno- sti, ali uglavnom zanemaruju problem književne historiografije i evolucije“

(47). Na isti način na koji je svojedobno američki formalizam reagirao na pozitivizam tadašnje povijesne znanosti, tako i suvremeni teorijski pristupi u polju američkih književnih studija favoriziraju novohistoristički pristup nauštrb drugih. Povijest ulazi u obzor metodoloških pretpostavki književne teorije, ali svoj ulazak popraća novim i ekstravagantnim „gestama“ i „skandalom“, kako kaže Lynn Hunt (1991).²³

Spanos izražava novi kritički interes za povijest kao jedini način da se dođe do spoznaje o subjektu u konkretnim povijesnim okolnostima i putem diskursa koji ga oblikuju („Uses“ 8-9). Dakle, povijesnost, vremenitost, situiranje, dijakronijska dimenzija postavljaju dodatne epistemološke zahtjeve teoriji u nastojanju da se odmakne od proskribiranoga pozitivizma. U kontekstu toga epistemološkoga obrata u suvremenoj teoriji traže se novi pristupi problemima historiziranja književnosti, odnosno načina na koji se naracijom oblikuje povijest (nacionalne) književnosti. Linda Hutcheon i Patricia Waugh, naizgled paradoksalno, prepoznaju taj zaokret k povijesti kao dominantnu odliku postmodernog stanja u kritičkome diskursu i književnosti. Waugh u „čitanci postmodernizma“ navodi kako je postmodernizam izjednačio pojmove priče i znanja u istome činu tvoreći i vlastite genealogije za svoje mnogostruke identitete nastupajući kritički prema filozofskom i političkom modernitetu (1). Ako se povijest, prema Waugh, dala u epistemi moderniteta shvatiti kao jedan od fundamenata znanja, u postmodernoj književnosti i teoriji prije se shvaća kao „niz metafora koje se ne mogu odijeliti od institucionalno proizvedenih jezika kojima ih pokušavamo objasniti“ (6). Nadalje, Waugh slijedom toga smatra da je povijest „mreža natjecateljskih jezičnih igara u kojima kriterij uspjeha nije istina, nego učinak“ (ibid.). Osim instanci koje proizvode metafore, postoje i one, fukoovske, koje ih legitimiziraju, što je vrlo često područje interesa akademske kritike u postmoderni.

John McGowan smatra kako ovako predstavljena ideja radikalne kontingencije znači da u povijesnom istraživanju počinjemo od nule, što bi, dosljedno provedeno, spriječilo svaki pokušaj pisanja povijesti, koji

²³ Ono što je bilo „skandalozno“ kod uvlačenja povijesti u kritičku igru prvenstveno su dva događaja: jedan je otkriće spisa Paula de Mana, tada utjecajnog dekonstrukcijskog kritičara na Yaleu, iz 1941. – 1942. i njemačke okupacije Belgije; drugi je tzv. „Abrahamova afera“ u vezi s knjigom američkoga povjesničara s temom ishodišta nacističke vladavine koja je imala znatne odjeke u američkim povjesničarskim krugovima. Usp. Hunt 93-99.

uvijek uključuje konceptualizaciju na osnovi strukture naracije, apstrakcije, tipologije, kategorija, figura (73, 78). Jedno moguće rješenje Hutcheon vidi u prihvaćanju „provizorne i neodredljive prirode povijesnoga znanja“ (88). Takav stav podrazumijeva propitivanje *na koji način* možemo danas spoznati prošlost i *što* o njoj možemo znati (Ricoeur, nav. u Hutcheon 92). Današnji povjesničari, filozofi i književnici na povijest (u smislu historiografije) i na fikciju gledaju kao na oblike diskursa, odnosno sustave označavanja, koji pretvaraju događaje u povijesne činjenice i osmišljavaju prošlost. Ovakva metateorijska shvaćanja imaju u najmanju ruku dvostruki učinak. Kao prvo, ona potiču neizbježna i potrebna pitanja o vlastitoj metodologiji i procedurama, upućuju na potrebu suodnošenja s dostignućima u drugim disciplinama i, vjerojatno, dovode do veće odgovornosti prema svom predmetu. S druge strane, takva propitivanja nisu uspjela stvoriti cjelovitu „novu“ povijest američke književnosti, upozorava Jonathan Arac u knjizi *Kritičke genealogije: povijesne situacije za postmodernu književnu teoriju* (*Critical Genealogies: Historical Situations for Postmodern Literary Studies* [1987.]) (*Critical* 1). Arac smatra kako „nova povijest književnosti“ treba uključivati ne samo pomnu tekstualnu analizu nego i povijest književnih fenomena (isprepletenu s društvenom, ekonomskom i političkom poviješću) uz istodobnu komparatističku usmjerenost, umjesto, u američkom slučaju, izražene nacionalističke tendencije (*Critical* 2). Ipak on drži kako je karakteristična „postmodernistička“ gesta poststrukturalizma, koja naglašava destabiliziranje, „krizu“ i „diskontinuiranu povijest“, snažno pridonijela ne samo književnoj teoriji nego i drugačijem pisanju povijesti književnosti (*Critical* 5).

Još jedan izazov na koji mora odgovoriti suvremena historiografija književnosti dolazi od povjesničara kulture i ideja poput Haydena Whitea i Dominicka LaCapre. White naglašava kako moć narativnosti proizlazi prvenstveno iz njezinih (imaginarnih) modusa usklađenosti, cjelovitosti, punoće i zaokruženosti te naglašava kako pomoću pripovjedne strukture „pojedinci, čini se, proživljavaju izmišljeni odnos prema svojim stvarnim uvjetima postojanja“, što priču ili mit i čini tako raširenim i važnim fenomenom (*Content* x, 24). LaCapra uočava povezanost historiografije i „retoričkoga i etičko-političkoga diskursa“ (*History* 9), što djelomično narušava težnju historiografije prema „znanstvenoj objektivnosti“, ali istovremeno otvara disciplini druge mogućnosti iskazivanja spoznaja.

Povjesničari (tako i povjesničari književnosti), prema LaCapri, ne mogu se i nadalje oslanjati na „dokumentaristički“ model znanja koji je tipično slijep za svoju retoriku“, nego bi trebali spoznati koliko je njihov rad usporediv s nastojanjem književnoga teoretičara ili kritičara, radom na „tekstualiziranim ostacima“, prožetom sviješću o različitom čitanju teksta, presezanjem retorike nad logikom te uočavanjem u kojoj je mjeri „razumijevanje“ povezano s institucionalnim i političkim uvjetovanostima (*History* 17, 36).

Unatoč kritičkoj prevlasti poststrukturalizma, mogli su se čuti i drugačiji glasovi. Stephen Greenblatt, u članku „What Is the History of Literature?“, smatra kako će korisna povijest književnosti morati uključiti ne samo „pokazatelje ukusa“ nego i princip kauzalnosti, navodeći Bacona (473). Iako je književnost od kraja 20. stoljeća na udaru revizionističkih intervencija koje odbacuju bilo „beletristički bilo nacionalni model“, ipak će se održati: „Ono što odmah uočavamo jest impliciranost književnosti u institucionalne strukture, njezinu duboku funkcionalnu korisnost“ (462). Time nas pojam korisnosti ponovno dovodi do socijalno-konstruktivističkog pojma „uporabljive prošlosti“ (470).

Povijesnost i tekstualnost

C. R. Ligota ističe kako se od trenutka pisanog bilježenja povijesti te time izlaska iz usmene kulture, otvara potencijalno neograničeni i nesavladivi prostor odgađanja, razlika i višeznačnosti. Otkada povjesničar više nije onaj koji posjeduje iskustvo iz prve ili druge ruke, preko svjedoka, u historiografiju se uvukao crv tekstualnosti koji nagrizava mogućnost iskazivanja samo jedne istine (5-10). Dok je za antiku idealni povjesničar bio Odisej, prema Ligoti, ponajprije zato što iskustva stječe iz prve ruke i ima neposredni pristup svijetu, njegovi nasljednici mogu računati samo na naknadna izvješća i neizravne fragmente (5, 8).

Pri pokušaju suočavanja ovih dvaju termina Derek Attridge upućuje na kritičara koji je još 60-ih upozoravao na problematičan odnos između povijesnoga diskursa i zbilje prema kojoj se odnosi, naime Rolanda Barthe-

sa. Dinamika povijesnoga diskursa, prema Barthesu, projicira svoj referent (povijesnu građu, povijesne činjenice, *res gestae*) u područje „navodno izvan procesa označavanja“, otkuda samo naizgled prethodi diskursu i određuje ga. Isklizavanjem iz dvostrane strukture (povijesni diskurs > povijesni referent) Barthes pokušava osporiti pravo historiografije da „donosi činjenice ovjerene kao ‘stvarne’“ i naglašava isključivo lingvističku opstojnost činjenice (Attridge 3). Sve su to primjeri skepse koju mnogi suvremeni teoretičari osjećaju prema prikazivačkom potencijalu i statusu historiografije.

Kao dio takve orijentacije White obavlja metahistorijski zahvat tako što interpretaciji vraća središnju ulogu u historiografiji, pri čemu se služi temeljnim retoričkim figurama – metaforom, metonimijom, sinegdohom i ironijom (*Tropics* 4-5). Nije dalek put od uočavanja važnosti retoričkih figura, temeljnih jezičnih modela osmišljavanja, do postuliranja „tekstualnosti povijesti“. Prema Hutcheon, uputno je o historiografiji i fikciji govoriti kao o žanrovima koji se podjednako služe konvencijama pripovijedanja, jezika i ideologije da bi nešto predstavili (111). Do sličnog zaključka dolazi i Linda Orr: „književnost se ne povlači lako [iz historiografije]; ona ostaje upletena u povijest, gdje poprima razne krinke kao što su pisanje, jezik, tekst, retorika, književna proza, čitanje i tako dalje“ (1).

Gledano iz te pozicije, današnji pokušaj teoretičara da prepoznaju vodeću ulogu lingvističkih i narativnih elemenata u konstituiranju slike o prošlosti („lingvistički obrat“), bez obzira na to otkud ta revizija dolazila – od strukturalizma, semiotike, povijesti ideja, dekonstrukcije, novoga historizma – zapravo je napad na pozitivističku paradigmu 19. i 20. stoljeća i njezin mimetičko-objektivistički ideal pa time, na neki način, djelomično oživljava prethodne pozicije historiografije u odnosu na književnost. Drugim riječima, smatra Gossman, ozbiljnu historiografiju danas je moguće shvatiti kroz negaciju, samo-ukidanje statusa apriorne istinitosti i prijenosa kompetencija na neku vrstu „ugovornoga odnosa“ između autora i čitatelja da tekst koji čita treba smatrati istinitim, što se može potvrditi usporedbom s drugim pripovijestima ili dokazima (381).

Mnogi suvremenici, dakle, dopuštaju mogućnost iluzije „izravnog referiranja na zbilju“, koje čitatelj prihvaća premda zna da događaj jednom kada je oblikovan u jeziku prestaje biti događaj, a postaje tekst. To je posebno važno za tekstove obilježene nedvosmislenom intencijom pisca da ga oblikuje na određeni način (ovo pišem kako se dogodilo), potom

spremnosti čitatelja da ga recipira na određeni način (ovo recipiram kao istinito), onako kako predlažu teorije o intencionalnosti govornih činova. Orr upozorava da je već u doba helenizma privilegirani mimetički status historiografije bio podvrgnut sumnji i kritici (2). Slične sumnje i kritika prevladavaju u suvremenoj književnoj teoriji koja unutar historiografskog diskursa vidi nezaobilaznu tenziju intendiranja „stvarnog“ kao referenta, a i svjesnog ulaženja u područje fiktivnoga.

Reinhart Koselleck, njemački filozof povijesti, može nam pružiti korisne uvide kojima se uhvatiti ukoštac s postmodernističkim prijeporima. Ovi su često dovodili do aporijskih tvrdnji o ulozi i funkciji historiografije pa time i književne historiografije. (Neke od tih hipoteza prikazali smo sumarno u tekstu.) Međutim, vezano uz činjenicu da relativistička pozicija te nijekanje referencijalne uloge jezika u prikazivanju, uobličavanju i povezivanju događaja i procesa iz prošlosti u historiografski narativ, koji, unatoč svojoj lingvističkoj esenciji, ipak nekoj interpretativnoj, pa možda i široj društvenoj, zajednici komunicira značenja unatoč svemu i evidentno nije dovela do smrti povijesti književnosti, postavlja se pitanje jednoga novoga epistemološkoga okvira ili polazišta za književnu historiografiju. U tome smislu smatramo korisnima i poticajnima neke Koselleckove misli.

Osim toga, povijest nije koncipirana, smatra Koselleck, samo od „singularnih“ događaja nego i od „strukture ponavljanja“, održavajući rekurzivnu prirodu jezika (5). Pretpostavka je, dakle, da će historijsko oblikovanje događaja imati pedagošku i prediktivnu funkciju za našu sadašnjost i budućnost. Koselleck se također bavi i linijom razlučivanja između fikcije i povijesne stvarnosti koju su poststrukturalizam i razne varijante teorije počeli dovoditi u pitanje. Navedimo za početak Koselleckovu poziciju: „Ostaje neprijepornim da se može razlučiti između fikcije i činjenica. Neosporno je da postoji razlika između pripovijesti koje izvješćuju o onome što se zapravo dogodilo ili pripovijesti koje se odriču pa i najmanjeg odnosa prema zbilji“. No, nastavlja Koselleck, dok su sve do 18. stoljeća *Poetik* i *Historik* stajale u puno bliskijem odnosu, otad se odnos među njima postavlja na nove temelje, tako da „je pitanje više o tome može li se postići potpuno razlikovanje između fikcije i činjenica tako da je jedna sfera ostavljena pjesniku, a druga povjesničaru“. Jedan od primjera „osmoze“ je i stalni dijalog između „romana i historiografije na djelu od prosvjetiteljstva“, naglašava Koselleck (14).

Još ćemo posvetiti nešto pažnje Koselleckovim distinkcijama s obzirom na to da nam pružaju specifični epistemološki okvir unutar kojega se danas može odvijati razmišljanje o povijesti književnosti i njezino izvođenje. Koselleck opetovano naglašava moć jezika da konstituira događajnost događaja: „... historijska zbilja odvija se putem onih koji čine i onih koji trpe, a međusobno su povezani lingvistički. Nijedna politička jedinica djelovanja nije moguća bez jezika, bez zajedničkih pojmova. . . Međutim, povijesna se zbilja prvo konstituira između, prije ili poslije lingvističkih artikulacija koje se na nju odnose“ (17). Ovdje je poticajno kako Koselleck na sofisticirani način procjenjuje tekstualnost i „lingvistički obrat“ i njihov dalekosežni utjecaj na historiografiju:

Povijest se zasigurno ne može dogoditi bez jezika, ali je istodobno uvijek nešto drugo u odnosu na jezik: nešto više ili manje. . . . [D]akle slijedi da se odnos između fikcije i povijesne zbilje može odrediti samo ako se crta podjele između discipline povijesti i fikcionalnih tekstova ne pomiče predaleko. Povjesničar, književni povjesničar i pjesnik (ili „pisac“ u suvremenome izričaju), svi su suočeni s istom nesvedivošću povijesne zbilje na njezino jezično procesuiranje. Međutim, svaka od ovih figura drugačije reagira na isti izazov. . . . (18)²⁴

Pitanje kanona

Vrlo često se rasprave o koncipiranju i pisanju povijesti (nacionalne) književnosti fiksiraju, ponešto preusko, ali samorazumljivo, na pitanje (nacionalnoga) književnoga kanona, koji postaje prvom crtom bojišnice u prijedporima nastalima utjecajem novih paradigmi i novoga iscrtavanja polja proučavanja. Bez kanona, ipak, ne možemo, čak kad ga, poput novih

²⁴ Još se želimo malo zadržati na ovim pojmovnim razgraničenjima s obzirom na to da su u mijenama paradigmi humanističkih i društvenih znanosti doživjele znatne modifikacije. Koselleck inzistira da, uz lingvističke, postoje i predlingvistički (antropološki) uvjeti ljudske povijesti: „ranije-kasnije, unutrašnje-vanjsko, iznad-ispod, to su tri para suprotnosti bez kojih nikakva povijest ne bi bila moguća“ (140). Iako se povijest realizira u jeziku, uvijek ostaje nesvedivi suvišak: „želim inzistirati na analitičkome odvajanju jezika i povijesti jer se nijedno ne može potpuno posložiti s drugim“ (Koselleck 138). Povijest se, dakle, ne može svesti na jezik, samo na ono što se o njoj može izreći.

amerikanista već drugoga ili trećega naraštaja, izlažemo sumnji i relativizaciji. Kako upozorava Guillory, jedna od funkcija književnoga kanona od kraja 18. stoljeća bila je da afirmira književnost kao „autonomnu“ estetsku djelatnost, pritom koristeći kategorije pripadne diskursu političke ekonomije, posebice teoriji vrijednosti. Guillory smatra kako je takva argumentacija neizbježna da bi se uspostavio pojam kanona.

Shvaćajući povijest književnosti kao povijest institucije „književnosti“, posebice u angloameričkome kontekstu, Nancy Glazener ocrtava izranjanje američke književne kulture tijekom dugoga 19. stoljeća, a svakako prije masovnije institucionalizacije podučavanja američke književnosti. Ono što opažamo jest određena fleksibilnost samoga sustava koji je uključivao široki raspon djela, obuhvaćen terminom „kultura tiska“ (Glazener 53). Ona smatra da je upravo akademsko priznavanje dovelo do lomova u intelektualnoj kulturi odvojivši književnost od neformalnih oblika recepcije i diseminacije te dovelo do podjela na „javnu književnu kulturu“ i na profesionalno bavljenje književnošću, što je tijekom vremena suzilo kapacitet književnosti kao relevantne društvene i kulturne prakse (Glazener 8-9, 212).

Glazener prikazuje kratku povijest izgradnje kanona: „Fraza ‘književni kanon’ postala je rutinska do sredine 19. stoljeća, a povezivala je kriterije književne vrijednosti s kršćanskom i klasičnom tradicijom izgradnje kanona“ (46). Ovaj je impuls potom, tijekom romantičke revolucije, bio angažiran u formiranju kanona „nacionalnih književnosti“, koji su „ponekad doprinosili romantičkim nacionalističkim naporima da se nacija utemelji na narodnoj kulturi“. Istodobno, međutim, pokazuje Glazener da je u europskome (i američkome kontekstu) na djelu bilo i stvaranje „internacionalnoga superkanona“, „operirajući preko granica nacija i kultura“, ne samo kao antiteza nacionalnome kanonu nego često i njegova „transcendentna“ potpora, kako pokazuje primjer ikoničke uloge Shakespearea za američku književnost 19. stoljeća, ali i za uspostavljanje javne književne kulture (49, 74-95).

Aleida Assmann navodi kako je kanon jedan od oblika kulturnog pamćenja – ne samo da sadrži „ono što je prošlo iz prošlosti“ nego, ako je funkcionalan, sugerira i nešto o „prisutnosti“ prošlosti (98). Za razliku od arhiva, još jednoga oblika kolektivnog pamćenja, kanon je „pamćenje koje aktivno cirkulira i čini prošlost prezentnom“, smatra Assmann (98).

Shvaćanje kanona Russella Reisinga, slično Assmann, naglašava njegovu funkcionalnost (1). Iako ga obilježavaju principi izbora, uključivanja i isključivanja, navodi Reising, ipak vodi uobličavanju socijalno konstruirane „uporabljive prošlosti“. U našem slučaju njegova je funkcija „locirati karakteristično američki element američke književnosti“, ponešto će lakonski Reising (14). No kasniji kritičari uhvatit će se upravo za ove termine te ih temeljito protresti, između ostaloga prenaplašavajući ono što Assmann vidi kao sastavni dio formiranja kanona, činjenicu da kriteriji očuvanja, zadržavanja i cirkulacije elemenata kanona „niti su jasni . . . niti neprijeponi“ (104), no isto tako nisu fiksirani pa može doći – kao što pokazuje i slučaj američkoga književnoga kanona ili, specifičnije, kanona američke renesanse – do preslagivanja, do premještanja nekih elemenata u „arhiv“ ili do njihova „onepoznačivanja“ time što ih se spojilo s „elementima arhiva“, kako smo pokušali pokazati za novohistorističku metodu (Assmann 104).

Ono što su naglašavali postmodernistički kritičari u naletima promjene paradigmi kao glavnu zamjerku kanonu, bila je politička uvjetovanost njegovih fundacijskih principa, rezimira Grabes. No ova postmodernistička skepsa, smatra Grabes, ne uzima u obzir činjenicu da je „književni kanon uvijek bio otvoren i podložan promjenama izazvanima složenim kulturnim procesima“ (313), a svaka opravdana kritika susreće se s jednako obvezujućom funkcijom kanona: „Ako bismo odbacili kanon, to bi značilo zabacivanje kulturnog pamćenja“, upozorava Grabes (318).

Možda je korisnije debati o kanonu pristupiti iz očista promjene fundamentalnih principa u disciplini koji uvjetuju i preslagivanje elemenata u kanonu, kako argumentira Reising. Ova se interna promjena nalazi u suptilnom međuodnosu s izvanknjiževnim vrijednostima – s promjenjivim socio-kulturnim prikazima američkoga društva i shvaćanjem mijena kojima je izloženo tijekom vremena, a koje povratno vrše pritisak na kanon koji bi trebao reflektirati nove predodžbe i nove prioritete. Izgleda da je, prema Reisingu, moguće proniknuti u dinamiku izmjene i tenzije između dviju perspektiva, dvaju formativnih principa: prvi daje prednost estetskim kriterijima, a drugi naglašava „sposobnost književnosti da posreduje američku društvenu zbilju“ (32). Vjerojatno je u pravu kad otpornost Matthiessenove formativne geste pripisuje činjenici što je ovaj uspio združiti oba principa, a za nas je osobito zanimljivo da je i Melville, pod oba kriterija, mogao naizmjenice zadržati visoki kanonski

status (nakon što ga je napokon zadobio tijekom 20-ih) (Reising 33, 20; usp. Faflik 1).

Ako pretpostavimo da je tijekom Hladnoga rata američka intelektualna scena bila zarobljena unutar regulativnoga okvira nacije-države ili se svojevoljno prilagodila toj kolektivnoj identifikaciji, onda je po njegovu završetku i dizanju restrikcija ona zakoračila u novu fazu, prigrlivši samo-definiciju koja se smjestila na suprotnome polu – društveno svjesne književnosti, književnosti koja posreduje književnu zbilju, osnaženu novom normom – „književnim i kulturnim radikalizmom“, reći će Reising (45). U svojem zalaganju za „otvaranjem“ kanona, što je ciklički jedan od kritičarskih prioriteta, odražavajući i američku heterogenost, socijalnu i kulturnu mobilnost pa i kvantitetu književne produkcije, ali i zahtjeve akademskoga tržišta, Reising smatra da se intervencije u kanon najsuvislije zbivaju ako se „proširi konceptualni fokus književne kritike tako da uključi društvenu ulogu američkih tekstova“, umjesto da bude mehaničko dodavanje uobičajenih sumnjivaca – žena i manjina (222). Tako se na presjecištu dviju odvojenih kritičkih paradigmi – sentimentalizma i viktorijanske književnosti, s jedne strane, te američke renesanse, s druge strane – uključivanjem spisateljica događa ne tek dodavanje novih imena i tekstova u postojeći kanon, nego ta agregacija mijenja odnose između dijelova međusobno, kao i između dijela i cjeline (243). Kako bi trebala funkcionirati to onepoznačivanje jednoga elementa drugim pokazuje zbirka eseja *Meki kanoni: američke spisateljice i maskulina tradicija* (*Soft Canons: American Women Writers and Masculine Tradition* [1999.]) urednice Karen L. Kilcup, koja obuhvaća rekonstrukciju književnoga dijaloga između spisatelja i spisateljica, bilo kao suvremenika, bilo intertekstualnim poveznicama od početaka 19. stoljeća do tendencija ranoga 20. stoljeća.

U suvremenim raspravama o kanonu pojam vrijednosti zamijenjen je pojmom „reprezentacije“ (predstavljajna), da bi se usmjerio iz političke sfere u kulturnu. Guillory smatra kako se od kanona počelo tražiti ono što mu nije bilo pripadno, pokušaj da se njime nadoknadi manjak političke reprezentacije, nevidljivosti u javnome prostoru za različite grupacije (vii-viii). No može se nakon „kanonskih ratova“ 90-ih zaključiti da je „politika revizije kanona u sadašnjem obliku jedna imaginarna politika, politika slike“, zaključuje Guillory (8). Kanonicitet, svojstvo pripadnosti kanonu, iskaz je „društvenoga učinka“: „Kanonicitet nije svojstvo djela

po sebi, nego njegova prijenosa, njegova odnosa prema drugim djelima u sprezi s drugim djelima – silab u njegovu institucionalnom sjedištu, školi“ (55). Ono što se prenosi, nastavlja Guillory, nisu samo kulturne vrijednosti, nego i „društveni odnosi“ (56).

Metaforika historiografije

Američka književna povijest kao disciplina rođena je krajem 19. stoljeća, kako opisuje Claudia Stokes. Iako je suvremena književna povijest znatno napredovala, ipak se, negoduje Stokes, „nastavljamo uvelike oslanjati na istraživanja, metode i uvjerenja kasnoga 19. stoljeća“ (7). No umjesto kritike možda se potrebno zapitati zašto su ove strukture tako uzglobljene da je njihovo iskorjenjivanje ili nemoguće ili donosi više štete nego koristi disciplinarnim naporima.

Nasuprot postmodernističkim propitivanjima, čini se uputnim spomenuti još jedan par konstrukcija potencijalno operativnih u pisanju povijesti književnosti, a koje Milivoj Solar uočava s aspekta tumačenja proze 20. stoljeća. On operira s mnogo apstraktnijom razinom diskursa, a to su mitovi o avangardi i mitovi o dekadenciji, kao strukture koje pretpostavljaju određene vrijednosti i nipošto ne proizlaze iz same znanosti o književnosti, a „uključuju shvaćanje, orijentaciju, cjelovitu vrijednosnu ocjenu, pa čak i način kako se provodi uopćavanje“ (*Mit* 17), čime nadilaze okvire i znanstvene analize i filozofije. Prethodne rasprave upućuju na tendenciju da postmoderna pribjegava mitskome načinu mišljenja u detektiranju epistemološke nestabilnosti, rascjepkanosti i zalaska velikih naracija. U načelu, jedan mitski obrazac isključuje drugi, dok uporaba bilo dekadentnoga, bilo avangardnoga mitskoga okvira uobličava odgovore na sva moguća pitanja na koja filozofija povijesti ne može odgovoriti. Motrenje iz sustava povijesti čini očiglednom spoznaju da samostalna povijest književnosti nije moguća jer je njezin osnovni kod (književne činjenice, njihov poredak u vremenu, veze i uvjetovanosti među njima...) podređen kodu opće povijesti (Solar, *Mit* 52).

Richard Harvey Brown u svojemu članku „Retorika i znanost o povijesti“ osnažuje mogućnost da se sagledaju učinci retorike i figuralnosti u zamišljanju i pisanju povijesti književnosti. Služeći se kognitivnim pristupom metafori, autor tvrdi kako ni znanstveni diskurs nije imun na metafore, nego može usvojiti neke fenomene kao objekte proučavanja tek pomoću metafore koja ih čini dostupnima spoznaji. Po tome je svaki diskurs figuralan jer se nužno oslanja na metafore i ostale trope, koji mogu biti originalni (u nastajanju) ili okamenjeni (Brown 261). Brownu je važno pritom naglasiti kako se spoznajni učinak figura svodi na jedno: „Svi povjesničari-znanstvenici (evolucionisti, empiristi) operirajući raznim korijenskim metaforama, kreiraju historijska razdoblja, koja zrcale njihove profesionalne i spoznajne interese“ (264).²⁵ Današnja narasla svijest, ili skepsa, kako se u cjelokupnoj historijskoj znanosti krije i figurativni aspekt te je čini podložnom, između ostaloga, retoričkoj analizi, postavlja dodatne izazove projektu koncipiranja i pisanja povijesti nacionalne književnosti.

Ilustracija nekih figurativnih aspekata „nove“ povijesti američke književnosti je *Madež: destabiliziranje divljine u američkoj povijesti književnosti* (*The Birth-Mark: Unsettling the Wilderness in American Literary History* [1993.]) autorice Susan Howe, suvremene pjesnikinje i kritičarke. Howe se posebno zanima za povijest puritanizma, koja je, naravno, dostupna u tekstualnim tragovima, često manjkavima, napola sačuvanima, nepouzdanima autora. Druga je kulturna konstanta za nju tradicija antinomijanzma, koju ne vidi samo kao vjersku pobunu protiv ortodoksnoga kalvinizma nego kao intelektualno traganje, suprotstavljanje autoritetima, ortodoksiji, patrijarhatu i normama (1, 141). Ovakve osobine ona pronalazi kod nekolicine autora 18. i 19. stoljeća (među ostalima, Mary Rowlandson, Hermana Melvillea, Emily Dickinson), ali isto tako uočava njihovu prisutnost i kod američkih književnih kritičara i povjesničara (poput Matthiessena i Millera), iako ne u tolikoj mjeri da bi zadale ton njihovih djela. Pristupajući radovima tih pisaca i povjesničara književnosti kao složenom semiotičkom i povijesnom fenomenu, Howe ih pokušava dešifrirati ne samo dominantnom pričom o antinomijanzmu i otpadništvu nego i jednim od

²⁵ Na primjeru korpusa književnosti viktorijanskoga razdoblja Gillian Beer (2009.) pokazala je na koji način je Charles Darwin iznalazio novi diskurs i vokabular za svoju teoriju evolucije i prirodna odabira te je utoliko posezao za metaforama, analogijama i narativnim zapletima, kako pokazuje u čitanju njegova *Povijekla vrsta*.

paradigmatskih američkih žanrova, „pripovijesti o zatočeništvu“ (*captivity narrative*) (167).²⁶

U takvom dramatiziranju doživljaja indijanskog zatočeništva i boravka s domorocima Howe tvrdi da se mogu prepoznati i slijediti osnovni elementi američke kulturne svijesti koji i danas određuju razumijevanje ne samo američke književnosti nego i drugih kulturnih oblika. Metafore „susreta s divljinom“ te „antinomijanizma“ (možda kao obrnutog kretanja iz civilizacijske prisile u nenormiranu divljinu) postaju tako dvije okvirne strukture u kojima je moguće sagledati putanju američke književnosti, kao i sudbinu kulturnih pitanja koje obrađuje. Odnosno, ove metafore postaju konceptualne kategorije za sagledavanje čitavoga niza djela, pa tako i Melvilleova opusa.

Historizam i razumijevanje američke književne povijesti

Kako navodi Wellek, 50-ih godina se u anglosaksonskom književno-teorijskom svijetu odvijala zanimljiva polemika između dvaju tada dominantnih teorijskih pristupa. Naime, najprije je William Empson objavio ponešto osebujnu i na „pomnom čitanju“ (*close reading*) utemeljenu interpretaciju pjesama Georga Herberta (jednoga od najznačajnijih engleskih pjesnika 17. stoljeća, tzv. „metafizičara“), da bi potom Rosamund Tuve širom interpretativnom gestom – koja seže u prošlost i obuhvaća i izvan-književne žanrove toga doba – pokušala pokazati nedostatke i nedopustive idiosinkrazije ahistorijske metode (8-9). Osvrnuli bismo se ovdje na barem još jedno moguće kontrastiranje metoda u književnoj znanosti i povijesti književnosti, primjerice, u studijama Charlesa Feidelsona i Ursule Brumm. Feidelson u klasičnoj studiji *Simbolizam i američka književnost* grupira djela iz razdoblja „američke renesanse“ oko simbolističke estetike, shvaćajući je očito kao izvanvremensku kategoriju. Osim toga, usredotočuje se na pitanje „književnoga oblika“ i specifičnoga stilskog obrasca koji postu-

²⁶ Drugi izvorni američki žanr isto je tako subverzivno uznemirujući u svom dramatiziranju odnosa između rasa i spolova te propitivanju pravde, etike, morala i društvenog uređenja; to je robovska pripovijest, autobiografske priče Afroamerikanaca o iskustvu ropstva (*slave narrative*). Usp. Howe 167.

lira „srodnost između američke književnosti sredine 19. stoljeća i simboličke estetike koja je iznjedrila modernu književnost“ (4). Pritom radi u okviru „sheme, intelektualnog oblika i niza mogućnosti“, a ne slijedom povijesnih „korelacija“ (5). Knjiga njemačke amerikanistice Brumm *Američka misao i vjerska tipologija* (*American Thought and Religious Typology* [1970.]), naprotiv, odlikuje se osjećajem za povijesnost jer ne samo da se zanima za uzroke pojava koji se uvjetno mogu nazvati „američkim simbolizmom“ nego u prvome dijelu knjige obrađuje povijest ključnih termina kojima se služi u knjizi.

Sljedeća generacija amerikanista pokazuje odlučniju tendenciju da historizira, da tekstove očudi tumačenjem i oživi u što je moguće većoj mjeri izvorni kontekst. U toj se generaciji ističe Sacvan Bercovitch koji je već 1974. nagovijestio dolazak nove struje u knjizi *Američka puritanska imaginacija: ogleđi iz prevrednovanja* (*The American Puritan Imagination: Essays in Reevaluation*). Bercovitch vidi kritičara kao tumača svijeta iz prošlosti koji se bez njegove erudicije ne bi mogao razumjeti, ali također upozorava na opasnost da se naturalizacijom uništi „drugost“ i „stranost“ svijeta prošlosti u sadašnjem kontekstu. Implicitni je zaključak Bercovitcha i njegovih suradnika na ovome projektu da je povijesno udaljeno razdoblje potrebno tumačiti da bismo ga razumjeli (otud njegova drugost), a, s druge strane, da ga je potrebno prevrednovati iz stajališta današnjih preokupacija, primjerice, „demistificiranja američke ideologije“, kako rezonira kritičar Alan Trachtenberg (nav. u Fuller 133), kojoj su puritanska tradicija i retorika ključni potporanj, kako pokazuje Bercovitch u cjelokupnom svojem opusu književnoga povjesničara.

Paul Hamilton sugerira kako su osnovne varijable kojima operira historizam svijest o jedinstvenosti i neponovljivosti povijesnih fenomena, svijest o promjeni i heterogenosti nasuprot zatvaranju povijesti u linearni sustav i univerzalizam (1-6). Međutim, ne bi li prihvaćanje takve pozicije dovelo povjesničara i znanstvenika do neizbježne šutnje, nemoći pred bezbrojnim tragovima koje – iz svoje perspektive i smještenosti u prostor i vrijeme – čita iz povijesti? To se ipak ne događa jer kada, na primjer, autori novije povijesti američke književnosti u uvodu historiziraju pojam američke književnosti, nedvojbeno je da osjećaju potrebu revidirati pojam koji je bio na drugačiji način uspostavljen 1947. godine pod uredničkom palicom R. E. Spillera. Istodobno ne odustaju od toga „proskribiranoga“ pojma što,

prema Bitiju, upućuje na intersubjektivnost koju neki termini i procedure imaju unutar znanstvene zajednice (263). Kako navodi Stokes, američki povjesničar književnosti Robert Spiller, urednik prve američke povijesti književnosti u 20. stoljeću, tvrdio je da svaki naraštaj treba proizvesti svoju varijantu „povijesti književnosti Sjedinjenih Država“ (nav. u Stokes 2). Spanos iz svoje radikalne dekonstrukcijske perspektive (on izbjegava samolegitimaciju kao novi historist ili novi amerikanist) taj konsenzus naziva disciplinirajućom voljom institucije na djelu (Bové and Spanos 7).

Predgovor *The Columbia Literary History of the United States* iz 1988., projekta skupine urednika na čelu s Emoryjem Elliottom, čija karijera oslikava novije metodološke mijene u disciplini, nudi jedan od ključeva za razumijevanje novonastale autorefleksivnosti i metadiskurzivnosti novijih generacija američkih kritičara i povjesničara književnosti. Izrijeком se navodi kako svjesno rade unutar ponuđenoga (dakako, opet ideološki intoniranoga) okvira neslaganja nasuprot obredima konsenzusa: „Zadnjih su nekoliko desetljeća konsenzusi raznih vrsta na sveučilištu – lijevi i desni, politički i estetski – prekršeni, poništeni, potrošeni ili, u najmanju ruku, postaju predmetom razgovora“, reći će Bercovitch o cijelome kontekstu (*Rites* 353).

Kako pokazuje Bercovitchev rad tijekom godina, pojam konsenzusa danas se često javlja u suvremenoj amerikanistici, a primjenjiv je na nekoliko razina i višestruko je konotativan. Jedna je od najpregnatnijih konotacija konsenzusa kao *covenanta*, kako objašnjava Susan Manning, što u puritanskoj (kalvinističkoj) teologiji funkcionira kao spona, zavjet, savez, testament između Boga i izabranoga naroda. U prvoj fazi njihova odnosa Bog kroz svoj savez/zavjet djela (*covenant of works*) jamči vječnu nagradu za život proveden u poštenju i poslušnosti (Manning 4). U drugoj, post-adamovskoj neizvjesnosti, navodi Michael Gilmore, Bog iznalazi novi zakon/savez, nazvan u protestantskoj teologiji savez milosti (*covenant of grace*) (*Middle* 7). Kako upozoravaju proučavatelji puritanskoga supstrata britansko-američke kulture, ovo izmještanje iz staroga u novi savez dramatično naglašava i promijenjenu poziciju čovjeka-vjernika. Naime, milost, da bi bila učinkovita, zahtijeva vjeru, a time pretpostavlja dublju introspekciju vjerničkoga subjekta koji propituje vlastitu nutrinu u potrazi za znakovima vjere ili sumnje, često s dramatičnim posljedicama za psihu, kako upozorava Bercovitch (*Puritan* 23). Ako se Bercovitcheva figura primijeni na

napore povjesničara američke književnosti, ovi bi u tom slučaju mogli biti ili konsenzualni ili disenzualni, a njihovo pismo funkcionira unutar tropa zavjeta/saveza ili otpadništva/pobune te se može podvrgnuti istoj tropološkoj analizi kao druge karakteristične puritanske figure. U takvoj konstelaciji novi amerikanisti (koji uključuju i nove historiste, ali i druge orijentacije) pripadali bi disenzualnom taboru prožetom samorefleksijom, sumnjom i manjkom „vjere“ u Ameriku, a njihovi prethodnici kao obdržavatelji saveza.

U svojoj drugoj konotaciji, kako sugerira Bercovitch, konsenzus može označavati i *compact* (ugovor, sporazum), kao u sintagmi *The Mayflower Compact*, osi demokratskoga ustroja na tlu današnjih Sjedinjenih Država. U činu ugovornoga odnosa između puritanskih (i nepuritanskih) muških glava obitelji pristiglih na obalu Novoga svijeta 1620. na simbolički se način uprizoruje i ponavlja obred održavanja društvenih pravila i normi, ukotvljenih u retoričkoj praksi, ovaj puta legalističkoga usmjerenja, ali i u političkoj tradiciji. Suvremeni amerikanisti svjesni su performativnog potencijala ove geste, kako, primjerice, izranja u Peasovoj raspravi donekle metaforički transponiranoj kao vizionarski ugovor (*visionary compact*), slijedom njegove argumentacije kako literarni korpus prve polovice 19. stoljeća izvodi sličnu normativno-stabilizirajuću funkciju poput mejflaverskog presedana (1987.).

Bercovitch drži da je za američko društvo temeljna ideološka praksa sadržana u neprestanom simboličkom ponavljanju obreda konsenzusa, utemeljenih u puritanskoj retorici i proizašlih iz biblijskih tropa kao što su izlazak, osvajanje, poslanje, hodočašće, otkupljenje (*Rites* 32). Bercovitch vidi u tome vrlo fleksibilan sustav sakralnih i, potom, sekularnih simbola koji mogu zahvatiti veliki broj fenomena te drži da je pomoću njih moguće objasniti kako su retorika i mitski obrasci samo jedne skupine američkih doseljenika mogli postati općevažećim i kako su ih mogli prihvatiti svi anglosaksonski useljenici (*American* xii).²⁷

²⁷ Ako pogledamo prikaze američke povijesti, vidimo da su samo na sjeveroistočnome dijelu obalnoga pojasa, tzv. Novoj Engleskoj, puritanski useljenici imali prevladavajuću većinu (koja doduše od samoga početka nema apsolutnu kontrolu nad opozicijskim glasovima, kako pokazuje buntovnička gesta Rogera Williama). U središnjem i južnome dijelu kontinentalnog SAD-a koji zapremaju druge izvorne engleske kolonije iskazuje se heterogenost religioznog, etničkog i socijalnog uzorka iseljenika (Norton et al. 2001).

Bercovitch nadalje objašnjava kako se unutar tog modela tumačenja svijeta, čovjekova mjesta u njemu, prošlih, sadašnjih i budućih događanja, pokazuje da svaki događaj ima svoju ulogu unutar takve egezegetske sheme: bilo da se radi o ekonomskome poretku, otimanju teritorija ili naseljavanju, ratnom pohodu pa čak i Revoluciji koja se također može podvrgnuti ovome „otkupiteljskom planu“ (*Rites* 37-38). On smatra da čitava grana utemeljitelja američkih studija preuzima i osnažuje „puritanski mit“ uspostavljanjem američkoga književnog kanona, kao novog uobličavanja granica i oblika konsenzusa, u svjetovnom društvu u kojem biblijska tipologija više ne igra tu ulogu (*Rites* 10-11).²⁸ Nasuprot konsenzusa, Bercovitch smatra kako su u američkoj tradiciji postojali oblici pobune/neslaganja, čak i u radikalnom smislu, ali su uvijek mogli biti uvučeni u tradiciju reforme, konsenzusa koji u sebe uključuje pojam Amerike. Odnosno, nastavlja Bercovitch, čak se i radikalni oblik pobune (koji dolazi od feminizma, socijalizma, građanskih prava) poziva na temeljne zasade upisane u tekstove Deklaracije neovisnosti i Ustava, koji postaju i znak i referent, koji i otvaraju i omeđuju mogućnost pobune (*American* 11).²⁹

Drugim riječima, noviji kritičari i povjesničari američke književnosti, poput Elliotta i Bercovitcha, nastoje se othrvati totalizirajućoj tendenciji da oblike neslaganja/pobune zatvore obredima konsenzusa koje im na raspolaganje stavlja američka ideologija te nastoje predočiti raznolikost perspektiva. Koje su pritom novouspostavljene granice? Prva je, kako navodi Elliott, pozivajući se na novohistorističku paradigmu, kako se ne može izaći izvan polja ideoloških silnica i nepristrano opisivati objekt proučavanja, tako da, ukoliko su stariji povjesničari radili ili unutar pozitivističko-povijesne ili formalističke paradigme, utoliko i današnji opisivači također predo-

²⁸ Svakako je moguće pratiti ovu liniju obnove zanimanja za puritance u slijedu Perry Miller, Richard Chase (američka romansa), Feidelson (simbolizam), Harry Levin (mračna vizija povijesti, društva i čovjeka), Bercovitch, koji maestralno, ali i s dozom povijesne ironije odaje počast Milleru. Naveli bismo još jednog ironičnog i sardoničnog čitatelja „puritanskoga mita“, Richarda Slotkina, koji među prvima pokreće frontalni napad na puritanski ekscelencijalizam, međutim, i dalje mora pretpostaviti njegovu sudbinsku ulogu u formiranju nacionalnoga identiteta. Slična je filozofsko-teorijska pozicija Spanosa, još jednog zatočenika puritanskoga mita, čak i u stavu njegove nepomirljive opozicije.

²⁹ Manning ukazuje na paralele između, s jedne strane, lingvističke tjeskobe zbog engleskoga idioma, zbog engleskih modusa književnoga izraza, koji se deklarativno rješavaju uvođenjem američke jezične varijante te, s druge strane, Deklaracije neovisnosti koja „istodobno odbacuje savez te proglašava novu isповijest vjere i obznanjuje novo poslanje“ (52-53).

čavaju tekst koji je pristran, naime, „pod kontrolom ideoloških i kulturnih uvjerenja“ (xvii). Osim toga, njihov je rad svakako potaknut i temeljnom revizijom procesa stjecanja znanja i njegove konstrukcije u bilo kojoj znanstvenoj disciplini. Druga se Elliottova urednička refleksija o metodi odnosi na profesionalnu kompetenciju, što izrijeckom uključuje izbore i odluke, a i osobne preferencije određene grupe stručnjaka o tome što uključiti u prikaz polja američke književnosti (xii). Treća komponenta koju, prema Elliottu, uključuje suvremeno pisanje povijesti književnosti, a u skladu sa znakovitim transformacijama književne znanosti zadnjih pedesetak godina, jest pragmatičnost, što prvenstveno označava odbacivanje kriterija istinitosti, objektivnosti i potpunosti prikaza, a uključuje subjektivnije i kontingentnije kategorije (xviii). Konačni znak plesanja u istome ritmu sa suvremenim teorijskim zbivanjima je promjena u nazivu predmetnoga područja.

Dok je u Spillerovoj povijesti književnosti 1947. konvencija nalagala sintagmu *American Literature*, zadnjih se desetljeća različitost, nesvedivost i pluralitet opisanih fenomena nastoje označiti geopolitički nedužnijim terminom, Sjedinjene Države. Posebice stoga što se, kako Elliott obrazlaže razloge i motive svoje i svojih suradnika, uključuju i pret-kolumbovski i kolonijalni artefakti (xix). Ostali termini iz naslova nisu promijenjeni, ali se nastoje rabiti s punom sviješću o više ne tako samorazumljivom referentu bilo „literarnosti“, bilo „povijesti“.

Amerikanisti sve češće izražavaju određenu vrstu nelagode pred izazovom pisanja povijesti „američke književnosti“. Tako i William Spengemann propituje spoznajni status same sintagme te smatra da su, s jedne strane, „Amerika“ i „američka“, a s druge „književnost“ nekompatibilne kao i svaka druga kombinacija geopolitičke i ahistorijske kategorije (*Mirror* 145). Spengemann, dakle, odbacuje kriterije geopolitičke, nacionalne i kulturno-reprezentativne prirode, tj. izvanknjiževne značajke te smatra jezik osnovnom odrednicom definiranja međa povijesti američke književnosti tako da se povijest američke književnosti treba sagledavati u kontekstu povijesti književnosti na engleskome jeziku (*Mirror* 161).³⁰ U današ-

³⁰ Sličnim problemima, u nešto drugačijem kontekstu, bavili su se formalisti 20-ih godina, u svojoj kasnijoj fazi. Jedno od rješenja koje nude Tinjanov i Jakobson (1929) je supostavljanje književnosti i drugih sustava, posebice jezičnoga sustava, oslanjanje i na sinkronijsko i na dijakronijsko pristupanje pojavama te metodološku nesprovedivost umjetnog ograđivanja književnosti od drugih serija ili umjetnih podjela (kronološko razdoblje) unutar jedne serije (književnost). Evo

njoj nomenklaturi to bi bile nove anglofone književnosti (za razliku od starijih termina postkolonijalne ili književnosti Commonwealtha). Time Spengemann, kao većina njegovih kolega na prijelazu u 21. stoljeće, eksplicitno dovodi u pitanje temelje na kojima se gradila i uspostavljala disciplina američkih studija tijekom 20. stoljeća. Dakle, povijesni procesi i poticaji koji su doveli do osamostaljivanja američke književnosti danas se dovode u pitanje s pozicije metodološke i epistemološke neadekvatnosti, na koju se nadodaje i ideološki uvjetovana pozicija. Oporbenjački glasovi čuli su se i ranije, upozorava Graff. Već povijesno usmjereni kritičari prije 50-ih uočavali su kako se naziv „Amerika“ rabi povijesno neutemeljeno, ali simbolički nabijeno: „Za čitav se niz djela tvrdi kako su jedinstveno američka zbog kvaliteta poput tragičke vizije, moralne višeznačnosti, psihološke dvostrukosti“ (*Professing* 220). Još se jednom nameće uočavanje veze između konstruiranosti genealogije američke književnosti i društveno-povijesne situacije: potrebe da se jakom gestom potvrdi kako snažna nacija ima i visokovrijednu književnu produkciju koja se punopravno može natjecati s drugim (europskim, „velikim“) književnostima.

Bercovitch je u svojim analizama semiotizirao simbol „Amerike“, time ga smjestio u povijesno i kulturno okruženje i pokazao kroz kakve je sve semantičke promjene prolazio s vremenom. U poststrukturalističkoj klimi, navodi Peter Carafiol, „Amerika“ se shvaća kao „transcendentalni označitelj“, dekonstruira se i prikazuje kao „Drugo“ (*American* 3). Unatoč takvim intervencijama, Carafiol ipak smatra kako su američki studiji još uvijek bili podvrgnuti disciplinarnom konformizmu, dok ime Amerika i nadalje ima snagu imaginarnog središta, podrazumijevajućega ideala kojemu se prilagođavaju činjenice i koje opravdava i organizira disciplinarne studije (*American* 11). Carafiolu, čini se, najviše smeta što i noviji pristupi pokazuju nedostatak kontekstualnog gledišta, odnosno i dalje pokazuju preveliku nacionalnu usmjerenost i zatvorenost u vlastito polje.

Carafiol je, međutim, svoju tezu donekle i zaoštrio u tome što njegova perspektiva „treba rastaliti granice onoga što smo nazivali američkom književnošću i upućivati onkraj njih prema preosmišljanju književne

primjera: „Pojam književnoga sinkronijskog sustava ne podudara se s pojmom naivno zamišljenoga kronološkoga razdoblja, budući da u njegov sustav ne ulaze samo kronološki bliska umjetnička djela već i djela koja ulaze u sustav iz stranih književnosti i starijih razdoblja“ (91).

povijesti općenito“ (6). Pritom se kritički usmjerava na pojam „američkoga ideala“, kao transcendentne pretpostavke i organizacijskog principa povijesti književnosti, koja je dotad „utemeljivala vrste povijesnih naracija koje su znanstvenici konvencionalno stvarali“ (ibid.). Pod utjecajem novih pravaca znanstvenici bi sada trebali početi primjenjivati „historicističke“ temelje, uvjeren je Carafiol (ibid.). Ustvrdivši da je dotadašnja (hladnoratovska) znanost operirala „logičkim ograničenjima polja i nekoherentnim pretpostavkama“, Carafiol ide i toliko daleko da predloži njegovo dokidanje (8).

Carafiol, nadalje, problematizira cijeli niz idealnih pretpostavki koje su naraštaji amerikanista smatrali neophodnima u bavljenju disciplinom i organizaciji znanja – pretpostavki koje smo već prije nazvali „disciplinarnim nesvjesnim“ – kao što su „pretpostavljeni idealni red“ i „nadređeni nacionalni identitet“ (11). Ako je krajem 20. stoljeća došlo do „erozije“ tih ideja, doista je razložno pretpostaviti da se polje treba organizirati na drugi način. Problem nastaje kada se pokušaju definirati ti novi pravci istraživanja. Budući da su formalistički pristupi nadideni, preostaju historicistički, no ni oni ne izlaze izvan okvira duboko ukorijenjenih disciplinarnih ideala, kojima, navodi Carafiol, podliježu i ideje neslaganja, različitosti, povijesnoga revizionizma s obzirom na to da niti jedan od njih ne zadire u „dogmatski odnos između izabranih američkih tekstova i američke kulture i pojma zasebne američke književne tradicije“ (17). To bi svakako bila velika žrtva na oltaru teorijskoga pravovjerja, s obzirom na to da, priznaje i sam Carafiol, kanona se nije „tako lako odreći“, a nije ni posve „artificijelan“ (26).

Kao jedan od korijena „američkoga ideala“ Carafiol s pravom smatra transcendentalizam, koji je „označio [američki] književni i intelektualni izvor“ (42) te, kako smo već objasnili, stvorio snažnu pripovijest o idealnom utjelovljenju američkih principa i nacionalnoga identiteta koji se ostvario u književnosti toga doba. Od Brooksa, preko Mumforda, do Matthiessena, navodi Carafiol, nastavlja se „idealistički model“ stvaranja američke književne povijesti i kritike (81). No ako je Carafiol u pravu kada razotkriva povijesni kontekst i idejnu težinu koju su ovi pojmovi nosili za naraštaje kritičara, koji bi bio izlaz iz ove dileme?

Ponešto idealistički Carafiol predlaže da se polje američke književne kritike samodokine tako što se više neće temeljiti na zamisli o „nekom je-

dinstvenom američkom značaju ili na svojem statusu kao izrazu iskustva novoga svijeta“, nego će se shvaćati kao obične tekstualne prakse (150). U konačnici, američka književna povijest i kritika trebale bi ukinuti i ugasiti „američki ideal“ koji je izravno ili retroaktivno zasnivao, organizirao i usmjeravao tijekom discipline. No, i sam se Carafiol pita, je li moguće „razviti kritički vokabular koji bi bio neovisan o fundacijskim pretpostavkama“ (152) – doista opravdano pitanje. Neke anti-fundacijske strategije predlaže Carafiol kada sugerira korisnu kritičku intuiciju u kombiniranju dviju paradigmi – estetske (tj. formalističke) i povijesne (154). Kanon ima funkciju ako se shvati kao „silab koji se sastoji od ‘djela koja odgovaraju današnjim svrhama“, a vrijednost teksta mjeri se njegovom uporabom (Carafiol 162, 163). Uistinu bi to bila jedna ne-ekscelencionalna povijest američke književnosti i američke književne kritike, kada bi se pisala na takav način, a u konačnici više ni ne bi bila povijest *američke* književnosti.

Slična pitanja postavlja i Arac, kao komparatist, problematizirajući svoje autorstvo priloga već spomenute *Cambridge History* u članku „Nationalistička poetika u novijoj američkoj književnoj historiografiji: primjer New Cambridge History“ („The Politics of Nationalism in Recent American Literary Historiography: The Case of the New Cambridge History“), u kojoj je građa organizirana u nekoliko dijelova, na više od 5000 stranica, dok je njegov prilog vezan za sv. 2: *Proza između 1820-1865*, pododjeljak „Pripovjedni oblici“ („Narrative Forms“) („Politics“ 15-16). Nadalje pokazuje kako specifična ekonomija organizacije građe i podjela posla među sudionicima projekta u nekoj mjeri određuju opseg i prirodu građe; „kompozicijsku racionalizaciju i šutnju“ (Arac, „Politics“ 17) o nekim fenomenima koji njegovoj problematici ne pripadaju ne zbog povijesne ili logičke povezanosti i kauzalnosti, nego zbog načina na koji urednička i kolegijalna interakcija određuje opseg teme. On ironično prikazuje dilemu iz naslova (o nacionalizmu koji učinkovito oblikuje priču o američkoj književnosti) osvrćući se na „neke snažne glasove koji možda sami vjeruju, a zasigurno bi druge htjeli uvjeriti, da su Sjedinjene Države izvojevale pobjedu u Hladnome ratu i u Zaljevskome ratu, što je ponovno Ameriku stavilo u središte“ („Politics“ 23). Budući da je SAD doista izašao kao supersila iz ovih ratova, nameće se dojam da je ovo zapravo zadana i očekivana disenzualna pozicija u imaginarnome polju discipline, kako smo već gore opisali. Ovakva su pitanja važna, prema Aracu, između ostaloga jer odražavaju politiku uklju-

čivanja nekih autora, djela, procedura i ideja iz legitimnih disciplinarnih interesa – ili pak njihova isključivanja – kao što je slučaj s 19. stoljećem, koje po njemu prolazi kroz fazu revalorizacije tekstova ili interpretativnih očišta („Politics“ 23).

Čuju se i drugi glasovi koji upućuju na potrebu izlaska iz uskih okvira „američkoga“ i upućuju na šire, internacionalne i inovremenske procese. Buell potkrepljuje mogućí istraživački okvir koji bi osvjetlio paralele između zbivanja u američkome 19. stoljeću i nastajanja nacionalne književnosti i zbivanja u tzv. postkolonijalnim književnostima u smislu statusa jezika tj. amerikanizacije engleskoga, kulturne hibridnosti, statusa umjetnika i njegove uloge u zajednici, „stranih žanrova“ i pastoralnoga doživljaja prostora („American“ 427-434). Naime, Buell smatra kako će razmještanje autora i djela američke renesanse u kanonu uvijek izgledati proizvoljno ako se uzmu u obzir samo uskodisciplinarni kriteriji, ako se ne uoče poveznice ne samo s angloameričkim intertekstom nego i sa stilskom formacijom nazvanom romantizam – dovodeći američka zbivanja u vezu s europskim književnostima 19. stoljeća („American“ 413-414). Ako se ne dogodi ovako preorijentiranje, upozorava Buell, američki studiji i dalje će biti zatvoreni u neku vrstu „ovoatlantskoga hermetizma“ i ponavljati priču o izvorišnim mitovima „puritanskoga naslijeđa“ i „adamovske nevinosti“ („American“ 413).

Metafora američke renesanse

„Američka renesansa“ svakako ostaje ključnim periodizacijskim konceptom u kojemu Melville funkcionira kao aktivni pisac, iako se njegovo stvaralaštvo ne iscrpljuje s povijesnom granicom ovoga razdoblja, naime, Građanskim ratom. Kako je naglašeno u ranijim poglavljima, ovaj semantički zvučni pojam stvorila je starija kritika, a posebno se vezuje uz ime F. O. Matthiessena i njegovu ključnu studiju iz 1941. istoga naziva. Potrebno je, međutim, pokazati koje alternativne opise američke književne i kulturne scene 50-ih godina 19. stoljeća nude noviji pristupi. Za početak, iako ne odbacuju posve ovu rezonantnu oznaku „renesansa“, noviji kritičari sve češće rabe književno-povijesnu nominaciju „američki romantizam“ (koja,

međutim, nije ništa manje polivalentna) pa i „viktorijanska Amerika“, što možda snažnije sugerira kulturne poveznice s matičnom zemljom i nelađodno asocira na zaostatke američkog postkolonijalnog osjećaja.³¹ Uz to, novohistoristička orijentacija jače naglašava tzv. homogenizirajuće i ko-optirajuće tendencije u obredima konsenzusa (kritičkoga i društvenoga), nego transformirajuće i subverzivne silnice koje više ističu stariji pristupi.

Carafiol u znakovito naslovljenom članku „Komentar: nakon američke književnosti“ („Commentary: After American Literature“) naglašava kako je mogući pravac za novo koncipiranje američke povijesti književnosti ne toliko „rekonstrukcija‘ američke književne tradicije“ nego njezino smještanje u „širi, manje amerocentrični, ‘komparativistički‘ kontekst“ („Commentary“ 541). Odbijanje kontinuiranog proizvođenja određene slike Amerike u diskursu književne historiografije vodi do invencije post-američke književnosti, bez središnjega mita, teleološke usmjerenosti, bez ahistorijske jedinstvenosti. Dakle, nastojanje da se kroz priču uspostavi fenomen „američke književnosti“ danas je prošlo puni krug i nalazi se na početku novih pokušaja da ga se kontekstualizira, historizira i internacionalizira.

Iako novija povijest američke književnosti *The Columbia Literary History* rabi pojam američka renesansa s puno više rezervi nego prethodne, ipak je primjetno kako još ima određenu uporabnu vrijednost pa makar i kao polazna točka za revalorizaciju kanona ili povijesti američke književnosti. Još od snažne geste preispitivanja pojma i značenja američke renesanse u knjizi indikativno naslovljenoj *Preosmišljanje američke renesanse (The American Renaissance Reconsidered* [1985., 1989.]), jasno je da ni novija kritika nema namjeru ukinuti niti izbaciti periodizacijske kategorije, nakon što je ukazala na njihovu ideološkičnost i konstruiranost. U studijama iz 21. stoljeća ne opaža se tendencija hermeneutičke sumnjičavosti prema fiksiranim periodizacijskim oznakama ili književno-povijesnim kategorijama. U svojoj revizionističkoj studiji o ovome razdoblju, ali iz rodne perspektive, Jana Argersinger i Phyllis Cole bez zadržke rabe

³¹ Neki alternativni nazivi bili bi: književnost prije Gradanskoga rata (*antebellum literature*; Baym); američki transcendentalizam (Buell); američki romantizam (Gilmore); viktorijanska Amerika (Ann Douglas, Carroll Smith Rosenberg); emersonijanizam ili Emersonova tradicija (John Carlos Rowe). U usporedbi sa svojim prethodnikom, ovi su termini ili sužavanje u odnosu na semantički potencijal postojećega naziva ili nisu ništa manje metaforični od njega.

ustaljenu periodizacijsku oznaku koja je i dalje lokalnoga, regionalnoga i nacionalnoga karaktera, s konotacijama američke specifičnosti, a odnosi se na termin transcendentalizam (2014). Dvije novije zbirke eseja koje će odigrati ulogu pri diseminiranju književno-povijesnih kategorija na sveučilištima u 21. stoljeću rabe pojam američka renesansa (Phillips, 2018; Reynolds 2022).

Zanimljivo je da su se sve novije kritičke metodologije nastojale dokazati i legitimirati upravo na razdoblju američke renesanse, koje je, kao što tvrdi Pease, uzdignuto na *locus classicus* američke povijesti književnosti (Michaels and Pease vii). Matthiessen, Chase, Feidelson, sve do Nasha Smitha, vjerojatno bi se složili s tim kako su ključni termini za kanonizirane članove „kluba“ američke renesanse otpor, suprotstavljanje, pobuna protiv klasičnih kodova, kao i u odnosu na kodove popularne, masovne kulture toga doba.³² U skladu s takvim „oporbenjačkim modelom“, kako ga označava Bercovitch, jest i rasprostranjena klauzula prema kojoj je stvaralac u američkoj renesansi marginalna i marginalizirana figura u društvu koje ne pogoduje razvoju (visoke) književne produkcije. Međutim, istraživanja obavljena od 70-ih godina naovamo, kako ćemo uputiti u sljedećem poglavlju, ponudila su dovoljno argumenata u prilog tezi da su pisci bili i suradnici i sudionici mnogih procesa svojega doba, usprkos subverzivnosti koju nitko ne pokušava do kraja poreći.

Richard Chase u jednoj od ključnih studija klasične faze američkih studija, *Američki roman i njegova tradicija* (*The American Novel and Its Tradition* [1957.]), nastoji opisati osobine američkoga romana tijekom prve polovice 19. stoljeća. Današnji amerikanisti smatraju taj potez koliko uspješnim, toliko i ideologiziranim potezom zasnivanja američke romanske tradicije. Chase drži kako se američki roman otpočetak pregrupirao u odnosu na snažnu englesku tradiciju inkorporiranjem elemenata tzv. ro-

³² Članstvo u klubu varira s obzirom na različitost kritičarskih interesa i kriterija izbora. Matthiessen je najekskluzivniji (bez Poea i Dickinson, kao i drugih spisateljica, uzgred su spomenute Fuller i sestre Peabody; bez Afroamerikanca Douglasa) u tolikoj mjeri, upozorava Arac, da se može govoriti o modelu koji u želji za cjelinom isključuje drugačije („F. O. Matthiessen“ 98). Oporbenjaštvo uključenih pisaca postaje oruđe „hegemonijskog“ odabiranja sudionika (Arac, „F. O. Matthiessen“ 99). David Reynolds (1988.) uključuje Poea i Dickinson zahvaljujući konceptu subverzivnosti. Pritom je intrigantno pitanje prema kojim se kriterijima uspostavlja razdjelnica koja ne ubraja Harriet Beecher Stowe, Melvilleovu suvremenicu (sve do revalorizacija, usp. Buell 1986; Reynolds 1988; Tompkins 1985).

manse (*romance*). U odnosu na dominantni model realističkoga romana 19. stoljeća, Chase smatra da se ovdje radi o specifičnoj (kritičari će reći ekscelencionalnoj) „paralelnoj tradiciji“ američke proze. Fluck upozorava kako je za Chasea, kao starijega Amerikanista, važno naglasiti „element subverzije“ i „redefinirati romansu kao žanr kulturnoga otpora“ („The American“ 420). Jehlen smatra kako postoji opasnost da kritičari upadnu u zamku američke retorike „jedinstvenosti“ i „izuzetnosti“ (*American* 9, 20, 28). Nadalje, Bercovitch naglašava kako puritanska retorika potpomogne stvaranje mita o američkoj posebnosti unutar kojega sve pojave poprimaju osebujno značenje, ako se zbivaju u američkome kontekstu (*Rites* 32-33, 38). Pritom nije sporno da postoje specifičnosti američkoga romana koje izrastaju iz jedinstvenoga iskustva, ali sloj koji se razmatra pripada visokoj književnoj proizvodnji i kao takav nije mjerodavan za dijagnosticanje stanja u sustavu. Nash Smith, primjerice, u uvodu studije *Demokracija i američki roman* (*Democracy and the American Novel* [1978.]) bliže je presjeku kulture koji obuhvaća i *middlebrow* i *lowbrow* produkciju, koje se ne razlikuju dramatično od engleskih parnjaka. Ako se obrati pažnja na širi kulturni supstrat, iz kojega su na kraju mogla izniknuti djela poput *Moby-Dicka*, uviđa se kako je važan kontekst proizvodnje i recepcije djela. Za Nasha Smitha, međutim, ukoliko Melville, koji pokušava djelovati kao profesionalni pisac, mora voditi računa o interesima publike, utoliko gore po njegova djela (*Democracy* 4). Za Davida Reynoldsa, s druge strane, važno je upozoriti da Melville i njegova djela ne funkcioniraju u izolaciji i vakuumu od kulturnih silnica popularne i masovne kulture, nego u svojstvu djelatnog sudionika intelektualnih krugova New Yorka Melville aktivno recipira i rabi različite diskurse kulture svojega doba računajući na reakciju čitateljstva (1988.).

Socijalna povijest književnosti upućuje da je najprikladniji model američkoga pisca toga doba „profesionalac u nastajanju“, unutar kulture koja tek treba definirati svoj odnos prema takvoj vrsti rada, bio on progresivan ili nazadnjački. Margaret Fuller, Melvilleova suvremenica, i sama profesionalna spisateljica, još 1846. tuži se na to da pisci dobivaju nedovoljnu potporu od društva koje još nije doseglo onu vrstu kultiviranosti, obrazovanja, dokolice da bi moglo stvarati umjetnosti i književnost ili ih estetski percipirati (Fuller). Slijedi, dakle, radikalni obrat zasnovan na istim činjenicama koje je prikupila starija kritika, ali ih noviji kritičari različito inter-

pretiraju: po tome su pisci američke renesanse, američkoga romantizma ili transcendentalizma uspjeli baš zato što su bili sposobni u otvoreni, heterogeni diskurs uvući sve ostale marginalne, nepoćudne, popularne i masovne diskurzivne prakse i pripitomiti njihov radikalni potencijal. Kako ga god doživjeli, čini se da je u historističkom okruženju pojam američke renesanse zadobio određenu pragmatičnu uporabnu vrijednost i da iza njega stoji konsenzus znanstvene zajednice. Kako se izrazio povjesničar Andrew Delbanco: „Ono što danas smatramo klasičnom američkom književnošću bio je jedan od načina stvaranja i podupiranja te [američke] mitologije“ (*Real* 53).

Čim se fenomen američke književnosti 50-ih godina 19. stoljeća postavi u širu perspektivu, čim se povuku poveznice između literarnih, intelektualnih i političkih strujanja u Europi, kad se izađe iz bjelokosne kule visoke kulture, postaje jasnije kako se niti američka renesansa ne ocrta u dubokom, nego u nešto plicem reljefu, kako pokazuju kontekstualni, kulturološki, pa i šire ideološki usmjereni pristupi (Arac, Chai, Douglas, L. Reynolds). David Reynolds tvrdi da SAD 50-ih godina 19. stoljeća nije u opće kulturnom smislu prolazio kroz resemantiziranje različitih kulturnih/ religioznih/ političkih koncepata (primjerice, ropstvo, žurnalizam, konzumerizam, moral), ne bi bilo moglo doći do pojave vrhunskih književnih djela, niti bi njihova „subverzivnost“ bila zamjetljiva u tolikoj mjeri (7). Mnogo je primjera takve subverzivnosti i resemantizacije koncepata u *Moby-Dicku*. Pripovjedač i protagonist Ismael nehotično se sprijateljuje s poganskim harpunarom Queequegom, čije pleme navodno prakticira kanibalizam, praksu koja je u 19. stoljeću oznaka temeljne drugosti te joj se pristupa s mješavinom užasa i fascinacije. Ismael pripada poznatoj i za većinu onodobnih čitatelja shvatljivoj protestantskoj (kršćanskoj) tradiciji. U susretu dvaju likova sukobljavaju se i dva vjerska ideologema, „kršćanstvo“ i „poganstvo“. Melvilleova strategija sastoji se u tome da supostavljanjem dvaju nespojivih ideologema izazove djelomično pregrupiranje semantičkoga potencijala kulturno dominantne pripovjedne jedinice (Ismaela), koja se na planu fabule sastoji u tome da Ismael prihvaća Queequegovu orijentaciju i zalaže se za ravnopravnost svih denominacija uspostavljajući barem diskurzivno vjersku istovrijednost (MD 10). Na značenjskom planu djela strategija ima dalekosežnije posljedice s obzirom na to da može uzdrmati stabilizirano, usidreno značenje društvenih figura. To se može

objasniti, prema Davidu Reynoldsu, „široko rasprostranjenom mijenom stila popularnoga religioznog diskursa od doktrinarnog do imaginativnog“ (15). Ako se ovaj i slične postupke pomnijim opisom supostavi ostalim književnim te popularnim tiskovinama toga doba, D. Reynolds smatra da postaje uočljivije kako je naglašavanje subverzivnosti (u političkom i u poetičkom smislu) potrebno ublažiti terminima poput asimilacija, transformacija te stilizacija (7, 30).

Joseph Riddel tvrdi kako problematika izvornosti (u nekim razdobljima važna za svaku kulturu) američke misli zadire u logocentrički mit porijekla i izvora (77). Od zahtjeva izvornosti, iznimke i ekscesa nije izuzeta ni američka književnost, snažno uvučena u trop *novoga* – svijeta, početka, nacije, žanra, sebstva (ibid.). Otud i Lewisova ranija artikulacija mita o „američkome Adamu“ kao novome čovjeku spremnome graditi novo društvo oslobođeno povijesnoga tereta Staroga svijeta (1). Novohistoristička kritičarka Dimock također uočava tu specifičnu orijentaciju američkih intelektualaca u prošlosti: „vječiti je zadatak američkih povjesničara . . . bio tražiti za Ameriku posebnu volju Providnosti, jednu vrstu sretnoga izuzeća iz povijesti“ (*Empire* 13).

Za suvremene kritičare mit o „novome“ društvu u sukobu je, međutim, s povijesnom činjenicom što je engleski jezik bio, kako upozorava Tony Tanner, za Amerikance hegemonijski i doslovno i metaforički (*Scenes* 4). Doslovno, stoga što fenomene u „novome“ svijetu oslovljava „starijim“ europskim idiomom te stoga što u revolucionarnom i post-revolucionarnom razdoblju figurira i kao jezik zavojevača i neprijatelja – Engleza (Manning 52). Tanner naglašava želju leksikografa Noaha Webstera za novim „američkim jezikom“, koji bi bio „očišćen od imperijalizma svojstvena hegemonijske engleskome“ (*Scenes* 4). Za suvremene kritičare su povijesni i ideološki konflikti i kontradiktornosti bili na djelu i iza impulsa za ovim ambicioznim imenovanjem perioda (američka renesansa) koji je zapravo prisposodobiv europskim procesima izgradnje kulturne nacije. Istodobno, u ovome procesu imenovanja mogu se uočiti i dodatne kontradikcije. Ameriku i američki jezik uspostavlja se nasuprot engleskoj hegemoniji, dok je istodobno na djelu američko ovladavanje urođeničkim krajobrazom, florom i faunom, procesom preimenovanja i nametanja (američkih, kolonizatorskih) imena. Tanner to naziva „teritorijalnim pripajanjem putem imenovanja“ (*Scenes* 4). Starija (shodno tome i nevinija)

čitalačka pozicija, koju predstavlja Lewis, pažnju upravlja samo na američkoga novoga čovjeka u susretu s kontinentom (koji, međutim, nije bio ni nov ni prazan):

... novoga junaka bilo je lako identificirati kao Adama prije Pada. Adam bijaše prvi, arhetipski čovjek. Njegov je moralni položaj prethodio iskustvu te je u samoj svojoj novini bio u temelju nevin. Svijet i povijest ležahu pred njim. A bio je i neka vrsta stvaraoca, utjelovljenje pjesnika, stvarajući i sami jezik dok je imenovao elemente prizora pred sobom. Sve ovo i mnogo više sadržavala je slika Amerikanca kao Adama. (5)

Konačno, i samo ime „Amerika“ je, upozorava Jehlen, koloniziranje jezikom ogromnog prostranstva, označavanje novoga uz istodobno nasilje prema onima koji se ne mogu niti žele podvrgnuti tropu „otkrivenoga svijeta“, dakle, američkim Drugima – starosjediocima, „Indijancima“ (*American* 27).

Buell rabi pojmove poput neoklasicistički i romantičarski idiom te time znakovito izlazi iz priče o američkoj književnosti kao samosvojnome, samoniklome fenomenu u svojemu povijesno-kritičkom pregledu *Književna kultura Nove Engleske: od Revolucije do renesanse* (*New England Literary Culture: From Revolution Through Renaissance* [1986.]) pa je potrebno obratiti pažnju i na neke procese koje detektira u novoengleskome intelektualnom razvoju tijekom gotovo cijelog jednog stoljeća (1770. – 1860.). On stavlja naglasak na književnost koju je, kako ističe, katkada bilo prilično teško razlučiti od ostalih žanrovskih manifestacija (teološki spisi, govorništvo, predavanja, pamfleti, historiografija).³³ Buellov je osnovni zaključak kako dokumentarističko-statistički obrađena građa i prezentirani podatci mogu pomoći da se ovo razbolje promatra u kontekstu, koji pokazuje kako jedinstvenost i tipičnost (u smislu tipa kao modela i uzora), što se pripisuju nekolicini pisaca i djela, ispadaju znatno utemeljenije, to jest – manje iznenađujuće, ako ih se smjesti pored množine manjih, epigonskih i efemernih stvaralaca u istome razdoblju (*New* 375). Raspon njegovih

³³ Buellu je važno ocrtati generičku, socio-političku te ideološku sliku novoengleske književnosti i pisaca s toga područja. Usredotočen je na specifični regionalni fenomen u sklopu američke intelektualne djelatnosti između 1770. – 1860. Melvillea je moguće, barem prema Buellovim kriterijima, tek povremeno i rubno smjestiti u taj kontekst. Usp. *New* 178; *New*, Appendix 375-97.

analiza uključuje i subliterarni i izvanliterarni sloj, ali i danas manje važne pisce, što daje potpuniju sliku razdoblja i detaljniji kontekst za „velike“ pisce, kao što je Melville. Nadalje, u svojem prikazu Buell naglašava one činjenice i procese kroz koje su neke europske književnosti već bile prošle, a neke su se s njima suočavale istodobno kad i američka književnost, kao što su profesionalizacija pisanja, uspon romantizma i njegova interakcija s neoklasicizmom/prosvjetiteljstvom te demokratizacija i liberalizacija politike i religije (*New* 64).

Zanimljiva intervencija u shvaćanje pojma američke renesanse s aspekta povijesti književnosti i književne teorije je studija Leona Chaija, *Romantički temelji američke renesanse* (*The Romantic Foundations of the American Renaissance* [1987.]), koja pokazuje utjecaj europskih izvora, filozofskih i poetičkih, na američke pisce, razmatrajući međuodnose u nekoliko tema: prijelaz od alegorije do simbolizma, sekularizacija religije, povijesna svijest, panteizam te subjektivnost i objektivnost, shvaćajući ih kao ključne estetske odrednice romantičarske poetike (2). Smatramo ovu perspektivu izazovnom s obzirom na tendenciju inzularnosti američkih studija koji se ponekad libe ukazati na europske utjecaje, koji su, smatra Chai, bili ključne u odnosu prema europskome romantizmu (5). No onda ubrzo dodaje da je podjednako snažan bio i utjecaj američke puritanske tradicije (6), što je svakako opravdano opažanje.

U 21. stoljeću na djelu je pojačano zanimanje za globalizaciju, transameričke i transnacionalne silnice, rezimira Stokes (192), no i dalje nije jasno na koji način bi se taj interes mogao pretočiti u neku novu književnu povijest. Pogledajmo nekoliko primjera. Na prijelazu milenija dolazi nam još jedan pokušaj prevrednovanja američke renesanse, u studiji Timothyja Powella *Bezobzirna demokracija: multikulturalna interpretacija američke renesanse* (*Ruthless Democracy: A Multicultural Interpretation of the American Renaissance* [2000.]). Indikativno je da Powell zadržava konture kanona razdoblja renesanse, ali im supostavlja čitanja manjinskih autora (žen- skih i multikulturalnih), ne bi li „preoblikovao geografske i kulturne margine američke renesanse te time predstavio historijski preciznije razumijevanje multikulturalnih kompleksnosti ‘američkoga’ identiteta“ (6). Budući da je renesansa svojedobno bila geografski omeđena granicama Nove Engleske (pa je time elegantno omogućila Matthiessenu da isključi Poea), zanimljivo je promotriti koje se nove spoznaje mogu dobiti u tim kombinacijama „in-

herentnih kulturnih razlika“ koje su oduvijek obilježavale naciju (10). On nadalje smatra da „povijesni multikulturni kontekst neizbježno oblikuje književni tekst“ iako to možda nije bila izvorna autorska namjera. Ova supostavljena čitanja trebala bi omogućiti da se „izraze imaginarne zajednice nacije“ koje nisu nužno usklađene jedna s drugom (Powell 10).³⁴

Kako je sredina 19. stoljeća bila obilježena neodređenošću granica nacije, kao i njezinim sastavom (tko je uključen, a tko je nevidljiv), zbog kontinuirane kontinentalne ekspanzije, to stvara permanentni osjećaj krize, tumači Powell, u kojem različite zajednice – žene, Afroamerikanci i abolicionisti, Indijanci, useljenici – pokušavaju oblikovati svoje modele pripadnosti naciji: „Upravo u odgovoru na ovu povijesnu krizu nacionalnog identiteta nastaje procvat književnosti pod nazivom američka renesansa“ (17), koju pokušava obuhvatiti Bahtinovim terminom višeglasja (18).

Pomake u periodizaciji, iako ne u supstantivnom određenju američke renesanse, donosi studija Jaya Grossmana *Rekonstituiranje američke renesanse: Emerson, Whitman i politika predstavljanja* (*Reconstituting the American Renaissance: Emerson, Whitman, and the Politics of Representation* [2003.]), u kojoj istražuje dubinske poveznice između „stvaranja nacije“ i „stvaranja jezika“, između političke i literarne sfere. Zbog toga predlaže pomicanje „standardne periodizacije koja je ravnala našim čitanjem američke književne povijesti barem od Matthiessena naovamo – dijeleći revoluciju od renesanse“ (6), tako što uključuje konstitucionalne i zakonske debate paralelno s književnim argumentima vezanima za pojam predstavljanja – podjednako politički koliko i retorički. Grossman nam pomaže ujedno sumirati stajalište koje književna znanost ranog 21. stoljeća zauzima prema Matthiessenu: unatoč revizijama „one uglavnom nisu nosile dovoljno snage da razbiju Matthiessenovu sintezu . . . : zamisao o zasebnom i posebno američkom ‘književnom’ iskršavanju u 19. stoljeću“ (14). Grossman samo smatra da je treba jasnije postaviti u odnos prema političkome izranjanju (14).

Prema Christopheru Phillipsu, američka renesansa neminovno u današnjem kontekstu znači nešto drugo nego u Matthiessenovo vrijeme; ona

³⁴ Za srodna pitanja u kontekstu globalnih književnih studija i komparatističku perspektivu, usp. P. Jay 2014.

se referira na „trenutno stanje američkih književnih studija i na svijet u kojem polje obitava“ (1). Sve navedene kritičke intervencije tijekom metodološke revolucije 80-ih, a potom i „kulturnih ratova“ 90-ih pokazale su da je „američka renesansa već bila polje u tranziciji, bogato tlo za nove kritičke pristupe i preosmišljene književne i kulturne kanone“ (Phillips 4). Nakon 2000-ih „multikulturalni“ pristup unio je dodatnu živost i dinamiku među elementima u nizu, dovodeći do novih propitivanja. Primjećujemo da se koncepti zadržavaju u opticaju kao heurističke kategorije koje kritičarima omogućuju nove „refleksije o mogućnostima za daljnja proširenja i integraciju“ (Phillips 5). *The more it changes, the more it stays the same*, mogli bismo reći – s obzirom na to da intervencije u „geografiju“, „demografiju“ i „kronologiju“ razdoblja ne dovode u pitanje samu kategoriju (Phillips 6).

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

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

Nathaniel Hawthorne

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

Herman Melville

Skandal u Melvill(e)ovoj kući

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Shakespeare kao katalizator Melvilleova samooblikovanja

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Melville na književnome tržištu

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Poetika, kultura i *Moby-Dick*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Moby-Dick i žanrovski kontekst

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

The arrogant book is speaking:

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

Frank Lentricchia

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Novi okviri interpretacije

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Tekst i levijatan

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

između bijeloga kita i levijatana, združujući naturalističku i metafizičku ravan teksta.⁶³

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Psichoanalitička i arhetipska čitanja

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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 poglavju 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 ogleđa 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 „predređuje 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 „obrnitičke“ 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 [njegova] 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
dogđa 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 pravaca 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 izumiranje (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 proždri 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 mogućemu 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.

sposobnost . . . 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 revaloriziranje 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 obojačenoga 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 dijalogizam, 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 ‘metafikcionalca’!“ (*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).

ZAKLJUČAK

I came to realize that the Essex disaster had provided Melville with much more than an ending to one of the greatest American novels ever written. It had spoken to the same issues of class, race, leadership, and man's relationship to nature that would occupy him throughout Moby-Dick. It had also given Melville an archetypal but real place from which to launch the imaginary voyage of the Pequod: a tiny island that had once commanded the attention of the world. Relentlessly acquisitive, technologically advanced, with a religious sense of its own destiny, Nantucket was, in 1821, what America would become. No one dreamed that in a little more than a generation the island would founder – done in, like the Essex, by a too-close association with the whale.

Nathaniel Philbrick

Kako smo nastojali pokazati presjekom kritičke recepcije Melville-ova romana *Moby-Dick* prateći mijenu čitateljskih procedura u američkim studijima, prvenstveno se to naknadno, modernističko prepoznavanje „vrijednosti“ ovoga romana događalo unutar nove kritike, mitske i simboličke škole te psihoanalitičke i arhetipske kritike. Sumirajući ovu moćnu kritičku gestu, John Bryant podsjeća da je „modernistički Melville“ lansiran Lawrenceovim čitanjem u *Studies in Classic American Literature* (1921.), prvom autorovom biografijom 1921. iz pera Raymonda Weavera te otkrićem rukopisa *Billyja Budda* 1924. godine (Bryant and Milder 9). Rječnikom kasnije amerikanističke kritike, takvi će pristupi uglavnom biti okarakterizirani kao „konsenzualni“ (Bercovitch), međutim, kako naglašavamo u drugom poglavlju, melvilijanska se kritika posebno, a kritika američke književnosti općenito, od 70-ih godina nadalje može graditi na solidnoj podlozi starijih kritičkih čitanja.

Kontrastiranjem starijega i novijega korpusa melvilijanske kritike, a potom i pregleda stanja kritike romana početkom 21. stoljeća sve do današnjih dana nastojali smo pokazati kako upravo iz razlike u perspektivi proizlazi kako nije moguće pretendirati na evociranje cjelokupnosti zna-

čenja *Moby-Dicka* kao „ključne pripovijesti američke književnosti“. Svi ti pristupi pokazuju karakteristične naglaske prilikom težnje za uspostavljanjem konteksta proizvodnje, recepcije i tumačenja ovoga monumentalnog književnog djela. Zadnjih desetljeća 20. stoljeća, kako je bilo razrađeno u četvrtom i petom poglavlju, novi historizam je bio dominantna opcija, uz doprinos poststrukturalističkih pristupa, ali i kontinuirane priloge tekstualne kritike, biografske metode i varijanti psihoanalitičke kritike. John Bryant, desetljećima jedan od najistaknutijih melvilijanaca, kaže da je tijekom 80-ih naglasak bio na „povijesnim Melvilleima“ i na „fenomenološkim Melvilleima“ (*Companion* xvii), referirajući se na obim kritike, ali i na raznovrsnost pristupa.

Novohistoristička propitivanja mogu pomoći u odgovoru na jedno od najzanimljivijih pitanja vezanih uz Melvillea i njegov opus: kojim je mehanizmima i zbog kojih razloga ustoličen kao „veliki autor“ američkog 19. stoljeća (pa i cjelokupnoga romantičarskog kanona) s obzirom na to da to za svoje suvremenike ni približno nije bio. Bryant, ovoga puta kao urednik reprezentativnoga zbornika 90-ih, povodom 100. obljetnice Melvilleove smrti 1991. (zbornik je izašao 1997.) navodi kako u to vrijeme prevladavaju „historicistički i retorički pristupi“ (Bryant and Milder 4). Melville je, našavši se u američkim 90-ima, opet promijenio kabanicu. Tijekom rasprava o problemu predstavljanja i stvaranja kanona on postaje pisac koji progovara o suvremenim pitanjima: „takvi pisci mogu govoriti različitim glasovima i u različitim oblicima, a . . . zahvaljujući različitosti takvi umjetnici oslikavaju sukobe u jeziku, kulturi i sebstvu te time reprezentativno govore u ime svih nas“ (Bryant and Milder 5). Melville tako postaje paragon multikulturalizma, a ne zanemaruju se ni njegove ideje o seksualnosti i rasi (*ibid.*), odražavajući neke od tadašnjih dominantnih kritičkih i društvenih preokupacija.

Novim historistima ovi su procesi zanimljivi jer smatraju da mogu otkriti koji su potezi bili na djelu prilikom formiranja kanona i pisanja američke književne povijesti, kako pokazujemo u trećem poglavlju. Unatoč kontinuiranim i opetovanim revizionističkim gestama, vidimo da se početkom 21. stoljeća i dalje, uz neizbježnu apologetsku gestu, koriste povijesne i periodizacijske oznake koje je generirala starija kritika, prethodnici institucionalnih američkih studija ili njihovi osnivači. Unatoč tome, novohistoristička i poststrukturalistička čitanja romana proizvela su nove

kontekste unutar kojih je bilo moguće vidjeti roman kao izraz simptomatike kraja milenija i smjestiti ga u suodnos s ključnim događajima koji su obilježili „duge devedesete“ (Wegner).

Ako je moguće govoriti, unutar Jaussova modela, o povijesnosti recepcije književnoga djela, tj. razmotriti kako se opažanje umjetničkoga djela odvija na podlozi (fonu) ostalih komponenti u sustavu, onda je jedan od metodoloških zahtjeva (kako pokazuju drugo i treće poglavlje) sagledati tekst u interakciji s ne-umjetničkim tvorevinama, generiranim društvenim i kulturnim pojavama u prošlosti nastanka djela i u sadašnjosti recepcije.

Kako pokazuju procedure nove povijesti američke književnosti, izložene u trećem poglavlju, mijenja se shvaćanje razdoblja koje je bilo označeno kao „američka renesansa“, indikativno kako za razdoblje koje opisuje – sredina 19. stoljeća – tako i za razdoblje u kojemu je nastalo – vrijeme pred Drugi svjetski rat. Novim historistima je jasno da se radi o intelektualnome konstruktumu putem kojega se tijekom 20. stoljeća, a i u 21. stoljeću, opisivala kulturno-književna scena u Americi toga doba, kako navodimo u uvodnome poglavlju. U tim je pristupima jedna od najjačih binarnih opozicija ona između slobode i hegemonije te se većina kritičkih opcija te vrste svrstavala bliže jednome ili drugome polu.

Bujanje interpretacijskih obrazaca o Melvilleovu romanu pokazuje barem dvije stvari: višeslojnost narativno-tematske strukture *Moby-Dicka*, ali i samogenerirajući mehanizam suvremene teorije i američkih studija u njoj. Kritička čitanja romana u suvremenom kontekstu upućuju na visoku razinu profesionalnoga dijaloga (istodobno ograničenoga na uski krug stručnjaka) koji se odvija unutar američkih studija i humanistike. Christopher Sten je točno konstatirao da silno obilje interpretacija i informacija o *Moby-Dicku* zapravo doprinosi njegovoj neprozirnosti (1996.). Kritičari su svjesni kako svaka interpretacija barem dijelom istodobno i kontaminira i rasvjetljava značenje djela, kao i činjenice da je svaki povijesni tekst, pa tako i ovaj roman, nužno tumačiti. U tome fenomenu tekstualnosti, intertekstulanosti, interdiskurzivnosti, poststrukturalizma, kulturne kritike, novoga historizma, psihoanalize, novoga materijalizma, ekokritike, novoga formalizma primjerice, mogu odigrati veliku ulogu, kako smo dijelom pokazali u petom i šestom poglavlju. Koliko god svako tumačenje opterećivalo semantičku potku teksta, toliko je i zalag da tekst svaki put

nanovo oživljava. Pritom svako tumačenje kritičara dovodi bliže Ahabovoj metafori pronicanja kroz masku prirode i univerzuma.

Koji su učinci potencijalne ideologiziranosti književnoga i ostalih tipova diskursa pokazuje, primjerice, tekst kritičara novije orijentacije unutar američkih studija, Williama Spanosa. Tekst romana *Moby-Dick* ovaj kritičar uzima kao metaforu za svoju kritičku praksu, odnosno za nastojanje ne samo da reorganizira nego i potkopa kanon američke književnosti i američkih studija, a da istodobno rasvijetli procedure kojima su prijašnje generacije kritičara („hladnoratovske“ i „hegemonijske“) uobličavale polje svoje discipline (1995.). U komentaru na ovakve i slične suvremene pozicije u američkim studijima njemački amerikanist Winfried Fluck s punim pravom upozorava kako je američka novija kritika obilježena „diskurzivnim radikalizmom“, koji bi bilo uputnije čitati kao izraz „ekspresivnog individualizma“, odnosno kao kritičarevu performansu, a ne kao istinsko emancipiranje teorijom („Cultures“ 218-226).

Za razliku od kritičara, pisci su bili suptilniji pa Eric Sundquist u analizi pripovijesti *Benito Cereno* pokazuje kako Melville, uz čitav niz drugih američkih pisaca 19. stoljeća, o problemu rase, ropstva i pobune ne govori izravno, nego rabi figurativni, metaforički diskurs i organizira tekst nizom izmještanja značenja (*To Wake* 135-221).

Jaussov model, ovdje spomenut kao jedan od mogućih okvira za objašnjenje zakučastih putova recepcije *Moby-Dicka*, nastoji rekonstruirati vidokrug očekivanja u trenutku nastajanja djela i sravniti ga s vidokrugom naše suvremenosti. Tek u takvoj dijakronijskoj perspektivi *novina* premašaj horizonta očekivanja ukazuje nam se ne samo kao estetska nego i kao povijesna kategorija, koja nastaje samo u određenoj povijesnoj konstelaciji (Jauss 68-70, 76). Koliko zakašnjela aktualizacija može imati dramatične posljedice na revalorizaciju i pregrupiranje unutar književne povijesti pokazuje i primjer naknadne recepcije Melvillea unutar kanona američke književnosti, s posebnim naglaskom na Matthiessenovu snažnu gestu revizije kanona. Svakako se samo stapanjem izvornoga (koliko nam je dostupan) i sadašnjega vidokruga može sagledati složenost nastajanja i recepcije djela, ali se upravo na tom presjecištu rađa i najjača interpretativna tenzija. Ipak, bilo je neophodno pokazati kako je *Moby-Dick* bio percipiran prvo kao nepoželjna, a zatim kao paradigmatička novina unutar polja američke književnosti.

Šesto poglavlje predstavlja nam Melvillea 21. stoljeća, i dalje intrigantnoga, i dalje izazovnoga, i dalje proleptičkoga i aktualnoga. Samogenerirajući mehanizam književne teorije i kritike prihvaća se kako preiščitavanja piščevih kanonskih djela, među kojima i *Moby-Dicka*, tako i obuhvaćanja mrežom interpretacija i drugih, manje poznatih i tumačenih piščeva djela. Izabrali smo tri specifična, ali i prožimajuća tematska kruga da bismo predstavili suvremene pristupe i njihove reprezentativne argumente. Jedan od je od prvih okvira na pragu novoga milenija okolišna kritika i ekološka imaginacija koju se daje pratiti u Melvilleovu romanu. Ta nas linija potom vodi do sklopa pristupa koje smo objedinili pod novomaterijalističku i posthumanističku kritiku s obzirom na to da u Melvilleovu tekstu pronalaze izmještanje ljudskoga, radi njegova relacioniranja prema organskoj i anorganskoj materiji, kao i procesima i odnosima u kojima je čovjek tek jedan od elemenata (pa otud i neka reprezentativna čitanja Melvilleove politike i političke ekonomije). I kao treća općenita tendencija Melvilleove kritike danas nadaje se estetska kritika, novi formalizam, koji se poziva na svoje slavne prethodnike i njihovu inauguracijsku gestu, ali se od nje i odalečuje u nastojanju da sebi prida legitimitet. Stoga se možemo složiti s Bryantom da Melville danas, unutar američkih književnih studija, ali i izvan njih, označava „osobu, korpus djela ili kulturnu ikonu“:

Čitajući Melvillea, upadamo u svijet tekstova te, uhvaćeni u nj, mi smo njegovi. Ali čitajući, mi i njega zaposjedamo; on postaje naš. Preinačujemo njegov tekst po svojoj slici kad ga tumačimo, a preispisujemo ga u svojim navodima, izdanjima i adaptacijama. Naše verzije Melvillea proširuju i povećavaju melvilijanski Tekst. I povratno: melvilijanski Tekst postaje naša vlastita mjera. („The Melville Text“ 559, 565)

Smatramo kako je u tom procesu repozicioniranja uza svu „tjeskobu utjecaja“ (*anxiety of influence* [Bloom]) i „vremenu neslaganja“ (*a time of dissensus* [Bercovitch]) unatoč došlo do izražaja kako se položaj *Moby-Dicka* ne samo još jače učvrstio u američkom književnom kanonu već je postao i centralniji nego prije zato što se danas kanonizira čak i njegova *različitost*. Kako pokazuje nesmanjena plima kritičkih pristupa, *Moby-Dick* ostaje kao nezaobilazni artefakt koji podnosi različita čitanja te se na njemu prelamaju dijalog i suprotstavljanje između starijih i novijih generacija amerikanista. Pritom svaka nova generacija kao da nastoji stvoriti svoju verziju

romana ili onoga što je njime Herman Melville htio reći. Kako konstatira povjesničar Nathaniel Philbrick u odlomku uzetome kao moto ovoga poglavlja, motivi, teme i narativna struktura romana vjerojatno jesu izazivali trajno zanimanje i fascinaciju čitatelja s obzirom na to da je Melville iznašao, unutar arhetipova, njihov specifični američki predznak. Pitanja „rase, klase, vodstva i čovjekova odnosa prema prirodi“, smještena u kontekst salijetan prošlošću (sažetom u imenu *Pequod*), potom kapitalistički etos, tehnologija i „religiozno shvaćanje svoje sudbine“ (Philbrick xvi) – središnje preokupacije romana – pružili su trajno opčaravajuću metaforu u kojoj se Amerika mogla uvijek iznova nalaziti. Kako konstatira Wyn Kelley: „Razvojem složenih tehnologija, medija i teorijskih alata, izvori za svjetsko proučavanje Melvillea postali su raznovrsniji i sofisticiraniji. Spajanje novih medija i znanosti predstavlja jedinstvenu prigodu da se ponovno promisli . . . taj autor koji je postao najglobalnijim od svih američkih pisaca“ (xxv). Danas je globalni Melville podjednako tekstualan koliko i vizualan i digitalan, a takva je putanja svjetske recepcije i njegova najpoznatijega djela, *Moby-Dicka*.

8. BIBLIOGRAFIJA

- Adamson, Joseph. *Melville, Shame, and the Evil Eye: A Psychoanalytic Reading*. State U of New York P, 1997.
- Alves, Teresa, Teresa Cid and Heinz Ickstadt, editors. *Ceremonies and Spectacles: Performing American Culture*. VU UP, 2000.
- “Animizam”. Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2013-2024, enciklopedija.hr/clanak/animizam. Pristupljeno: 8. veljače 2024.
- Arac, Jonathan. *Commissioned Spirits: The Shaping of Social Motion in Dickens, Carlyle, Melville, and Hawthorne*. Rutgers UP, 1979.
- . *Critical Genealogies: Historical Situations for Postmodern Literary Studies*. Columbia UP, 1987.
- . “F. O. Matthiessen: Authorizing an American Renaissance”. Michaels and Pease, pp. 90-112.
- . „‘A Romantic Book’: *Moby-Dick* and Novel Agency”. *boundary 2*, vol. 17, no. 2, 1990, pp. 40-59.
- . “The Politics of Nationalism in Recent American Literary Historiography: The Case of the New Cambridge History”. *REAL: Yearbook of Research in English and American Literature*, vol. 11, 1995, pp. 15-28.
- Arac, Jonathan, and Harriet Ritvo, editors. *Macropolitics of Nineteenth-Century Literature: Nationalism, Exoticism, and Imperialism*. U of Pennsylvania P, 1991.
- Arac, Jonathan, and Barbara Johnson, editors. *Consequences of Theory: Selected Papers from the English Institute, 1987-88*. The Johns Hopkins UP, 1991.
- Argersinger, Jana L., and Phyllis Cole, editors. *Toward a Female Genealogy of Transcendentalism*. The U of Georgia P, 2014.
- Arsić, Branka and K. L. Evans. *Melville's Philosophies*. Bloomsbury Academic, 2017. Arvin, Newton. *Herman Melville*. William Sloane, 1950.
- Assmann, Aleida. “Canon and Archive”. Erll and Nünning, pp. 97-108.
- Attridge, Derek, Geof Bennington, and Robert Young, editors. *Post-structuralism and the Question of History*. Cambridge UP, 1987.
- Baker, Jennifer. “Dead Bones and Honest Wonders: The Aesthetics of Natural Science in *Moby-Dick*”. Otter and Sanborn, pp. 85-101.
- Baltrušaitis, Jurgis. *Il medioevo fantastico: antichità ed esotismi nell'arte gotica*. Adelphi, 1997.
- Barnett, Louise K. *The Ignoble Savage: American Literary Racism, 1790-1890*. Greenwood P, 1975.

- Bašić, Sonja. "Život i djelo Williama Faulknera". *Pristup Faulkneru*, ur. Šime Balen, Globus, 1977, str. 15-109.
- . *Subverzije modernizma. Joyce i Faulkner*. Zavod za znanost o književnosti Filozofskoga fakulteta u Zagrebu, 1996.
- Baym, Nina. "Melville's Quarrel with Fiction". *PMLA*, vol. 94, no. 5, 1979, pp. 903-23.
- . *Novels, Readers, and Reviewers: Responses to Fiction in Antebellum America*. Cornell UP, 1984.
- Beer, Gillian. *Darwin's Plots: Evolutionary Narrative in Darwin, George Eliot and Nineteenth-Century Fiction*. 1983, 3rd ed. Cambridge UP, 2009.
- Bercovitch, Sacvan. *The Puritan Origins of the American Self*. Yale UP, 1975.
- . *The American Jeremiad*. The U of Wisconsin P, 1978.
- . "The Ideological Context of the American Renaissance". *Forms and Functions of History in American Literature*, edited by Winfried Fluck et al, Erich Schmidt, 1981, pp. 1-20.
- . *The Rites of Assent: Transformations in the Symbolic Construction of America*. Routledge, 1993.
- Bercovitch, Sacvan, editor. *The American Puritan Imagination: Essays in Reevaluation*. Cambridge UP, 1974.
- . *Reconstructing American Literary History*. Harvard UP, 1986.
- Bercovitch, Sacvan, and Myra Jehlen, editors. *Ideology and Classic American Literature*. Cambridge UP, 1986.
- Berthoff, Werner. *The Example of Melville*. Norton, 1962.
- Berthold, Dennis. "Melville, Garibaldi, and the Medusa of Revolution". *American Literary History*, vol. 9, no. 3, 1997, pp. 425-59.
- Bezanson, Walter E. "Moby-Dick: Work of Art". *Moby-Dick*, A Norton Critical Edition, edited by Harrison Hayford and Hershel Parker, W. W. Norton, 1967, pp. 651-71.
- Biblija, Kršćanska sadašnjost, biblija.ks.hr/. Pristupljeno: 22. listopada 2023.
- Biti, Vladimir. *Pojmovnik suvremene književne teorije*. Matica hrvatska, 1997.
- Blum, Hester. *The View from the Masthead: Maritime Imagination and Antebellum American Sea Narratives*. The U of North Carolina P, 2008.
- . "Melville and Oceanic Studies". Levine, *The New*, pp. 22-36.
- Borges, Jorge Luis. "Herman Melville", translated by Stephen Kessler, *Biblioklept*, 1 Aug. 2019, biblioklept.org/2019/08/01/herman-melville-jorge-luis-borges-2/. Pristupljeno: 1. veljače 2024.
- Bové, Paul A., and William V. Spanos. "A Conversation with William V. Spanos". *Boundary 2*, vol. 17, no. 2, 1990, pp. 1-39.

- Braudel, Fernand. *Materijalna civilizacija, ekonomija i kapitalizam od XV. do XVIII. stoljeća*. Sv. 3: Vrijeme svijeta. Prevela Dubravka Celebrini et al., August Cesarec, 1992.
- Brinkley, Alan. "The Concept of an American Century". *The American Century in Europe*, edited by R. Laurence R. Moore and Maurizio Vaudagna, Cornell UP, 2018, pp. 7-21.
- Brodhead, Richard H., editor. *New Essays on Moby-Dick*. Cambridge UP, 1986.
- Brooks, Cleanth, R.W.B. Lewis, and Robert Penn Warren, editors. *American Literature: The Makers and the Making*. St. Martin's, 1973.
- Brooks, Van Wyck. "On Creating a Usable Past". *The Dial*, April 11, 1918, pp. 337-41. PDF, Columbia University. Pristupljeno: 4. listopada 2023.
- Brown, Gillian. *Domestic Individualism: Imagining Self in Nineteenth-Century America*. U of California P, 1990.
- Brown, Richard Harvey. "Retorika i znanost o povijesti". Preveo Borivoj Radaković, priredio Vladimir Biti, *Quorum*, sv. 4, 1990, str. 260-75.
- Brumm, Ursula. *American Thought and Religious Typology*. Rutgers UP, 1970.
- Bryant, John. *Melville and Repose: The Rhetoric of Humor in the American Renaissance*. Oxford UP, 1993.
- . "Moby-Dick as Revolution". Levine, *The Cambridge*, pp. 65-90.
- . "The Melville Text". Kelley, pp. 553-66.
- Bryant, John, editor. *A Companion to Melville Studies*. Greenwood P, 1986.
- Bryant, John, and Robert Milder, editors. *Melville's Evermoving Dawn: Centennial Essays*. The Kent State UP, 1997.
- Bryant, John, Mary K. Bercaw Edwards, and Timothy Marr, editors. "Ungraspable Phantom": *Essays on Moby-Dick*. The Kent State UP, 2006. Kindle.
- Budd, Louis J., and Edwin H. Cady, editors. *On Melville: The Best from American Literature*. Duke UP, 1988.
- Budick, Sanford, and Wolfgang Iser, editors. *Languages of the Unsayable: The Play of Negativity in Literature and Literary Theory*. Stanford UP, 1996.
- Buell, Lawrence. *Literary Transcendentalism: Style and Vision in the American Renaissance*. Cornell UP, 1973.
- . *New England Literary Culture: From Revolution through Renaissance*. Cambridge UP, 1986.
- . "Moby-Dick as Sacred Text". Brodhead, pp. 53-72.
- . "American Literary Emergence as a Postcolonial Phenomenon". *American Literary History*, vol. 4, no. 3, 1992, pp. 411-42.
- . "Melville and the Question of American Decolonization". Bryant and Milder, pp. 77-98.
- . *Writing for an Endangered World: Literature, Culture, and Environment in the U. S. and Beyond*. The Belknap P of Harvard UP, 2001.

- . *Emerson*. The Belknap P of Harvard UP, 2004.
- . *The Dream of the Great American Novel*. The Belknap P of Harvard UP, 2014.
- Butler, Christopher. *Interpretation, Deconstruction, and Ideology: An Introduction to Some Current Issues in Literary Theory*. Clarendon, 1984.
- Calder, Alex. "Blubber: Melville's Bad Writing". Otter and Sanborn, pp. 11-31.
- Cameron, Sharon. *The Corporeal Self: Allegories of the Body in Melville and Hawthorne*. Columbia UP, 1991.
- Carafiol, Peter. *The American Ideal: Literary History as a Worldly Activity*. Oxford UP, 1991.
- . "Commentary: After American Literature". *American Literary History*, vol. 4, no. 3, 1992, pp. 539-49.
- Carlyle, Thomas. "The Hero as Poet. Dante. Shakespeare". *The Oxford Anthology of English Literature: Victorian Prose and Poetry*, edited by Lionel Trilling and Harold Bloom, Oxford UP, 1973, pp. 38-52.
- Casarino, Cesare. *Modernity at Sea: Melville, Marx, Conrad in Crisis*. U of Minnesota P, 2002.
- Castiglia, Christopher. *The Practices of Hope: Literary Criticism in Disenchanted Times*. New York UP, 2017.
- Cela-Conde, Camilo J. et al. "The neural foundations of aesthetic appreciation". *Progress in Neurobiology*, vol. 94, 2011, pp. 39-48.
- Chai, Leon. *Romantic Foundations of the American Renaissance*. Cornell UP, 1987.
- Charvat, William. 1968. *The Profession of Authorship in America, 1800-1870*. Columbia UP, 1992.
- Chase, Richard. *Herman Melville: A Critical Study*. Macmillan, 1949.
- . *The American Novel and Its Tradition*. Doubleday Anchor, 1957.
- Chenetier, Marc. "'New' American Studies: Exceptionalism Redux?". *European Journal of American Studies*, vol. 8, no. 8, 2008, <https://doi.org/10.4000/ejas.7453>. Pristupljeno: 22. rujna 2023.
- Coha, Suzana. *Medij, kultura, nacija. Poetika i politika Gajeve Danice*. Hrvatska sveučilišna naklada, Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, 2015.
- Concise Dictionary of American Literary Biography*. Gale Research, 1988.
- Conrad, Joseph. *Lord Jim. Srce tame*. Preveli Tin Ujević i Marijan Despalatović, Liber, 1981.
- Culler, Jonathan. *Framing the Sign: Criticism and Its Institutions*. U of Oklahoma P, 1988.
- Cunliffe, Marcus, editor. *The Penguin History of Literature: American Literature to 1900*. Penguin, 1993.

- Curnow, Wystan. "Romanticism and Modern American Criticism". *Studies in Romanticism*, vol. 12, no. 4, 1973, pp. 777-99.
- Davis, Robert Con and Ronald Schleifer. *Criticism and Culture: The Role of Critique in Modern Literary Theory*. Longman, 1991.
- Delbanco, Andrew. "Afterword." Levine, *The Cambridge*, pp. 279-85.
- . *The Real American Dream: A Meditation on Hope*. Harvard UP, 1999.
- . *Melville: His World and Work*. Picador, 2005.
- Denning, Michael. "The Laboring of American Culture". *A Concise Companion to American Studies*, edited by John Carlos Rowe, Wiley-Blackwell, 2010, pp. 59-73.
- Dimock, Wai Chee. *Empire for Liberty: Melville and the Poetics of Individualism*. Princeton UP, 1989.
- . "Ahab's Manifest Destiny". Arac and Ritvo, pp. 184-212.
- . *Weak Planet: Literature and Assisted Survival*. U of Chicago P, 2020.
- Doctorow, E. L. "Composing Moby-Dick: What Might Have Happened. The Astman Distinguished Lecture". Bryant et al. 2006.
- Douglas, Ann. *The Feminization of American Culture*. Alfred A. Knopf, 1977.
- Downes, Paul. "Melville's Leviathan". Arsic and Evans, pp. 315-36.
- Duban, James. *Melville's Major Fiction: Politics, Theology, and Imagination*. Northern Illinois P, 1983.
- Du Bois, W. E. B. *The Souls of Black Folk*. 1903. A Norton Critical Edition, edited by Henry Louis Gates and Terri Hume Oliver, W. W. Norton, 1999.
- Eagleton, Terry. *Literary Theory: An Introduction*. The U of Minnesota P, 1983.
- Eco, Umberto. *La definizione dell'arte*. Garzanti, 1983.
- . *Lector in fabula: la cooperazione interpretativa nei testi narrativi*. Bompiani, 1985.
- Edinger, Edward F. *Melville's Moby-Dick: A Jungian Commentary, an American Nekyia*. New Directions, 1978.
- Eibl-Eibesfeldt, Irenäus. "The Biological Foundation of Aesthetics". *Beauty and the Brain*, edited by Ingo Rentschler et al., Birkhäuser, 1988, pp. 29-68.
- Eliot, Thomas H. and Lois J. Eliot. *The Salzburg Seminar: The First Forty Years*. The Ipswich P, 1987.
- Eliot, T. S. *Selected Prose of T. S. Eliot*, edited with an introduction by Frank Kermode, Faber, 1975.
- Elliott, Emory et al., editors. *Columbia Literary History of the United States*. Columbia UP, 1988.
- Emerson, Ralph Waldo. *The Essays of R.W. Emerson*, introduction by Alfred Kazin, The Belknap P of Harvard UP, 1987.
- . "The American Scholar". 1837. *The Norton Anthology of American Literature*, edited by Nina Baym et al., W.W. Norton, 1989, pp. 412-25.

- Erll, Astrid and Ansgar Nünning, editors. *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook*. Walter de Gruyter, 2008.
- Evans, K. L. "Gospel Cetology". Arsić and Evans, pp. 17-37.
- Faflik, David. *Melville and the Question of Meaning*. Routledge, 2018.
- Farmer, Meredith, and Jonathan D.S. Schroeder, editors. *Ahab Unbound: Melville and the Materialist Turn*. The U of Minnesota P, 2022.
- Faulkner, William. "[I Wish I Had Written That]". *Moby-Dick* by Herman Melville, A Norton Critical Edition, 2nd edition, edited by Hershel Parker and Harrison Hayford, W. W. Norton, 2002, p. 640.
- Feidelson, Charles, Jr. *Symbolism and American Literature*. Chicago UP, 1953.
- Felski, Rita. *Uses of Literature*. Blackwell, 2008.
- . *The Limits of Critique*. The U of Chicago P, 2015.
- Ferguson, Niall. *Colossus: The Rise and Fall of the American Empire*. Gardners Books, 2004.
- . *The Great Degeneration*. Penguin Books, 2013.
- Fiedler, Leslie A. *Love and Death in the American Novel*. Criterion, 1960.
- Fisher, Philip. *Hard Facts: Setting and Form in the American Novel*. Oxford UP, 1987.
- Fisher, Philip, editor. *The New American Studies: Essays from Representations*. U of California P, 1991.
- Fluck, Winfried. "Cultures of Criticism: Herman Melville's *Moby-Dick*, Expressive Individualism, and the New Historicism". *REAL: Yearbook of Research in English and American Literature*, vol. 11, 1995, pp. 207-28.
- . "'The American Romance' and the Changing Functions of the Imaginary". *New Literary History*, vol. 27, no. 3, 1996, pp. 415-57.
- . "American Literary History and the Romance with America". *American Literary History*, vol. 31, no. 1, Spring 2019, pp. 1-18.
- . "The Limits of Critique and the Affordances of Form: Literary Studies after the Hermeneutics of Suspicion". *American Literary History*, vol. 31, no. 2, Summer 2019, pp. 229-48.
- Franchot, Jenny. "Melville's Traveling God". Levine, *The Cambridge*, pp. 157-85.
- Frank, Jason, editor. *A Political Companion to Herman Melville*. UP of Kentucky, 2013.
- Frye, Northrop. 1957. *Anatomija kritike: četiri eseja*. Prevela Giga Gračan, Naprijed, 1979.
- Fuller, Margaret. "American Literature; Its Position in the Present Time, and Prospects for the Future". *American Transcendentalism Web*, archive.vcu.edu/english/engweb/transcendentalism/authors/fuller/fulleramlit.html. Pristupljeno: 2. rujna 2023.
- Fuller, Randall. *Emerson's Ghosts: Literature, Politics, and the Making of Americanists*. Oxford UP, 2007.

- Gilmore, Michael. *The Middle Way: Puritanism and Ideology in American Romantic Fiction*. Rutgers UP, 1977.
- . *American Romanticism and the Marketplace*. The U of Chicago P, 1985.
- Glazener, Nancy. *Literature in the Making: A History of U.S. Literary Culture in the Long Nineteenth Century*. Oxford UP, 2016.
- Gossman, Lionel. *Between History and Literature*. Harvard UP, 1990.
- Grabes, Herbert. "Cultural Memory and the Literary Canon". Erll and Nünning, pp. 311-20.
- Graff, Gerald. "American Criticism Left and Right". Bercovitch and Jehlen, pp. 91-121.
- . *Professing Literature: An Institutional History*. The U of Chicago P, 1987.
- Grandin, Greg. *The End of the Myth: From the Frontier to the Border Wall in the Mind of America*. Metropolitan Books, 2019.
- Greenblatt, Stephen. *Renaissance Self-Fashioning: From More to Shakespeare*. The U of Chicago P, 1984.
- . *Learning to Curse: Essays in Early Modern Culture*. Routledge, 1990.
- . "What Is a History of Literature?" *Critical Inquiry*, vol. 23, no. 3, 1997, pp. 460-81. Greenblatt, Stephen, and Giles Gunn, editors. *Redrawing the Boundaries: The Transformation of English and American Studies*. MLA, 1992.
- Greiman, Jennifer. *Melville's Democracy: Radical Figuration and Political Form*. Stanford UP, 2023.
- Grgas, Stipe. *Ispisivanje prostora: čitanje suvremenog američkog romana*. Naklada MD, 2000.
- . *Američki studiji danas: identitet, kapital, specijalnost*. Meandarmedia, 2014.
- . "What Does Melville See on the Ocean?" *Sic: časopis za književnost, kulturu i književno prevodenje*, sv. 7, br. 1, 2016, <https://doi.org/10.15291/SI-C/1.7.LC.1>.
- Grob, Gerald N., and George Athan Billias, editors. *Interpretation of American History: Patterns and Perspectives. Vol. I to 1877*. The Free P, 1987.
- Grossman, Jay. *Reconstituting the American Renaissance: Emerson, Whitman, and the Politics of Representation*. Duke UP, 2003.
- . "Autobiography Even in the Loose Sense': F.O. Matthiessen and Melville". *Leviathan*, vol. 13, no. 1, March 2011, pp. 45-57.
- Guillory, John. *Cultural Capital: The Problem of Literary Canon Formation*. The U of Chicago P, 1993.
- Hamilton, Paul. *Historicism*. Routledge, 1996.
- Heimert, Alan. "Moby-Dick and American Political Symbolism". *American Quarterly*, vol. 15, no. 4, Winter 1963, pp. 498-534, <https://doi.org/10.2307/2710971>.
- Hawthorne, Nathaniel. *The Portable Hawthorne*, edited by Malcolm Cowley, Penguin, 1969.

- Hillway, Tyrus. "Melville's Education in Science". *Texas Studies in Literature and Language*, vol. XVI, no. 3, 1974, pp. 411-25.
- Hodgson, Godfrey. *The Myth of American Exceptionalism*. Yale UP, 2009.
- Hoffman, Daniel. *Form and Fable in American Fiction*. Oxford UP, 1965.
- Honig, Bonnie. "'This Post-Mortemizing of the Whale': The Vapors of Materialism, New and Old". Farmer and Schroeder, pp. 197-226.
- Horsman, Reginald. *Race and Manifest Destiny: The Origins of American Racial Anglo-Saxonism*. Harvard UP, 1981.
- Howard, Lori. "'Ungainly Gambols' and Circumnavigating the Truth: Breaking the Narrative of Moby-Dick". Bryant et al, 2006.
- Howe, Susan. *The Birth-mark: Unsettling the Wilderness in American Literary History*. Wesleyan UP, 1993.
- Hunt, Lynn. "History as Gesture; or, the Scandal of History". Arac and Johnson, pp. 91-107. Hutcheon, Linda. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. Routledge, 1995.
- Irwin, John T. *American Hieroglyphics: The Symbol of the Egyptian Hieroglyphics in the American Renaissance*. Johns Hopkins UP, 1983.
- Iser, Wolfgang. "Činovi fingiranja ili što je fiktivno u fikcionalnom tekstu?" *Umjetnost riječi*, sv. XXXI, br. 4, 1987, str. 311-36.
- James, C.L.R. *Mariners, Renegades and Castaways: The Story of Herman Melville and the World We Live In*. 1953, with an Introduction by Donald E. Pease, Dartmouth College P, 2001.
- Jauss, Hans Robert. *Estetika recepcije: izbor studija*. Nolit, 1978.
- Jay, Gregory S. *American Literature and the Culture Wars*. Cornell UP, 1997.
- Jay, Paul. *Global Matters: The Transnational Turn in Literary Studies*. Cornell UP, 2014.
- Jędrzejko, Paweł, Milton M. Riegelman and Zuzanna Szatanik, editors. *Hearts of Darkness: Melville, Conrad, and the Narratives of Oppression*. M-Studio, 2010.
- Jehlen, Myra. "Introduction: Beyond Transcendence". Bercovitch and Jehlen, pp. 1-18.
- . "The Novel and the Middle Class in America". Bercovitch and Jehlen, pp. 125-44.
- . *American Incarnation: The Individual, the Nation, the Continent*. Harvard UP, 1986.
- "John Bryant". <https://www.johnbryant.org/>. Pristupljeno: 6. siječnja 2024.
- Jonik, Michael. "Melville's Misanthropology". Arsić and Evans, pp. 353-76.
- . *Herman Melville and the Politics of the Inhuman*. Cambridge UP, 2018.
- Kado, Martina. "The Ship as Assemblage: Melville's Literary Shipboard Geographies". *Atlantic Studies*, DOI: 10.1080/14788810.2017.1347380. Published online: 5 July 2017.

- Kaenel, André. *“Words are Things”: Herman Melville and the Invention of Authorship in Nineteenth-Century America*. Peter Lang, 1992.
- Kaplan, Amy. “‘Left Alone with America’: The Absence of Empire in the Study of American Culture”. *Cultures of United States Imperialism*, edited by Kaplan and Donald E. Pease, Duke UP, 1993, pp. 3-21.
- Karcher, Carolyn L. *Shadow over the Promised Land: Slavery, Race, and Violence in Melville’s America*. Louisiana State UP, 1980.
- . “*Moby-Dick* and the War on Terror”. *“Whole Oceans Away”: Melville and the Pacific*, edited by Jill Barnum et al., The Kent State UP, 2007. Kindle.
- Kelley, Mary. “Taking Stands: American Studies at Century’s End: Presidential Address to the American Studies Association, Oct. 29, 1999”. *American Quarterly*, vol. 52, no. 1, 2000, pp. 1-22.
- Kelley, Wyn. *A Companion to Herman Melville*. Wiley Blackwell, 2006.
- Kelley, Wyn and Christopher Ohge, editors. *A New Companion to Herman Melville*. Wiley, 2022.
- Kennedy, Liam. “Specters of Comparison: American Studies and the United States of the West”. *American Studies: An Anthology*, edited by Janice A. Radway et al., Wiley-Blackwell, 2009, pp. 569-77.
- Kilcup, Karen, editor. *Soft Canons: American Women Writers and Masculine Tradition*. U of Iowa P, 1999.
- King, Richard J. *Ahab’s Rolling Sea: A Natural History of Moby-Dick*. The U of Chicago P, 2019.
- Kolko, Gabriel. *World in Crisis: The End of the American Century*. Pluto P, 2009.
- Kolodny, Annette. *The Lay of the Land: Metaphor as Experience and History in American Life and Letters*. U of North Carolina P, 1975.
- Koselleck, Reinhart. *Sediments of Time: On Possible Histories*. Translated and edited by Sean Franzel and Stefan-Ludwig Hoffmann, Stanford UP, 2018.
- LaCapra, Dominick. *Rethinking Intellectual History: Texts, Contexts, Language*. Cornell UP, 1983.
- . *History and Criticism*. Cornell UP, 1985.
- Lauter, Paul. *From Walden Pond to Jurassic Park: Activism, Culture, and American Studies*. Duke UP, 2001.
- Lawrence, D. H. *Studies in Classic American Literature*. 1923. Viking, 1964.
- Lawson, Andrew. “*Moby-Dick* and the American Empire”. *Comparative American Studies*, vol. 10, no. 1, March 2012, pp. 45-62.
- Lee, A. Robert. “Melville’s World Readers”. Kelley, pp. 35-51.
- Lee, Maurice S. “Melville’s Subversive Political Philosophy: ‘Benito Cereno’ and the Fate of Speech”. *American Literature*, vol. 72, no. 3, 2000, pp. 495-519.
- LeMenager, Stephanie. *Manifest and Other Destinies: Territorial Fictions of the Nineteenth-Century United States*. U of Nebraska P, 2004.

- Lentricchia, Frank. *Lucchesi and the Whale*. Duke UP, 2001.
- The Letters of Herman Melville*, edited by Merrell R. Davis and William H. Gilman, Yale UP, 1960.
- Leverenz, David. *Manhood and the American Renaissance*. Cornell UP, 1989.
- Levine, Lawrence W. *Highbrow/ Lowbrow: The Emergence of Cultural Hierarchy in America*. Harvard UP, 1988.
- Levine, Robert S. "American Studies in an Age of Extinction". *States of Emergency: The Object of American Studies*, edited by Russ Castronovo and Susan Gillman, The U of North Carolina P, 2009, pp. 161-82.
- Levine, Robert S., editor. *The Cambridge Companion to Herman Melville*. Cambridge UP, 1998.
- . *The New Cambridge Companion to Herman Melville*. Cambridge UP, 2014.
- Lewis, R.W.B. *The American Adam: Innocence, Tragedy, and Tradition in the Nineteenth Century*. The U of Chicago P, 1955.
- Ligota, C.R. "'This Story Is Not True.' Fact and Fiction in Antiquity". *Journal of Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 45, 1982, pp. 1-13.
- Long, James W. "Roving 'twixt land and sea: Herman Melville, Joseph Conrad, and the maritime world system". LSU Master's Theses, Louisiana State University Scholarly Repository, 2006.
- Luciano, Dana. "Introduction: On Moving Ground". Luciano and Wilson, pp. 1-28. Luciano, Dana, and Ivy G. Wilson, editors. *Unsettled States: Nineteenth-Century American Literary Studies*. New York UP, 2014.
- Manning, Susan. *The Puritan-Provincial Vision: Scottish and American Literature in the Nineteenth Century*. Cambridge UP, 1990.
- Mariani, Giorgio. "'Chiefly Known by His Rod': The Book of Jonah, Mapple's Sermon, and Scapegoating", Bryant et al., 2006.
- Marx, Leo. *The Machine in the Garden: Technology and the Pastoral Ideal in America*. Oxford UP, 1964.
- . "Pastoralism in America". Bercovitch and Jehlen, pp. 36-69.
- . "Melville's Parable of the Walls". *Modern Critical Interpretations: H. Melville's Billy Budd, Benito Cereno, Bartleby the Scrivener and Other Tales*, edited, with an Introduction by Harold Bloom, Chelsea House, 1987, pp. 11-29.
- . "On Recovering the 'Ur' Theory of American Studies". *American Literary History*, vol. 17, no. 1, 2005, pp. 118-34.
- Matthiessen, F. O. 1941. *American Renaissance: Art and Expression in the Age of Emerson and Whitman*. Oxford UP, 1954.
- . *From the Heart of Europe*. Oxford UP, 1948.
- McGowan, John. *Postmodernism and Its Critics*. Cornell UP, 1991.
- McWilliams, John P. *The American Epic: Transforming a Genre, 1770-1860*. Cambridge UP, 1989.

- . "The Rationale for 'The American Romance'". Pease, *Revisionary*, pp. 71-82.
- Melville, Herman. *Typee: A Peep at Polynesian Life*. 1846. Wordsworth Editions, 1994.
- . *Mardi and a Voyage Thither*. 1849. L.C. Page, 1950.
- . "Hawthorne and His Mosses". 1850. Brooks and Warren, pp. 834-42.
- . *White-Jacket or, The World in the Man-of-War*. 1850. L.C. Page, 1950.
- . *Moby-Dick; or, the Whale*, edited by Harrison Hayford and Hershel Parker. 1851. Norton, 1967.
- . *Moby Dick ili Bijeli kit*. Preveli Zlatko Gorjan i Josip Tabak, Sveučilišna naklada Liber, 1978.
- . *Pierre or, The Ambiguities*, edited by Henry A. Murray. 1852. Hendricks, Farrar, 1949.
- . *Billy Budd, Sailor and Other Stories*, edited with and introduction by Harold Beaver, Penugin, 1986.
- Metcalf, Paul, editor. *Enter Isabel: The Herman Melville Correspondence of Clare Spark and Paul Metcalf*. U of New Mexico P, 1991.
- Michaels, Walter Benn, and Donald E. Pease, editors. *The American Renaissance Reconsidered*. The Johns Hopkins UP, 1989.
- Miller, Edwin Haviland. *Melville*. A Venture Book, George Braziller, 1975.
- Miller, Perry. *The New England Mind: From Colony to Province*. 1939. The Belknap P of Harvard UP, 1995.
- . *Errand into the Wilderness*. 1956. The Belknap P of Harvard UP, 1993.
- . *The Raven and the Whale: The War of Words and Wits in the Era of Poe and Melville*. Harcourt, 1956.
- Miller Budick, Emily. *Engendering Romance: Woman Writers and the Hawthorne Tradition, 1850-1900*. Yale UP, 1994.
- Mizruchi, Susan. "Cataloging the Creatures of the Deep: 'Billy Budd, Sailor' and the Rise of Sociology". Pease, *Revisionary*, pp. 272-304.
- "*Moby-Dick* Read-A-Thon", Berkshire County Historical Society, berkshire-history.org/moby-dick-read-a-thon/. Pristupljeno: 30. listopada 2023.
- Morrisey, Will. *Herman Melville's Ship of State*. St. Augustine's P, 2020.
- Morrison, Toni. *Playing in the Dark: Whiteness and the Literary Imagination*. Harvard UP, 1992.
- Mumford, Lewis. *Herman Melville: A Study of His Life and Vision*. 1929. Rev. ed. Harcourt, 1962.
- Naslund, Sena Jeter. *Abab's Wife or, The Star-Gazer*. HarperCollins, 1999.
- "New Americanists". Duke University Press, dukeupress.edu/series/New-Americanists. Pristupljeno: 3. siječnja 2024.
- Newbury, Michael. *Figuring Authorship in Antebellum America*. Stanford UP, 1997.

- Nietzsche, Friedrich. *The Birth of Tragedy and the Genealogy of Morals*. Translated by Francis Golffing, Doubleday Anchor, 1956.
- Norton, Mary Beth et al., editors. *A People and a Nation: A History of the United States, Vol. I: To 1877*. Houghton Mifflin, 2001.
- Nurmi, Tom. *Magnificent Decay: Melville and Ecology*. U of Virginia P, 2020.
- Olson, Charles. *Call Me Ishmael*. Grove, 1947.
- Orr, Linda. "The Revenge of Literature: A History of History". *New Literary History*, vol. 18, no. 1, 1986, pp. 1-22.
- Osborne, Thomas, and Nikolas Rose. "Against Posthumanism: Notes towards an Ethopolitics of Personhood". *Theory, Culture, and Society*, vol. 41, no. 1, 2024, pp. 3-21.
- Otter, Samuel. *Melville's Anatomies*. U of California P, 1999. Kindle.
- Otter, Samuel, and Geoffrey Sanborn, editors. *Melville and Aesthetics*. Palgrave Macmillan, 2011.
- Panofsky, Erwin. *Renaissance and Renascences in Western Art*. Harper, 1969.
- Parker, Hershel. "Melville". *American Literary Scholarship*, 1976, pp. 47-59.
- . *Herman Melville: A Biography, Vol. I, 1819-1851*. The Johns Hopkins UP, 1996.
- Parker, Hershel, and Harrison Hayford, editors. *Moby-Dick as Doubloon: Essays and Extracts (1851-1970)*. Norton, 1970.
- Paul, Heike. *The Myths That Made America: An Introduction to American Studies*. Transcript Verlag, 2014.
- Pease, Donald E. *Visionary Compacts: American Renaissance Writings in Cultural Context*. The U of Wisconsin P, 1987.
- . "Moby Dick and the Cold War". Michaels and Pease, pp. 113-55.
- . "National Identities, Postmodern Artifacts, and Postnational Narratives". *boundary 2*, vol. 19, no. 1, New Americanists 2: National Identities and Postnational Narratives, Spring 1992, pp. 1-13.
- . "New Americanists: Revisionist Interventions into the Canon". Pease, *Revisionary*, pp. 1-37.
- . "Re-Thinking 'American Studies after U.S. Exceptionalism'". *American Literary History*, vol. 21, no. 1, Spring 2009, pp. 19-27.
- . "C. L. R. James's *Mariners, Renegades and Castaways* and the World We Live In". James, pp. vii-xxxiii.
- Pease, Donald E., editor. *Revisionary Interventions into the Americanist Canon*. Duke UP, 1994.
- Pfister, Joel. *Critique for What? Cultural Studies, American Studies, Left Studies*. Paradigm Publishers, 2006.
- Philbrick, Nathaniel. *In the Heart of the Sea: The Tragedy of the Whaleship Essex*. Penguin, 2001.

- Phillips, Christopher N., editor. *The Cambridge Companion to the Literature of the American Renaissance*. Cambridge UP, 2018.
- Poesch, Jessie. "The Beasts from Job in the *Liber Floridus* Manuscripts". *Journal of Warburg and Courtauld Institutes*, vol. XXXIII, 1970, pp. 41-51.
- Porter, Carolyn. "Call Me Ishmael, or How to Make a Double-Talk Speak". Brodhead, pp. 73-108.
- Post-Lauria, Shelia. *Correspondent Colorings: Melville in the Marketplace*. U of Massachusetts P, 1996.
- Powell, Timothy B. *Ruthless Democracy: A Multicultural Interpretation of the American Renaissance*. Princeton UP, 2000.
- Radway, Janice. "What's in a Name? Presidential Address to the American Studies Association, 20 November 1998". *American Quarterly*, vol. 51, no. 1, 1999, pp. 1-32.
- Radway, Janice et al., editors. *American Studies: An Anthology*. Wiley-Blackwell, 2009.
- Railton, Stephen. *Authorship and Audience: Literary Performance in the American Renaissance*. Princeton UP, 1991.
- Reising, Russell. *The Unusable Past: Theory and the Study of American Literature*. Methuen, 1986.
- Renker, Elizabeth. *Strike Through the Mask: Herman Melville and the Scene of Writing*. The Johns Hopkins UP, 1996.
- . *The Origins of American Literature Studies: An Institutional History*. Cambridge UP, 2007.
- Reynolds, David S. *Beneath American Renaissance: The Subversive Imagination in the Age of Emerson and Whitman*. Harvard UP, 1988.
- Reynolds, Larry J. *European Revolutions and the American Literary Renaissance*. Yale UP, 1988.
- . *The Routledge Introduction to American Renaissance Literature*. Routledge, 2022.
- Riddel, Joseph. "The Hermeneutical Self – Notes toward an 'American' Practice". *Boundary 2*, vol. XII, no. 3, vol. XIII, no. 1, 1984, pp. 71-98.
- Riegel, O. W. "The Anatomy of Melville's Fame". Budd and Cady, pp. 1-9.
- Rigal, Laura. "Pulled by the Line: Speed and Photography in Moby-Dick". Otter and Sanborn, pp. 103-15.
- Robertson-Lorant, Laurie. "Red blood, white bones: The Native American presence in *Moby-Dick*". *Comparative American Studies*, vol. 1, no. 3, September 2003, pp. 379-90.
- Rogin, Michael Paul. *Fathers and Children: Andrew Jackson and the Subjugation of the American Indian*. Alfred A. Knopf, 1975.
- . *Subversive Genealogy: The Politics and Art of Herman Melville*. U of California P, 1983.

- . "‘Make My Day!’: Spectacle as Amnesia in Imperial Politics". Veese, pp. 229-54.
- Rolls, Edmund T. "Neurobiological foundations of aesthetics and art". *New Ideas in Psychology*, vol. 47, 2017, pp. 121-35.
- Rowe, John Carlos, editor. *A Concise Companion to American Studies*. Wiley-Blackwell, 2010.
- Royster, Paul. "Melville's Economy of Language". Bercovitch and Jehlen, pp. 313-36.
- Ryan, Susan M. "Melville, Race, and the Ambiguities of Benevolence". *American Literary History*, vol. 12, no. 4, 2000, pp. 687-712.
- . *The Moral Economies of American Authorship: Reputation, Scandal, and the Nineteenth-Century Literary Marketplace*. Oxford UP, 2016.
- Said, Edward W. *The World, the Text, and the Critic*. Harvard UP, 1983.
- . *Reflections on Exile and Other Essays*. Harvard UP, 2002.
- "Salzburg Global Seminar", www.salzburgglobal.org/. Pristupljeno: 12. siječnja 2024.
- Sanborn, Geoffrey. *The Value of Herman Melville*. Cambridge UP, 2018.
- Schulman, George. "Chasing the Whale: *Moby-Dick* as Political Theory". Frank, pp. 70-108.
- Sidi-Said, Fadhila. "Cross-Cultural and Ideological Representations of the 'Other' in Selected Works by Herman Melville and Joseph Conrad". Doctoral dissertation, Mouloud Mammeri University of Tizi-Ouzou, 2012.
- Sisk, David W. "A Note on *Moby-Dick's* Cetology Chapter". *ANQ*, vol. 7, no. 2, 1994, pp.80-83.
- Slotkin, Richard. *Regeneration Through Violence: The Mythology of the American Frontier*. 1973. U of Oklahoma P, 2000.
- . *The Fatal Environment: The Myth of the Frontier in the Age of Industrialization, 1800- 1890*. Atheneum, 1985.
- Smith, Henry Nash. "The Salzburg Seminar". *American Quarterly*, vol. 1, 1949, pp. 30-37, www.salzburgglobal.org/about/history/articles/american-quarterly-article-1949. Pristupljeno: 12. siječnja 2024.
- . 1950. *Virgin Land: The American West as Symbol and Myth*. Harvard UP, 1970.
- . *Democracy and the Novel: Popular Resistance to Classic American Writers*. Oxford UP, 1978.
- Solar, Milivoj. *Mit o avangardi i mit o dekadenciji: aspekti tumačenja proze 20. stoljeća*. Nolit, 1985.
- . *Laka i teška književnost. Predavanja o postmodernizmu i trivijalnoj književnosti*. Matica hrvatska, 1995.
- Spanos, William V. "The Uses and Abuses of Certainty: A Caviling Overture". *boundary 2*, vol. XII, no. 3, vol. XIII, no. 1, 1984, pp. 2-17.

- . *The Errant Art of Moby-Dick: The Canon, the Cold War, and the Struggle for American Studies*. Duke UP, 1995.
- . *Redeemer Nation in the Interregnum: An Untimely Meditation on the American Vocation*. Fordham UP, 2016.
- Spengemann, William. *A Mirror for Americanists: Reflections on the Idea of American Literature*. UP of New England, 1989.
- . "Response to Elizabeth Renker". *American Literary History*, vol. 12, nos. 1 & 2, 2000, pp. 355-56.
- Spiller, Robert E. et al., editors. *Literary History of the United States*, 2 vols. Macmillan, 1947.
- Sten, Christopher. *The Weaver-God, He Weaves: Melville and the Poetics of the Novel*. The Kent State UP, 1996.
- Stokes, Claudia. *Writers in Retrospect: The Rise of American Literary History, 1875-1910*. The U of North Carolina P, 2006.
- Sundquist, Eric. "Mark Twain and Homer Plessy". Fisher, pp. 112-38.
- . *To Wake the Nations: Race in the Making of American Literature*. The Belknap P of Harvard UP, 1993.
- Sweet, Timothy. "'Will He Perish?' Moby-Dick and Nineteenth-Century Extinction Discourse". *Above the American Renaissance: David S. Reynolds and the Spiritual Imagination in American Literary Studies*, edited by Harold K. Bush and Brian Yothers, U of Massachusetts P, 2018, pp. 87-103.
- Šesnić, Jelena. "F. O. Matthiessen, C. L. R. James and a Sense of the Past of American Studies". *The Errant Labor of the Humanities: Festschrift Presented to Stipe Grgas*, edited by Sven Cvek, Borislav Knežević, and Šesnić, FF Press, Faculty of Humanities and Social Sciences Zagreb, 2017, pp. 215-33.
- Šporer, David. *Novi historizam: poetika kulture i ideologija drame*. AGM, 2005.
- Tanner, Tony. *Scenes of Nature, Signs of Men*. Cambridge UP, 1987.
- . *The American Mystery: American Literature from Emerson to DeLillo*. Cambridge UP, 2000.
- Temperley, Howard and Christopher Bigsby. *A New Introduction to American Studies*. Routledge, 2005.
- "Theories and Methodologies: On Caroline Levine's *Forms: Whole, Rhythm, Hierarchy, Network*". *PMLA*, vol. 132, no. 5, October 2017, pp. 1181-1243.
- Thomas, Brook. *Cross-Examination of Law and Literature: Cooper, Hawthorne, Stowe, and Melville*. Cambridge UP, 1987.
- Thorp, Willard. "Melville". *American Literary Scholarship*, 1963, pp. 29-40.
- Tinjanov, Jurij. *Pitanja književne povijesti*. 1929. Preveo Dean Duda, priredio Milivoj Solar, Matica hrvatska, 1998.
- Tompkins, Jane. *Sensational Designs: The Cultural Work of American Fiction, 1790-1860*. Oxford UP, 1985.

- Trilling, Lionel. *Liberal Imagination*. Secker and Warburg, 1951.
- Turner, Frederick J. 1894. *The Significance of the Frontier in American History*. Ann Arbor, U Microfilms, 1966.
- Van Cromphout, Gustaaf. "Moby-Dick: The Transformation of the Faustian Ethos (1979)". Budd and Cady, pp. 238-53.
- Van Engen, Abram. *City on a Hill: A History of American Exceptionalism*. Yale UP, 2020.
- Veesser, H. Aram, editor. *The New Historicism*. Routledge, 1989.
- . *The New Historicism Reader*. Routledge, 1994.
- Voelz, Johannes. *The New Americanists and Emerson's Challenge*. Dartmouth College P, 2010.
- Wagh, Patricia. *Postmodernizam: A Reader*. Edward Arnold, 1992.
- Weber, Max. *The Protestant Ethic and the Spirit of Capitalism*. 1930. Translated by Talcott Parsons, with an Introduction by Anthony Giddens, Routledge Classics, 2005.
- Wegner, Philip E. *Life between Two Deaths, 1989 – 2001: U.S. Culture in the Long Nineties*. Duke UP, 2009.
- Weinstein, Cindy. "Melville, Labor, and the Discourse of Reception". Levine, *The Cambridge*, pp. 202-23.
- Wellek, René. *Concepts of Criticism*. Yale UP, 1963.
- White, Hayden. *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism*. The Johns Hopkins UP, 1978.
- . "The Value of Narrativity in the Representation of Reality". *Critical Inquiry*, vol. 7, no. 1, 1980, pp. 5-28.
- . *The Content of the Form: Narrative Discourse and Historical Representation*. The Johns Hopkins UP, 1987.
- Williams, Dennis. "Filling the Void: A Lacanian Angle of Vision on Moby-Dick". Bryant et al. 2006.
- Wilson, Richard and Richard Dutton, editors. *New Historicism and Renaissance Drama*. Longman, 1992.
- Wise, Gene. "'Paradigm Dramas' in American Studies: A Cultural and Institutional History of the Movement". *American Quarterly*, vol. 31, no. 3, 1979, pp. 293-337.
- Yothers, Brian. *Melville's Mirrors: Literary Criticism and America's Most Elusive Author*. Camden House, 2011.
- Young, Philip. *The Private Melville*. The Pennsylvania State UP, 1993.
- Zakaria, Fareed. *The Post-American World*. W.W. Norton, 2008.

BILJEŠKA O AUTORICI

Jelena Šesnić (Split, 1974.) predaje na Katedri za amerikanistiku Odsjeka za anglistiku Filozofskoga fakulteta u Zagrebu. Njezini su znanstveni interesi usmjereni navlastito na američku književnost i kulturu dugoga 19. stoljeća, metodologiju američkih studija, kulturne aspekte anglofone hrvatske dijaspore te studije pamćenja. Usavršavala se na nekoliko inozemnih stipendija u SAD-u i Njemačkoj. Redovito s izlaganjima sudjeluje na međunarodnim i domaćim skupovima. Autorica je znanstvenih knjiga: *From Shadow to Presence: Representations of Ethnicity in Contemporary American Literature* (Rodopi, 2007.) i *Mračne žene. Prikazi ženstva u američkoj književnosti 1820. – 1860.* (Leykam International, 2010.). Urednica je zbornika *Siting America / Sighting Modernity: Essays in Honor of Sonja Bašić* (2010.) te suurednica zbornika *The Errant Labor of the Humanities: Festschrift Presented to Stipe Grgas* (2017.). Članica je uredništva časopisa *Književna smotra* te suosnivačica i aktualna potpredsjednica Hrvatskog udruženja za američke studije (HUAmS). Suurednica je publikacije u otvorenome pristupu *Working Papers in American Studies* na platformi FF Open Press.

SUMMARY

Metaphors of Ideology and Figures in the Text: Herman Melville, *Moby-Dick*, and American Literary Studies

The main theme of the book is the phenomenon of persistent and recurrent revivals of attention – coming from different angles and taking different forms – bestowed on Herman Melville’s canonical novel *Moby-Dick* (1851). It is not a critical exaggeration to claim that since the beginning of systematic and institutionalized study of American literature in the first half of the 20th century each new generation of American Studies scholars has reconstituted the novel as a key text of their discipline but that each has done so for different reasons every time: the first professional readers as a symbol of the coming-of-age of American literature and culture in a self-conscious comparison to and competition with European culture; then as a symbolic performance of many essential cultural and psychological conflicts faced internally and externally by American society; next as a text/work which plays a vital role in emancipating critical and political discourse, and, lately, as an illustration of new philosophical, intellectual, social tendencies – from ecocriticism, new materialism, posthumanism to new formalism. Considering the course of the novel’s recognition and appraisal beginning in the early 20th century, it could be argued that it was precisely due to its belated recognition beyond the context of its immediate production and reception that the novel has become a metaphor for various epistemological shifts in American literary studies which was constituted as a full-fledged discipline by the first half of the 20th century. It is therefore the case that the course of the novel’s reception offers an overview and a reminder of the development of American literary studies and their branching off in the last quarter of the 20th and early 21st century extending to our time marking the scope of the study. Each chapter thus looks at different institutional and epistemological preconditions for the renewed critical reappraisals of the novel within the discipline. The continued critical and readerly fascination with Melville’s novel is consid-

ered in the context of Lawrence Buell's explication of the "Great American Novel" (GAN) model.

In order to look at the state of the art of American literary studies of the latter 20th and early 21st century through the prism of Melville and his grand novel, we should first acknowledge the early attempts at Melville's recognition gaining momentum in the 1920s during the height of modernist poetics shaping both literature and criticism and promulgated by the first generation of Melville scholars such as Raymond Weaver, Lewis Mumford, Carl Van Doren, Van Wyck Brooks, and Eleanor Melville Metcalf. Crucially, these critics emphasized Melville's modernity as an American writer and used this insight to launch an argument going for the independent study of American literature. They thus modernized Melville and his novel in particular and exempted the text from both the context of its production and the field of its reception in nineteenth-century America.

They were followed up in the 1940s and 1950s by another mighty wave of literary critics and historians taking upon themselves the goal of founding and institutionally grounding American studies by the likes of F. O. Matthiessen, Richard Chase, R. W. B. Lewis, Henry Nash Smith, Charles Feidelson, and Charles Olson, when it comes to Melville particularly. Most of them are based in the fold of New Criticism allowing for readings of *Moby-Dick* which were focused on its literary merit; stylistic, linguistic and thematic peculiarities; irony, complexity and ambiguity in the text. Their observations take place within critical models of, respectively, Matthiessen's "American Renaissance," Chase's "American romance," Lewis's "the American Adam," and Feidelson's symbolism, all of which could be subsumed under the heading of the Myth and Symbol school of American studies. It is particularly Matthiessen's critical model that is elaborated as a foundational move for American studies. These developments were further fostered by the rise of the myth and archetype and psychoanalytic criticism taking off in the 1950s and consolidating in the 1960s in the works of Northrop Frye, Leslie Fiedler, and Leo Marx, among others, focusing on the abstract mythic content and largely disregarding broader social and historical affordances of literature. Melville's novel also drew some outlying perspectives, of which C. L. R. James's will be cited as an example.

The separation of the social from the literary began to break down in the 1960s and 1970s due to the emergence of various social and political

movements while in the sphere of literary and cultural studies poststructuralism and particularly deconstruction held their sway, and occasioned yet another shift in the reading of Melville's status and his novel. This inherent mistrust in the prior "national imaginaries" (Buell) is reflected in the attempts to revise the canon or reconsider the features sustaining the canonical status of literary works, Melville's included. These revisions and reconsideration, first manifested in the work of Sacvan Bercovitch as an exemplary transitional critical figure, are further compounded in the 1980s and beyond by an increasing attention given to the cultural and social context of nineteenth-century America such as could be derived and reconstructed from textual traces as manifested by New Historicism and cultural studies and finding expression in the works of David Reynolds, Lawrence Buell, Jonathan Arac, Michael Gilmore, Richard Brodhead, Eric Sundquist, Donald Pease, and Wai Chee Dimock with emphasis on their readings of Melville. They take it upon themselves not only to reconstruct the historical worlds of the text and its multiple readings within the model of hegemony and its subversion, but also to critically examine the very process of consolidation of American literary studies by means of canonization. Richard Slotkin and Michael Paul Rogin join the fray from the field of historiography as they submit to criticism the key American myths and symbols previously glorified but now seen as ideological constructs (the conquest of the West, initiation in the wilderness, Indian as an archetypal antagonist, virgin land, a city on the hill, manifest destiny, Puritan exceptionalism). In the 1980s and 1990s the previous cohort was joined by a new generation of scholars promoting New Historicist perspectives and applying them to the understanding of American literature, and specifically to considering Melville's role in the literary and cultural system illustrating what Bercovitch terms, a time of dissensus.

The third chapter demonstrates how end-of-the-century poststructuralist and postmodernist reexamination affected the field of American literary history and questioned its premises of national insularism, language, representativeness, inclusion and exclusion, cultural hierarchy, identity questions, and ideological constructs employed in the writing of a national literary history. Even though the late 20th century and turn of the 21st century new Americanists have launched, and continue to do so, challenges to the entrenched critical and nationalist assumptions, still the

discussion shows how difficult it is to fully replace or discredit the extant methodologies or narratives of literary history in the discipline that continue to exert their heuristic, epistemological, and ideological role. It is thus the case that the once discredited term of “American renaissance”, under which the recognition of Melville began to consolidate within mid-20th century American studies, experiences its tentative comeback in the 21st century, while the idea of composing a coherent national narrative now competes with the various subnational and transnational perspectives.

In the fourth chapter the focus is on various strategies of self-fashioning and self-representation that Herman Melville, as a persona constituted by his numerous textual traces, undertook during his career. Building on the work of the “old” Americanists and their valuable insights ranging from Perry Miller to William Charvat, the argument follows the social and institutional affordances, Melville’s personal and family records and statements, and the cross-section of mid-nineteenth-century American culture and the shape of its literary market in order to outline a direction of Melville’s self-understanding and a degree of cultural adaptation that he combined in the creation of his works up to and following *Moby-Dick*. More recent cultural and historicist approaches highlight the idea of the hegemonic forces of culture, the writer’s willful or reluctant cohabitation with the culture’s demands, and rhetorical strategies in and outside of his texts to create a more independent space for the expression of his ideas as was Melville’s notion in *Moby-Dick*. The terms of discussion in this chapter stem from Wai Chee Dimock’s powerful depiction of America as an “empire for liberty,” taken from Thomas Jefferson, as an indication of the pull of inexorable cultural forces and the counterpull of individualism at work in mid-nineteenth-century American culture in which Melville developed as a writer.

The fifth chapter focuses on the late 20th century critical archive of Melville’s novel, still carrying the title for better or worse as “the imperial folio of American literature” (Dimock) reviewing the influence of various critical turns in the humanities, ranging from the linguistic turn, the cultural turn to the historical. Representative readings in a poststructuralist and deconstructivist vein point out the (inter)textual and intermedial nature of the novel, self-reflexivity of its narrative procedures, philosophical ambiguities refracted through semiotic theories and postmodernist phi-

losophy (Bryant, Brodhead, Buell). William Spanos particularly offers a strong reading model from a deconstructivist perspective placing Melville's text in the tradition of an anti-ontological strain of Western philosophy and as such strenuously critical of the American project and its founding myths (the jeremiad, the Emersonian tradition, Puritan vocationalism). The strong current of cultural and neo-historicist readings of the novel also persists in this period (Railton, Arac, Dimock). When looking at the continuity of psychoanalytic interest in the novel, the end-of-the-century procedures emphasize neo-Freudian and neo-Jungian and feminist perspectives, expanding into different identity approaches, especially those focusing on race and the racialized body (Leverenz, Paglia, Powell, Sten). The novel also partakes in the discourses of postcolonialism at this time (Otter).

Looking at the procession of these critical approaches, we notice the transition from the idea of American exceptionalism to the notion of skepticism by the end of the 20th century and into the new millennium, leading up to the present-day recognition of the end of American global hegemony. In the sixth chapter, thus, we outline the direction of most recent critical approaches to *Moby-Dick* as they tackle the notions of (language) philosophy, political economy and a politics of representation inextricably bound with the novel's complex vision (Casarino, Grgas, Evans, Baker, Frank, Morrisey, Downes, Greiman, Blum), ecocriticism and concurrently new materialism and posthumanism (Buell, Jonik, Nurmi, Levine, Dimock), and the onset of new formalism (Otter, Sanborn, Yothers, Calder). These new readings, which appear with unabated frequency testifying to the abiding interest in the novel, should be seen as a parallax, an oblique commentary not only on the novel but more so on the current state of affairs, providing unexpected and insightful views of the world we live in. Given that new critical material on Melville and all his works – *Moby-Dick* in particular – is proliferating, that new critical biographies of Melville are in the works, that digital textual editions of his works are meticulously being prepared drawing new generations of researchers to his work, it is safe to say that “the Melville text” (Bryant), a vast textual and intermedial archive about the author and his works, continues into the 21st century as a testimony of its major cultural significance not only for American studies and American literature but also for global literary studies.

KAZALO

Kazalo imena

A

- Adamson, Joseph – 113, 115, 233
 Arac, Jonathan – 11, 19, 22, 40, 82, 100, 103, 105, 127, 143, 144, 145,
 146, 152, 156, 163, 164, 177, 233, 237, 240, 252, 254
 Arsić, Branka – 193, 194, 202, 233, 237, 238, 240
 Arvin, Newton – 17, 40, 46, 48, 120, 177, 233
 Assmann, Aleida – 87, 88, 233
 Attridge, Derek – 83, 84, 233

B

- Baker, Jennifer – 196, 197, 209, 233, 254
 Bašić, Sonja – 224, 225, 234, 249
 Baym, Nina – 16, 31, 102, 133, 135, 142, 143, 144, 234, 237
 Bercovitch, Sacvan – 11, 18, 32, 37, 38, 45, 46, 53, 57, 58, 59, 61, 62, 67,
 68, 69, 70, 71, 72, 93, 94, 95, 96, 98, 103, 104, 139, 150, 151, 153,
 156, 159, 161, 172, 211, 221, 227, 231, 234, 239, 240, 242, 246, 252
 Berthoff, Werner – 48, 51, 234
 Berthold, Dennis – 37, 119, 184, 200, 234
 Bezanson, Walter – 27, 234
 Biti, Vladimir – 17, 94, 234, 235,
 Blackmur, R. P. – 51, 220, 221
 Blum, Hester – 141, 142, 155, 156, 185, 205, 210, 234, 254
 Borges, Jorge Luis – 5, 185, 234
 Braudel, Fernand – 71, 235
 Brodhead, Richard – 11, 17, 31, 123, 133, 152, 154, 164, 235, 245, 252, 254
 Brooks, Van Wyck – 10, 14, 30, 39, 79, 99, 126, 130, 152, 235, 243, 251
 Brown, Gillian – 11, 91, 134, 135, 140, 235
 Brumm, Ursula – 45, 92, 93, 141, 159, 235
 Bryant, John – 28, 31, 118, 123, 125, 128, 152, 162, 193, 198, 227, 228,
 231, 235, 237, 240, 242, 248, 254

Budick, Emily Miller – 154, 155, 174, 235, 243
 Buell, Lawrence – 11, 12, 17, 18, 19, 20, 26, 27, 28, 60, 74, 101, 102, 103,
 107, 108, 117, 120, 131, 132, 134, 140, 150, 159, 160, 188, 213, 214,
 215, 216, 218, 235, 251, 252, 254

C

Calder, Alex – 220, 221, 225, 236, 254
 Carafiol, Peter – 19, 98, 99, 100, 102, 236
 Cameron, Sharon – 181, 182, 236
 Carlyle, Thomas – 127, 128, 136, 233, 236
 Casarino, Cesare – 15, 185, 192, 201, 202, 217, 218, 236, 254
 Castiglia, Christopher – 58, 65, 73, 209, 236
 Cather, Willa – 22, 131
 Chai, Leon – 105, 108, 236
 Charvat, William – 126, 128, 129, 132, 134, 136, 141, 236, 253
 Chase, Owen – 41, 47, 51, 103
 Chase, Richard – 10, 38, 39, 66, 96, 103, 104, 144, 177, 178, 236, 251
 Chenetier, Marc – 73, 236
 Conrad, Joseph – 185, 187, 201, 236, 240, 242, 246
 Crews, Frederick – 61
 Culler, Jonathan – 29, 236
 Cunliffe, Marcus – 17, 120, 236

D

Delbanco, Andrew – 9, 25, 105, 112, 113, 116, 126, 138, 237
 Denning, Michael – 61, 66, 67, 237
 Dickens, Charles – 16, 127, 233
 Dickinson, Emily – 14, 91, 103
 Dimock, Wai Chee – 11, 26, 106, 111, 161, 164, 165, 166, 182, 183, 188,
 199, 204, 205, 210, 213, 237, 252, 253, 254
 Doctorow, E. L. – 49, 149, 150, 237
 Douglas, Ann – 102, 103, 105, 138, 143, 150, 237
 Downes, Paul – 205, 206, 207, 209, 237, 254
 Dreiser, Theodore – 38
 DuBois, W. E. B. – 182
 Duyckinck, Evert – 16, 131

E

- Eagleton, Terry – 25, 29, 237
 Edinger, Edward – 179, 237
 Eliot, T. S. – 23, 24, 29, 30, 79, 80, 111, 173, 234, 237
 Elliott, Emory – 94, 96, 97, 237
 Emerson, Ralph Waldo – 12, 19, 40, 44, 64, 67, 74, 102, 109, 117, 125,
 128, 131, 139, 150, 151, 152, 166, 195, 203, 236, 237, 238, 239, 242,
 245, 247, 248, 254
 Evans, K. L. – 193, 194, 195, 197, 198, 202, 233, 237, 238, 240, 254

F

- Faflik, David – 89, 119, 238
 Faulkner, William – 150, 224, 225, 234, 238
 Feidelson, Charles – 10, 40, 45, 92, 96, 103, 139, 159, 238, 251
 Felski, Rita – 21, 209, 219, 222, 238
 Fiedler, Leslie – 10, 22, 47, 48, 136, 137, 177, 178, 238, 251
 Fisher, Philip – 34, 37, 64, 238, 247
 Fitzgerald, F. S. – 44
 Fluck, Winfried – 19, 21, 38, 56, 57, 63, 66, 71, 104, 135, 143, 144, 155,
 160, 190, 230, 234, 238
 Franchot, Jenny – 154, 159, 238
 Frank, Jason – 34, 37, 203, 238, 246, 254
 Freud, Sigmund – 44, 174, 175, 254
 Frye, Northrop – 10, 46, 49, 143, 159, 171, 238, 251
 Fuller, Margaret – 103, 104, 142, 150, 238
 Fuller, Randall – 14, 66, 67, 68, 93, 238

G

- Geertz, Clifford – 59
 Gilmore, Michael – 11, 20, 94, 102, 128, 129, 133, 140, 239, 252
 Glazener, Nancy – 87, 123, 125, 239
 Goethe, Johann Wolfgang – 145
 Gossman, Lionel – 15, 16, 29, 80, 84, 239
 Graff, Gerald – 19, 30, 98, 239
 Greenblatt, Stephen – 20, 54, 83, 239
 Greiman, Jennifer – 207, 208, 239, 254

Grgas, Stipe – 57, 191, 192, 239, 247, 249, 254
 Grossman, Jay – 22, 24, 109, 119, 239
 Guillory, John – 65, 87, 89, 90, 239

H

Hawthorne, Nathaniel – 12, 14, 16, 26, 40, 44, 59, 64, 111, 120, 122, 127, 128, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 143, 144, 156, 218, 233, 236, 239, 243, 247
 Heimert, Alan – 161, 200, 239
 Hemingway, Ernest – 22, 150
 Hobbes, Thomas – 206
 Hoffman, Daniel – 31, 50, 240, 241
 Horsman, Reginald – 161, 170, 171, 240
 Howard, Lori – 142, 143, 240, 247
 Howe, Susan – 91, 92, 240
 Hunt, Lynn – 81, 240
 Hutcheon, Linda – 81, 82, 84, 240

J

Jackson, Andrew – 145, 245
 James, C. L. R. – 42, 43, 51, 184, 191, 199, 202, 213, 240, 244, 247, 251
 James, Henry – 22, 38
 Jaus, Hans Robert – 16, 17, 229, 230, 240
 Jakobson, Roman – 97
 Jehlen, Myra – 11, 53, 58, 59, 61, 67, 104, 107, 144, 153, 156, 234, 239, 240, 242, 246
 Jonik, Michael – 206, 209, 216, 217, 218, 240, 254

K

Kaplan, Amy – 11, 72, 73, 185, 241
 Karcher, Carolyn – 123, 124, 138, 148, 191, 200, 241
 Kelley, Wyn – 193, 232, 235, 241
 Kennedy, Liam – 74, 241
 King, Richard – 188, 241
 Kilcup, Karen – 89, 241
 Koselleck, Reinhart – 85, 86, 241

L

- LaCapra Dominick – 19, 82, 241
 Lauter, Paul – 52, 111, 116, 152, 241
 Lawrence, D. H. – 33, 37, 175, 226, 227, 241
 Lawson, Andrew – 191, 241
 Lee, Maurice – 31, 119, 153, 241
 LeMenager, Stephanie – 28, 35, 36, 37, 148, 241
 Lentricchia, Frank – 149, 219, 242
 Leverenz, David – 11, 78, 113, 129, 130, 140, 157, 180, 200, 242, 254
 Levine, Lawrence – 13, 122, 123, 124, 242
 Levine, Robert – 75, 153, 154, 193, 211, 212, 234, 235, 237, 238, 242, 254
 Lewis, R. W. B. – 10, 37, 45, 69, 73, 106, 107, 235, 242, 251
 Leyda, Jay – 114
 Luciano, Dana – 76, 77, 242

M

- Manning, Susan – 94, 96, 106, 242
 Marx, Leo – 10, 11, 44, 48, 51, 55, 56, 59, 60, 66, 72, 73, 177, 209, 242, 251
 Matthiessen, F. O. – 10, 12, 13, 14, 18, 22, 23, 24, 25, 30, 31, 38, 39, 40, 55, 58, 60, 61, 66, 67, 69, 74, 88, 91, 99, 101, 103, 108, 109, 118, 123, 131, 140, 143, 151, 152, 220, 230, 233, 239, 242, 247, 251
 McWilliams, John – 130, 144, 242
 Melvill, Allan – 113, 114, 115, 138
 Melville, Allan – 123, 133
 Melville, Augusta – 116,
 Melville, Elizabeth Shaw – 47, 112, 115, 116, 117, 131,
 Melville, Gansevoort – 120, 123, 138
 Melville, Maria Gansevoort – 113, 114, 116
 Melville, Herman (Typee, Omoo, Mardi, White-Jacket, Redburn, Benito Cereno; Bartleby, the Scrivener /Bartleby, pizar/; Pierre, Confidence Man /Opsjenar/, Israel Potter, Clarel, Billy Budd; „Hawthorne and His Mosses“) – 12, 26, 31, 32, 41, 45, 47, 48, 112, 113, 114, 117, 118, 120, 123, 126, 128, 130, 135, 137, 138, 142, 143, 145, 152, 153, 163, 178, 206, 227, 230, 241, 242, 243
 Metcalf, Eleanor Melville – 10, 112, 113, 116, 117, 118, 251

Metcalf, Paul – 48, 113, 114, 115, 116, 117, 121, 243
 Michaels, Walter Benn – 103, 233, 243, 244
 Miller, E. H. – 40, 47, 123, 157, 178, 243
 Miller, Perry – 45, 46, 55, 68, 69, 73, 77, 91, 96, 119, 120, 126, 159, 185,
 221, 243, 253
 Mizruchi, Susan – 11, 145, 146, 209, 243
 Morrissey, Will – 205, 209, 210, 243, 254
 Morrison, Toni – 22, 183, 243
 Mumford, Lewis – 10, 14, 30, 31, 33, 39, 40, 47, 99, 134, 152, 177, 243, 251
 Murray, Henry – 31, 47, 48, 115, 117, 118, 243

N

Newbury, Michael – 20, 128, 130, 133, 136, 243
 Nurmi, Tom – 209, 210, 213, 214, 244, 254

O

Olson, Charles – 10, 41, 42, 114, 218, 226, 244, 251
 Orr, Linda – 84, 85, 244
 Otter, Samuel – 118, 171, 172, 184, 209, 220, 233, 236, 244, 245, 254

P

Paglia, Camille – 173, 175, 176, 177, 254
 Panofsky, Erwin – 13, 244
 Parker, Hershel – 33, 51, 113, 115, 116, 123, 234, 238, 243, 244
 Parrington, Vernon – 39
 Paul, Heike – 34, 244
 Pease, Donald – 11, 19, 37, 38, 39, 40, 42, 56, 57, 58, 60, 61, 62, 63, 72, 77,
 103, 119, 121, 123, 139, 140, 152, 209, 233, 240, 241, 243, 244, 252
 Philbrick, Nathaniel – 41, 227, 232, 244
 Phillips, Christopher – 103, 109, 110, 245
 Poe, E. A. – 22, 24, 40, 59, 103, 108, 119, 144, 174, 243
 Poesch, Jessie – 159, 160, 161, 245
 Porter, Carolyn – 11, 31, 245
 Post-Lauria, Sheila – 20, 140, 141, 143, 245
 Powell, Timothy – 108, 109, 183, 184, 245, 254
 Puett, Amy – 115

R

- Railton, Stephen – 140, 158, 162, 163, 245, 254
 Radway, Janice – 30, 56, 241, 245
 Reising, Russell – 59, 79, 88, 89, 245
 Renker, Elizabeth – 30, 48, 112, 115, 116, 117, 118, 181, 245, 247
 Reynolds, David – 11, 13, 20, 103, 104, 105, 106, 123, 124, 131, 137, 138,
 139, 140, 141, 159, 245, 247, 252
 Reynolds, Larry – 11, 105, 119, 120, 132, 200, 245
 Riegel, O. W. – 31, 32, 33, 245
 Rigal, Laura – 201, 245
 Rogin, Michael Paul – 11, 21, 34, 115, 116, 117, 118, 119, 125, 126, 138,
 140, 148, 200, 245, 252
 Rowe, John Carlos – 56, 102, 237, 246
 Rowlandson, Mary – 91
 Ryan, Susan – 11, 119, 140, 141, 153, 155, 246

S

- Said, Edward – 21, 59, 154, 185, 186, 191, 202, 220, 246
 Sanborn, Geoffrey – 118, 188, 220, 221, 222, 223, 233, 236, 244, 245,
 246, 254
 Shakespeare, William – 13, 39, 40, 44, 51, 54, 87, 122, 123, 124, 125, 127,
 128, 130, 134, 141, 236, 239,
 Shaw, Lemuel – 115, 148
 Sisk, David – 196, 246
 Slotkin, Richard – 11, 21, 34, 96, 179, 182, 183, 246
 Smith, Henry Nash – 10, 13, 17, 20, 23, 34, 60, 61, 66, 73, 103, 104, 136,
 179, 246, 251
 Solar, Milivoj – 90, 136, 246, 247
 Spanos, William – 11, 32, 33, 52, 54, 57, 70, 71, 72, 81, 94, 96, 112, 121,
 151, 152, 157, 161, 165, 166, 167, 168, 169, 186, 187, 193, 195, 196,
 197, 198, 199, 200, 201, 203, 204, 205, 213, 220, 221, 225, 230, 234,
 246, 254
 Spark, Clare – 114, 116, 117, 243
 Spengemann, William – 97, 98, 118, 247
 Spiller, Robert – 13, 30, 93, 94, 97, 247
 Spinoza, Baruch de – 216

Sten, Christopher – 156, 173, 174, 229, 247, 254
 Stokes, Claudia – 90, 94, 108, 190, 247
 Stowe, Harriet Beecher – 59, 103, 131, 247
 Sue, Eugène – 16, 153,
 Sundquist, Eric – 11, 54, 64, 153, 230, 247, 252

T

Tanner, Tony – 17, 106, 158, 161, 162, 172, 247
 Thomas, Brook – 148
 Thoreau, Henry David – 12, 44, 46, 59, 117, 125, 128, 131, 132, 150
 Thorp, Willard – 113, 247
 Tinjanov, Jurij * – 97, 247
 Tompkins, Jane – 103, 142, 247
 Trilling, Lionel – 38, 39, 66, 236, 248
 Turner, F. J. – 34, 35, 36, 248
 Twain, Mark – 44, 64, 150, 247

V

Van Cromphout, Gustaaf – 27, 33, 248
 Van Doren, Carl – 10, 251

W

Warren, Robert Penn – 126, 130, 226, 235, 243
 Waugh, Patricia – 81, 248
 Weaver, Raymond – 10, 32, 112, 113, 114, 127, 247, 251
 Weber, Max – 59, 71, 168, 248
 Wegner, Phillip – 191, 229, 248
 Weinstein, Cindy – 132, 140, 248
 Wellek, René – 80, 92, 125, 248
 White, Hayden – 12, 19, 21, 22, 82, 84, 248
 Whitman, Walt – 12, 14, 24, 40, 46, 109, 131, 150, 239, 242, 245
 Wilson, Ivy – 54, 76, 242, 248
 Winthrop, John – 75
 Wittgenstein, Ludwig – 194, 197

Y

Yothers, Brian – 151, 213, 219, 220, 226, 247, 248, 254

Young, Philip – 114, 115, 248

Z

Zakaria, Fareed – 188, 248

Ziff, Larzer – 126

Kazalo pojmov**A**

Afekt – 113, 202, 216, 222

Afrika – 161, 183, 184, 185

Američko stoljeće – 7, 188, 189

Antropocentrizam – 168, 205, 210, 215, 216

Arhetipska kritika – 10, 18, 45, 156, 173, 227

Autoreferencijalnost – 132, 185, 224

Avangarda – 13, 59, 90, 246

B

Biblija – 45, 46, 50, 68, 95, 96, 139, 141, 157, 158, 159, 160, 161, 163,
167, 170, 172, 212, 225, 234

Biografija – Melville – 17, 19, 25, 31, 33, 39, 40, 46, 48, 50, 112, 113, 114,
115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 193

Brod – Pequod – 6, 27, 28, 33, 42, 43, 44, 45, 60, 161, 162, 163, 168, 170,
175, 182, 183, 184, 185, 199, 200, 202, 205, 206, 207, 208, 210, 211,
212, 217, 227, 232

C

Cetologija – 133, 142, 160, 164, 194, 197, 198, 199, 201, 223, 238, 246

D

Događaj – 20, 41, 69, 81, 82, 84, 85, 86, 96, 119, 125, 149, 152, 158, 168,
191, 229

Dekadencija – 90, 175, 246

- Deklaracija neovisnosti – 96
 Dekonstrukcija – 11, 12, 18, 20, 21, 56, 63, 79, 81, 84, 94, 147, 152, 154,
 155, 160, 166, 167, 168, 173, 187, 194, 204, 209
 Demokracija – 14, 23, 24, 28, 33, 34, 35, 36, 37, 49, 63, 67, 73, 95, 104,
 108, 119, 120, 122, 123, 125, 126, 128, 131, 139, 140, 153, 168, 184,
 199, 201, 205, 206, 207, 208
 Duge devedesete – 191, 229
 Duge šezdesete – 55

E

- Egzoticizam – 177, 182
 Ekokritika – 14, 18, 21, 193, 207, 209, 210, 213, 215, 216, 225, 229
 Ekscepcionalizam /izuzetnost/ - američki – 57, 70, 71, 72, 74, 191, 211
 Ep – američki; roman – 10, 18, 26, 32, 60, 103, 104, 120, 130, 144, 159,
 187, 188, 213, 239
 Estetika recepcije – 17, 240
 Etnički studiji – 18

F

- Feministička kritika – 18, 142, 179

H

- Hiperkodificiranje – 153, 160, 181, 196
 Hladni rat – 23, 24, 33, 38, 40, 42, 53, 58, 60, 61, 65, 66, 72, 73, 89, 99,
 100, 149, 166, 168, 191, 202, 209, 230

I

- Identitetski studiji – 18
 Imaginarno polje – 61, 62, 74, 100
 Ime – 27, 50, 68, 89, 98, 101, 106, 107, 114, 157, 161, 170, 175, 177, 181,
 182, 222, 232
 Imperij – američki – 72, 74, 167, 183, 191
 Institucionalizacija (amer. studija) – 25, 26, 30
 Interdisciplinarnost – 30, 55
 Izumiranje – diskurs – 211, 213

J

Jeremijada – američka – 33, 46, 60, 62, 139, 167, 169, 200, 221

Jezik – filozofija, materijalnost – 194, 223

K

Kanon – američki književni – 11, 12, 18, 28, 31, 52, 88, 213, 230

Kanonizacija – 9, 18, 21, 25, 52, 80, 116

Khora – 155, 174

Kitolovstvo – 15, 27, 28, 36, 37, 41, 43, 44, 51, 127, 133, 147, 155, 158,
161, 162, 163, 173, 174, 184, 199, 202, 214, 216, 218

Klasifikacija – 133, 160, 164, 194, 195, 196, 198, 203, 214

Književno tržište – 16, 17, 120, 121, 126, 128, 129, 140, 165, 171

Konsenzus – liberalni – 19, 40, 55, 57, 61, 65, 66

Krug, kružnica – 208, 224

Kulturni studiji – 13, 18, 19, 20, 111, 136, 140

L

Levijatan – 7, 26, 133, 158, 159, 160, 161, 162, 164, 172, 176, 184, 193,
196, 198, 206, 207, 214,

M

Marksistička kritika – 54, 59

Melvilleova obnova (Melville revival) – 32, 47, 113, 220

Milenarizam – 211, 212

Milenijalizam – 211, 212

Mit – američki /zapad, divljina, pograničje, djevičanska zemlja, pastorali-
zam, Indijanac, grad na gori, američki Adam, poslanje, manifestirana
(ili očitovana) sudbina/ - 11, 34, 35, 36, 37, 38, 42, 44, 45, 47, 50, 60,
62, 63, 68, 69, 70, 75, 78, 95, 105, 106, 151, 165, 167, 169, 178, 179,
183, 184, 185, 186, 200, 204, 209,

Mit – potraga; lovački; agrarni – 50, 51, 60

Mitska i simbolička škola /ili: mitsko-simbolička škola/ – 10, 20, 46, 227

Mlada Amerika (Young America) – 16, 119

Muškost – 47, 129, 179, 180, 200

Mreža – 21, 30, 64, 81, 147, 151, 175, 184, 205, 210, 217, 231

Multikulturalizam – 12, 108, 109, 110, 183, 184, 201, 228

N

Naratologija – 20, 163, 171, 194, 215, 224

Narodni front (Popular Front) – 65, 66, 73

Nova kritika – 10, 12, 18, 19, 29, 30, 38, 39, 45, 48, 54, 56, 58, 59, 80, 81, 96, 101, 102, 103, 104, 110, 111, 112, 117, 123, 137, 153, 165, 201, 218, 220, 221, 227, 230

Novi amerikanisti – 11, 19, 37, 38, 57, 58, 60, 61, 62, 65, 69, 70, 72, 73, 74, 75, 77, 94, 95, 151, 168

Novi američki studiji – 7, 19, 56, 63, 189

Novi formalizam – 9, 21, 218, 219, 220, 229, 231

Novi historizam – 11, 14, 18, 20, 21, 39, 40, 52, 53, 54, 57, 58, 61, 63, 64, 65, 66, 69, 76, 81, 84, 88, 94, 95, 96, 102, 106, 111, 129, 134, 138, 139, 140, 144, 145, 154, 165, 166, 168, 179, 205, 228, 229, 247

Novi materijalizam – 9, 12, 14, 21, 209, 215, 216, 225, 229, 231

O

Obrat – jezični, teorijski, kulturni, povijesni, ontološki, estetski – 80, 84, 86, 164, 193, 209

Ocean – Pacifik – 5, 6, 27, 35, 36, 37, 77, 148, 161, 165, 171, 172, 176, 182, 184, 188, 192, 197, 199, 205, 210, 212, 213, 214, 215, 234, 239, 241

P

Paralaksa – 20, 21, 191, 202

Politika – 9, 11, 12, 14, 20, 21, 23, 24, 25, 32, 37, 38, 39, 43, 44, 52, 54, 55, 56, 61, 62, 63, 64, 65, 67, 72, 74, 75, 76, 77, 79, 81, 82, 83, 86, 88, 89, 94, 95, 97, 100, 101, 105, 106, 107, 108, 109, 116, 118, 119, 121, 122, 123, 125, 126, 127, 130, 132, 133, 139, 140, 143, 144, 145, 147, 148, 151, 152, 154, 156, 161, 168, 172, 180, 183, 184, 185, 189, 191, 192, 194, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 213, 216, 217, 220, 231, 233, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 244, 245, 246, 250, 251, 254

Politička ekonomija – 87, 194, 198, 199, 201, 202, 231

Popularna kultura – 32, 66, 122, 123

Postmodernizam – 60, 63, 75, 77, 80, 81, 82, 85, 88, 90, 152, 166, 169, 174, 187, 190, 203, 209, 213, 225, 233, 240, 242, 244, 246, 248, 252, 253

- Prirodoslovlje, prirodne znanosti – 152, 196, 197, 198, 199, 209
 Profesionalizacija – 9, 15, 19, 20, 29, 30, 87, 91, 97, 104, 108, 121, 126,
 128, 130, 131, 133, 134, 150, 209, 229
 Psihoanalitička kritika – 47, 228
 Psihobiografija – 113, 116, 148
 Posthumanizam – 12, 166, 167, 190, 193, 203, 207, 209, 210, 211, 215,
 216, 231, 244, 250, 254
 Postkolonijalna kritika, postkolonijalizam – 18, 20, 21, 98, 101, 102, 120,
 171, 174, 184
 Poststrukturalizam – 11, 14, 21, 53, 56, 82, 83, 85, 98, 111, 174, 195, 228,
 229
 Povijest američke književnosti – 7, 12, 13, 19, 34, 79, 80, 82, 91, 93, 94, 97,
 100, 102, 103, 111, 135, 190, 224, 228, 229
 Protestantska etika/etos – 71, 168, 248
 Puritanizam, puritanci, kalvinizam – mit i retorika – 45, 46, 68, 69, 70,
 72, 76, 95, 96, 101, 104

R

- Rasa – 25, 32, 33, 43, 44, 45, 62, 63, 64, 68, 74, 77, 92, 119, 125, 154, 161,
 167, 170, 171, 172, 177, 183, 184, 208, 211, 228, 230, 232
 Revolucija – američka – 37, 151
 Romansa – američka – 10, 62, 78, 96, 143, 144, 168
 Romantizam – američki – 101, 102, 105, 117, 125, 144, 145

S

- Salzburški seminar – 23, 237, 246
 Samouobličavanje – 20, 24, 130
 San – američki; oniričko – 46, 47, 48
 Simbolizam – 9, 15, 27, 34, 35, 36, 67, 40, 41, 46, 48, 50, 51, 55, 59, 62, 68,
 92, 93, 95, 96, 98, 108, 125, 126, 137, 157, 159, 161, 162, 170, 174,
 182, 183, 184, 197, 203, 204, 208, 215, 227
 Solilokvij – 124
 Suverenitet, suverenost – 164, 165, 168, 205, 206, 207, 208, 210

T

Tehnologija – 43, 44, 50, 165, 177, 189, 190, 199, 200, 201, 209, 214, 216, 218, 232

Tipologija – biblijska, puritanska – 96, 141, 159

Totalitarizam – 39, 43, 58, 65, 149, 168, 204

Tragedija – 13, 25, 38, 45, 117, 156, 203, 205, 242, 244

Transcendentalizam – 41, 74, 79, 87, 98, 99, 102, 103, 105, 140, 144, 151, 152, 157, 166, 168, 170, 173, 203, 204, 210, 218, 233, 235, 238, 240

Transindividualno – 216, 217

Transnacionalizam, transnacionalno – 42, 70, 72, 73, 77, 108, 190, 212

U

Ugovor – 27, 84, 95, 115, 127, 139, 147, 155, 206, 207

V

Veliki američki roman (Great American Novel) – 18, 26, 28, 60, 188, 213, 227, 236, 251

Vokacija – 71, 148, 151, 187

Vrijednost – 18, 29, 39, 56, 57, 65, 70, 75, 80, 87, 88, 89, 90, 100, 102, 105, 112, 133, 147, 189, 221, 227

Ž

Žanr – 13, 15, 16, 20, 44, 84, 92, 101, 104, 106, 107, 118, 120, 129, 137, 139, 141, 142, 143, 144, 148, 153, 154, 155, 161, 171, 202, 205, 220, 221

Ženski princip – 50, 174, 175, 176, 178

Nakladnik
Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu
FF-press
Zavod za znanost o književnosti

Za nakladnika
Domagoj Tončinić

Tisak
Kolor klinika d.o.o., Zagreb



Doprinos knjige posljedica je promišljenog izdvajanja Melvilleova romana Moby Dick kao središnjeg djela američke književnosti. Taj prvi korak – definiranje predmeta istraživanja – rezultiralo je umreženjem interpretacije romana u složeni kontekst američkih studija. Knjiga ostvaruje znanstveni doprinos izučavanju Melvilleova teksta, plodonosno sudjeluje u širem polju američkih studija te uvjerljivo pokazuje da unatoč epistemološkim mijenama koje su se izmjenjivale u čitanjima Moby Dicka, Melvilleov je roman bio i ostao temeljni predložak promišljanja američke književnosti i zbilje.

Iz recenzije prof. dr. sc. Stipe Grgasa

Plod dugogodišnjih istraživanja, temeljitog znanstvenog pristupa, autoričine erudicije i visoke razine poznavanja problematike, ova je knjiga iscrpan izvor podataka i snažno uporište u proučavanju recepcije književnog stvaralaštva i konstrukcije kanonskoga statusa Hermana Melvillea. Kao prvi znanstveni rad u Hrvatskoj koji razmatra kritičku recepciju djela toga pisca u svjetlu epistemoloških i teorijskih tokova unutar discipline američkih studija, knjiga pruža velik doprinos anglističkoj filologiji i humanističkim znanostima i predstavlja važan poticaj i putokaz znanstvenicima u specifičnim istraživanjima američkoga književnog korpusa.

Iz recenzije prof. dr. sc. Sanje Runtić



ISBN 978-953-379-173-9



9 789533 791739

 **PF press**

Zavod za znanost o
književnosti Filozofskog
fakulteta u Zagrebu